

la rivista di **en**gramma
ottobre **2017**

150

Zum Bild, das Wort II

La Rivista di Engramma
150



La Rivista di
Engramma

150

ottobre 2017

Zum Bild, das Wort II

a cura della Redazione di Engramma



edizioni**engramma**

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma flipponi, anna ghiraldini, nicola noro, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, danielle pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson

COMITATO SCIENTIFICO
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, giovanni morelli, lionello puppi

this is a peer-reviewed journal

La Rivista di Engramma n. 150 | ottobre 2017

©2017 Edizioni Engramma

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

www.engramma.org

ISBN pdf 978-88-94840-53-9

ISBN carta 978-88-94840-29-2

L'Editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

SOMMARIO

- 9 | Zum Bild, das Wort
REDAZIONE DI ENGRAMMA
- 11 | Vermeer is back! Il peso dell'assenza misurato in parole
ANTONELLA HUBER
- 37 | Ninfa diabolica
RAOUL KIRCHMAYR
- 65 | Immagini, parole e ritornanze mitiche nei Libri di Oz di L. Frank Baum
CHIARA LAGANI
- 75 | Mappe, liste e classificazioni
LAURA LEUZZI
- 85 | “Chi te po rafigurare”. Immagini e scritte
FABRIZIO LOLLINI
- 101 | Architettura Esemplifica^{ta}nte (exemplifying architecture)*
SERGIO LOS
- 141 | Immagini e parole
GIANCARLO MAGNANO SAN LIO
- 157 | Montaggio ‘surreale’ del rapporto parole-immagini
BARNABA MAJ
- 173 | L'architettura dell'autobiografia scientifica
SARA MARINI
- 181 | “La bellezza è un taglio”
PEPPE NANNI

- 195 | La rappresentazione cinematografica dei disturbi alimentari
CLIO NICASTRO
- 201 | Morte e resurrezione delle maschere
NICOLA PASQUALICCHIO
- 219 | Ares vs. Ares
ALESSANDRA PEDERSOLI
- 233 | *La Cosa* di John Carpenter, ovvero il *sex appeal* del disorganico
MARINA PELLANDA
- 239 | L'allegoria dell'Occidente
ROLF PETRI
- 259 | "E se tal serpe ultra la usanza onoro"
GIANNA PINOTTI
- 289 | Un'ingombrante presenza marginale
ELENA PIRAZZOLI
- 301 | Versatilità delle immagini del mito
ALESSANDRO POGGIO
- 315 | Γράφω
SERGIO POLANO
- 319 | "Repliche". Quesiti aperti, e sospesi, su due inediti di Guido Reni e
Antoon van Dyck
LIONELLO PUPPI
- 331 | Cinema astratto e sinestesia
MARIE REBECCHI
- 347 | Dalla parola all'immagine, dall'immagine alla parola
GIORGIO REOLON
- 369 | Un teatro senza paraventi
STEFANIA RIMINI
- 379 | Una rabbia "non catalogabile"
MARIA RIZZARELLI
- 393 | L'aria della città rende liberi
MARCO ROMANO
- 399 | La parola all'immagine: facciamo il nostro gioco
ANTONELLA SBRILLI

- 407 | La sopravvivenza della tradizione classica nella geografia medievale
ALESSANDRO SCAFI
- 413 | Tempesta
SIMONA SCATTINA
- 427 | Palabra y Pintura en la obra de la artista surrealista Remedios Varo
AMPARO SERRANO DE HARO
- 441 | Le metamorfosi di Diane de Poitiers. Un percorso iconografico
CLAUDIA SOLACINI
- 457 | The Siracusa Tragedy-Vase: Oedipus and his Daughters?
OLIVER TAPLIN
- 465 | Danze fuori dal buco
STEFANO TOMASSINI
- 481 | *Favete linguis* e molto altro
MARIO TORELLI
- 493 | Il romanzo grafico di Eric Drooker
SILVIA VEROLI
- 499 | Un'immagine dalla preistoria del fumetto
HARTMUT WULFRAM
- 507 | Il linguaggio come virus
MATTEO ZADRA

Zum Bild, das Wort

Editoriale di Engramma n. 150

Redazione di Engramma

Un motto di Aby Warburg registrato da Gertrud Bing è *Zum Bild, das Wort*: “All’immagine, la parola!”. L’immagine è l’entità fisica e luminosa su cui direttamente precipitano e si condensano impressioni e memoria degli eventi culturali, storici e sociali. Dotata di un originario potere di evocazione, di una dose inesauribile di significati, in forza della sua vitalità espressiva l’immagine contiene alla parola il ruolo di principale veicolo e supporto della tradizione classica. Dal canto suo la parola si fa più icastica e seducente, per ingaggiare con l’immagine una contesa sul fronte della sua potenza estetica. Nella giostra tra prepotenza dell’immagine e primato della parola si condensa un potenziale di energia creativa che “bussando forte alla porta di Mnemosyne” – come Giordano Bruno insegna – può essere scaricato e riattivato.



GLI AUTORI DI ENGRAMMA N. 150

Sara Agnoletto | Aldo Aymonino | Cristina Baldacci | Kosme de Barañano
Giuseppe Barbieri | Stefano Bartezzaghi | Maddalena Bassani
Elisa Bastianello | Anna Beltrametti | Guglielmo Bilancioni
Marco Biraghi Alberto Biuso | Renato Bocchi | Federico Boschetti
Lorenzo Braccesi Giacomo Calandra di Roccolino | Alessandro Canevari
Guido Cappelli Andrea Capra | Franco Cardini | Olivia Sara Carli
Alberto Giorgio Cassani Paolo Castelli | Maria Luisa Catoni
Monica Centanni | Giovanni Cerri | Gioachino Chiarini
Luca Ciancabilla | Maria Grazia Ciani | Claudia Cieri Via | Victoria Cirlot
| Fernanda De Maio | Silvia de Laude | Marcella De Paoli
Agostino De Rosa | Georges Didi-Huberman | Massimo Donà
Valerio Eletti | Alberto Ferlenga | Kurt W. Forster | Susanne Franco
Massimo Fusillo | Paolo Garbolino | Maurizio Ghelardi
Anna Ghiraldini | Maurizio Guerri | Antonella Huber | Raoul Kirchmayr
Chiara Lagani | Laura Leuzzi | Fabrizio Lollini | Sergio Los
Giancarlo Magnano San Lio | Barnaba Maj | Sara Marini | Peppe Nanni
Clio Nicastro | Nicola Pasqualicchio | Alessandra Pedersoli
Marina Pellanda | Rolf Petri | Gianna Pinotti | Elena Pirazzoli
Alessandro Poggio | Sergio Polano | Lionello Puppi | Marie Rebecchi
Giorgio Reolon | Stefania Rimini | Maria Rizzarelli | Marco Romano
Antonella Sbrilli | Alessandro Scafì | Simona Scattina
Amparo Serrano de Haro | Claudia Solacini | Oliver Taplin
Stefano Tomassini | Mario Torelli | Silvia Veroli
Hartmut Wulfram | Matteo Zadra

Vermeer is back! Il peso dell'assenza misurato in parole

Sophie Calle per Isabella Stewart Gardner

Antonella Huber

Je serais bien en peine de dire où est le tableau que je regarde. Car je ne le regarde pas comme on regarde une chose, je ne le fixe pas en son lieu, mon regard erre en lui comme dans les nimbes de l'Être, je vois selon ou avec lui plutôt que je ne le vois [1].

M. Merleau-Ponty

Come trattenere il tempo? Questa domanda prima d'ogni altra cosa sembra accomunare il progetto collezionistico e di auto rappresentazione di Isabella Stewart Gardner con la cifra autobiografica del lavoro artistico di Sophie Calle.

Tra il presente e il futuro, dice Valéry, si erge il passato quale margine insuperabile e la memoria non è un'accumulazione ma una costruzione (Valéry, 1988, 469-522). Dunque come costruire la memoria? In tempi diversi e con modalità distanti le due figure si cimentano in una personale quanto empirica ricerca di immortalità, riscattata dal potere della narrazione e affidata alle seduzioni della visione. Poi un giorno il caso ne incrocia le strade.

1. AN INTIMATE DISPLAY

Ce que j'essaie de vous traduire est plus mystérieux, s'enchevêtre aux racines mêmes de l'être, à la source impalpable des sensations [2].

J. Gasquet, *Cézanne*

Raccontano le cronache che la notte del 31 dicembre 1902 nella inaspettata e quasi disabitata parte di Boston occupata da vasti terreni un tempo paludosi, si materializza Fenway Court, la visionaria dimora che Isabella Stewart Gardner ha caparbiamente voluto costruire a imitazione del veneziano palazzo Barbaro affacciato sul Canal Grande (*The Boston Daily Advertiser*, 2 January 1903).

Le cronache raccontano anche che fino al fastoso ballo inaugurale di quel Capodanno di inizio secolo, il palazzo in costruzione è accuratamente na-



1 | Fenway Court nel 1903, prospetto esterno da sud e corte interna vista dall'ingresso.

scosto alla vista, celato come ancor'oggi dietro un'alta muraglia di mattoni e una anonima facciata di ben quattro piani. L'ingannevole guscio di un segreto custodito gelosamente al punto che, prima della festa, per provare l'acustica della sala da musica sono invitati i bambini ciechi dell'Istituto Perkins. Nessun giornalista tra gli ospiti, solo alcuni sotto mentite spoglie travestiti da orchestrali o camerieri riescono ad assistere al trionfo della raggiante padrona di casa. Ieratica, ritta alla sommità dello scalone a ferro di cavallo, la sessantaduenne Isabella accoglie l'omaggio della città, emanando lo stesso turbamento causato dal ritratto realizzato nel 1880 dall'amato John Singer Sargent e presto celato al pubblico per espressa volontà del marito. Del ritratto fa scandalo non tanto il corpo minuto ben serrato in un lungo abito nero, la scollatura profonda, le corte maniche che rivelano spalle e braccia bianchissime o la vita stretta segnata da un doppio filo di perle, ma lo sguardo fiero che guarda dritto negli occhi, incorniciato dal rosso scozzese della chioma acconciata semplicemente e per contrasto dall'aureola orientale del tessuto arabescato che fa da sfondo: una santa medievale, fu detto, in abito da sera (Saarinen 1958, 25-55).

Dopo il concerto magicamente si schiudono le porte a specchio della sala e appare la corte interna: nel gelido inverno bostoniano, tra lanterne giapponesi e mosaici romani, un giardino lussureggiante accoglie gli ospiti con i profumi, i colori e le atmosfere di vagheggiate terre lontane baciata dal sole. Centinaia di candele ardono negli ambienti che circondano il cortile, agli occhi attoniti dei visitatori appare un mondo ignoto, magistralmente architettato fatto di crocifissi gotici, bronzi cinesi, velluti del Rinascimento, bassorilievi, sculture, ceramiche e vetri, autorevole corona di quadri antichi di una qualità pressoché sconosciuta agli americani del tempo.



2 | Fenway Court, la *Gothic Room* nel 1926, sullo sfondo il ritratto di Isabella Stewart Gardner di J. S. Sargent del 1880.

A partire dal giorno seguente, 1 gennaio 1903, al modico prezzo di un dollaro, Mrs. Gardner apre al pubblico il suo personale e preziosissimo mondo e per ventidue anni ne osserva i movimenti e le estasi reazioni dall'alto dei suoi appartamenti all'ultimo piano. Fino al giorno della sua morte, il 17 luglio 1924, interviene nell'allestimento per perfezionare, completare, definire ogni dettaglio. La cappella spagnola, dove la sua salma viene esposta per il cordoglio cittadino, è l'ultimo tassello: terminata nel 1916, a dispetto del nome è lo scenario inatteso di un'azione teatrale. Sul fondo il grande quadro di Sargent, *El Jaleo*, mostra una giovane donna in lungo abito bianco danzare sfrenatamente, incorniciato da un arco moresco e illuminato dal basso, suggerisce meglio l'atmosfera di una taverna gitana che non quello di una chiesa.

Del resto "c'est mon plaisir" Mrs. Gardner vuole sia scritto nello stemma di Fenway Court, progettato insieme all'artista Sarah Wyman Whitman,



3 | Fenway Court nel 1903: a sinistra la *Chinese Room*, accanto al camino il ritratto di Isabella Stewart Gardner di Anders Zorn del 1894. A destra la *Early Italian Room* che affaccia sulla *Raphael Room*.

sotto la severa sagoma di una fenice immortale, e i suoi devoti parlano di lei come di una divinità, dissipatrice della tetra malinconia, rianimatrice di cadaveri, rallegratrice generale (“A gloom dispeller, corpse-reviver, general cheerker-up” [Saarinen 1958, 32]).

Il suo criterio espositivo è apparentemente insensato quanto seducente, monumentale e intimo insieme, non una semplice velleità di arredo ma un’impresa a suo modo etica di grande rappresentazione “for the education and enjoyment of the public forever”. Fenway Court, né casa né museo, prende forma secondo la logica compositiva del piacere e del compiacimento.

Portati in uno spazio artificiale e autentico al tempo stesso, più di duemilacinquecento oggetti ignorano la differenza dei tempi, concatenati gli uni agli altri in chiave squisitamente estetica. Sospeso ogni valore di origine e contesto, l’accostamento dei dipinti, dei tessuti, degli arredi, delle sculture provenienti da culture ed epoche diverse devono scatenare nel visitatore solo un indefinito vortice di emozioni. Ogni elemento è in qualche modo costretto ad abbandonare la sua storia a favore della sua forma e questo non solo per le parti interne, secondo una logica di ambientazione in stile assai di moda, ma in maniera ancor più singolare per definire l’impianto della forma esterna. Un palazzo veneziano a pieno titolo composto di stralci architettonici autentici: pavimenti, pietre, ferri battuti, archi, pilastri, colonne, porte e finestre, un arsenale completo pazientemente acquistato è fuso insieme secondo una visione personalissima e assoluta.

Every element that has entered into it has gone to produce a new form, the features of which stand for the type of everything that makes a part thereof (Baxter 1904, 362).

Tra il frammento e il tutto di cui è parte, tra l’oggetto esposto e ciò che esso era (destinazione, contesto, cultura) si consuma una sorta di rovina della funzione, di slittamento semantico irreversibile. Isabella Stewart Gardner con assoluta libertà interpretativa e notevole capacità compositiva interviene sulle forme rendendole docili al suo disegno, in un processo di senso inverso a quello proprio del museo e dell’archivio.

Arts takes shape, the impression of loneliness produced by the present isolation from other structures will disappear (Baxter 1904, 363).

Ogni musealizzazione introduce sempre una differenza nella natura stessa dell’opera, che risulta essere meno di se stessa poiché *deprivata* ma

anche molto più di se stessa, perché normalmente più visibile, meglio illuminata, meglio conservata. A Fenway Court l'opera si piega a un disegno più complesso che pone la parte subordinata al tutto, senza alcuna pretesa di obiettività, per contribuire alla definizione di una nuova teoria del gusto, secondo i dettami di quello che a pieno titolo viene definito *The Aesthetic movement*. Sedotta dal motto "Art for art's sake", la Gardner concepisce per sé un paradigma di stile capace di trasmettere un'idea di bellezza senza tempo, un luogo letterario in cui vivere come l'eroina di un romanzo, come la Millie Theale di *The Wings of the Dove*, che Henry James disegna su di lei con appassionata dedizione.

Ma ogni opera per essere tale ha bisogno di un pubblico e a Isabella non basta quello delle feste: sia esso la nutrita corte di amici artisti e intellettuali o l'invidiosa *Upper class* bostoniana, conservatori aristocratici di modesto lignaggio, ricchissimi borghesi, commercianti e speculatori edilizi. Isabella vuole il pubblico del museo, perché come ricorda Déotte è il museo che inaugura l'estetica, è nel suo spazio singolare che si sperimenta l'apoteosi della visibilità e la vertigine della mescolanza.

Le musée inaugure l'esthétique: la communication sans limites des œuvres et donc leur reproduction, la publicité de l'art, la capacité de chaque œuvre d'être un objet pour la faculté de goût de chaque sujet, c'est-à-dire la capacité critique de juger une œuvre singulière dans un horizon d'universalité. Le musée est donc une pièce essentielle dans une nouvelle définition de la culture (Déotte 2001, 15).

All'epoca, il museo è lo spazio pubblico per eccellenza, primo luogo di cultura, rivale trionfante del teatro, della biblioteca e della chiesa, "truchement indispensable entre le public et la peinture, cadre moderne de l'accès à l'art" (Compagnon 1999, 1).

A Boston Il grande *Museum of Fine Arts* è appena inaugurato, come a Philadelphia il *Pennsylvania Academy of the Fine Arts*, e a New York il *Metropolitan*.

Ma a Fenway Court, più ancora che in un museo vero e proprio, la convergenza di una molteplicità materiale eterogenea e instabile è risolta armonicamente in un'unica forma dall'azione visionaria del collezionista che ingaggia con il tempo la sua personale battaglia (cfr. Rella 1982). Nel testamento Mrs. Gardner lascia i mezzi per assicurare a Fenway Court una vita oltre la sua, con disposizioni di gestione molto precise, nulla deve

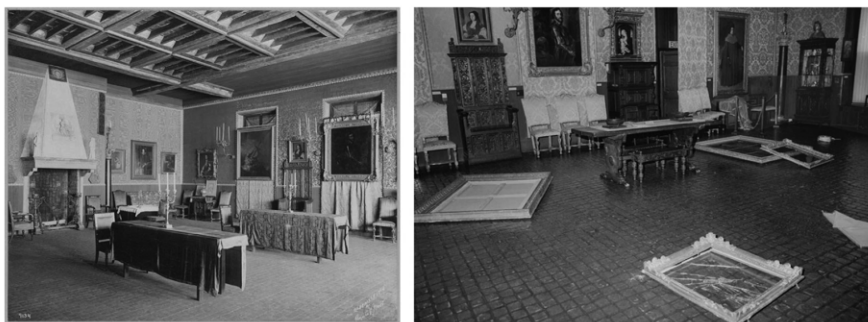
essere modificato, anche i fiori del giardino sono rigidamente codificati e il passaggio delle stagioni ne reitera le versioni approvate, come cartoline illustrate. La volontà è chiara e precisata nel dettaglio; tutto viene lasciato nelle mani di un manipolo di fedeli e dei loro discendenti, con l'ordine di farne un museo pubblico "senza limiti di tempo", dice il testamento (Calle 2000 vol 3, s.p. [8 e 9]).

In realtà il limite è proprio il tempo, quello di tutti, quello della morte, e per il tempo che segue nessuna opera, nessun oggetto potrà essere non solo spostato o rimosso ma neppure aggiunto, pena, come in un incantesimo, la dissoluzione del tutto, la dispersione e la vendita di ogni cosa da affidare all'imparzialità del presidente dell'Harvard College.

Lo scenario dell'attimo prima dell'ultimo respiro deve restare inalterato, una vita in stato di arresto, uno *stilleben* dilatato e tridimensionale dove non è permesso alla pera di marcire o alla goccia di sangue di cadere.

"Rianimatrice di cadaveri" in vita, con la morte di Isabella tutto cambia inevitabilmente; l'organismo delicato della creatura, così faticosamente assemblato, si irrigidisce come fosse un corpo cadavere anch'esso, tanto determinato quanto finito. Smarrita l'impronta calda e viva della mano che agisce e quello "statuto antropologico" degli oggetti che ne attualizza costantemente il senso attraverso lo sguardo attento del collezionista, ogni soffio vitale è sospeso, da lei stessa interrotto. La storia che segue è la gestione sacralizzante delle spoglie imbalsamate, il rischio quello di un'ostensione sbiadita ancorata a radici sempre più evanescenti.

Niente cambia all'apparenza ma tutto cambia in realtà e il museo, pur fedele alla consegna, fa i conti con una diversa modalità di frequentazione e con una miriade di novità in termini di comunicazione e di organizzazione, tanto da decidere nel 2009 la contrastata demolizione della rimessa per le carrozze progettata dalla stessa Gardner per far posto a una nuova ala. Un edificio moderno di quattro piani, rivestito in rame, un'aggiunta di oltre seimila metri quadrati a opera di Renzo Piano e costata centodiciotto milioni di dollari. Dopo accese discussioni e non pochi problemi di natura legale, i Trustees decidono di approvare l'ampliamento in ragione dei duecentomila visitatori all'anno, contro gli appena duemila dei tempi della Gardner, che ben più di velleità allestitive mettono a rischio la sopravvivenza dell'edificio e delle collezioni.



4 | Fenway Court: a sinistra la *Dutch Room* nel 1903, a destra nel 1990, subito dopo il furto con le cornici delle opere rubate abbandonate sul pavimento.

Mrs. Gardner non poteva prevedere l'esponenziale crescita del pubblico e le inevitabili conseguenze, ma ancor meno poteva concepire il pensiero che a violare l'ordine magico dei suoi interni potessero essere i ladri.

2. A THORNY PROBLEM: LA CORNICE VUOTA

La nostra vita è interamente fondata sul sopravanzamento degli avvenimenti. La sorpresa è una sorta di eccezione, di male, di illegittimità.
P. Valéry

La notte del 18 marzo 1990 due uomini vestiti da poliziotti entrano nel museo, rubano tredici opere, tra cui un Vermeer, due Rembrandt e cinque disegni di Degas. Valore assicurativo cinquecento milioni di dollari, inestimabile la perdita. A quasi trent'anni di distanza il caso è ancora irrisolto e come di un lutto il museo ne fa memoria ogni anno. Così nella triste data di anniversario del 2013, l'agente speciale dell'Fbi di Boston, Richard DesLauriers, dichiara che dopo ventitré anni di indagini i ladri sono stati identificati ma le opere restano disperse e introvabili, messe in vendita probabilmente già da molti anni tra il Connecticut e la Pennsylvania. Il procuratore federale Carmen Ortiz specifica inoltre con desolata rassegnazione che i due ladri non possono essere perseguiti per il crimine commesso, essendo caduto in prescrizione e che potrebbero finire nei guai solo gli attuali possessori delle opere o i mediatori della vendita. Il museo dal canto suo non si arrende, ribadisce l'offerta di cinque milioni di dollari (oggi arrivata a dieci) a chiunque sia in grado di dare informazioni significative, mentre la direttrice con materna sollecitudine continua a fornire periodiche informazioni su come conservare le opere, suggerendo indici di temperatura e umidità agli ignoti e forse indifferenti possessori.

(cfr. <https://www.fbi.gov/news/stories/5-million-reward-offered-for-return-of-stolen-gardner-museum-artwork>).

Al museo non restano che alcune cornici vuote abbandonate sul pavimento. Pietosamente raccolte e restaurate, dopo qualche anno si decide di riposizionarle secondo l'allestimento originario. Un gesto dovuto, forse, ma dall'effetto impressionante: la definizione di quei volumi precisi domina le sale, come finestre aperte all'apparenza solo sui broccati della tappezzeria o su un ben più inquietante fondo nero.

Le cornici vuote così musealizzate sono di per sé la più evidente e forse irreversibile alterazione dell'allestimento originario, una breccia aperta nella rigida teca che interroga i curatori su un accadimento non previsto nel dettagliato testamento; quel vuoto è uno spazio altro, generato inaspettatamente, da colmare senza istruzioni, un imprevisto misterioso sfuggito allo sguardo retrospettivo e pietrificante di Isabella/Medusa.

Se la cornice "postula costantemente un quadro per il suo intimo, fino al punto che, quando le manca, deve trasformarsi in quadro ciò che vi si vede attraverso" (Ortega y Gasset 1997, 222), potremmo chiederci cosa farebbe Isabella Stewart Gardner se fosse ancora viva, quale riempimento suggerirebbe, dato che "la relazione fra l'uno e l'altra è essenziale e non fortuita" e possiede pienamente "il carattere di un'esigenza fisiologica" (Ortega y Gasset 1997, 222 e 223).

In termini percettivi la cornice è un chiaro segno di coinvolgimento, di fronte all'opera, così definita e accuratamente isolata dallo spazio del contesto; lo spettatore è interpellato ad agire: sosta, scruta, si muove avanti e indietro per trovare la chiave di accesso alla visione.

Frontiera delle due regioni, serve per neutralizzare una breve striscia di muro e serve da trampolino che lancia la nostra attenzione sulla dimensione leggendaria dell'isola estetica (Ortega y Gasset 1997, 225).

Né abito né ornamento in senso stretto, secondo Ortega y Gasset, in relazione all'opera la cornice è abito in senso lato, transitivamente le attribuisce una forma, intransitivamente ne misura la presenza e nella pratica espositiva degli spazi museali, suggerisce una sorta di *habitus*, uno schema percettivo capace di generare comportamenti regolari e attesi (Bourdieu, 1983, 173-228).

Finestra, soglia, sipario essa chiude ed esclude ma al tempo stesso invita, è un diaframma fisso che misura lo spazio e il tempo della rappresentazione (Simmel, 1997, 208-217).

Nella letteratura filosofica dell'ultimo secolo tanto è stato scritto sulla cornice e sulle sue funzioni in relazione all'opera, ma cosa accade se la rappresentazione si apre su un'opera assente o meglio se l'immagine focale non è che il muro che la accoglie passato di grado, promosso a una diversa e più complessa funzione? Cosa può e/o deve vedere lo spettatore attraverso di essa?

Nella storia dei musei e delle grandi collezioni la cornice vuota è drastico segno di sottrazione dolorosa, temporanea o definitiva ma sempre violenta perché l'opera non risulta tanto assente quanto mancante e ciò che resta le appartiene ancora e la reclama. Protesi senza corpo sembrano le cornici che giacciono a terra nella Grande Galerie del Louvre, svuotata durante la Seconda Guerra Mondiale, negli scatti di Paul Almary o di Laure Albin Guillot (cfr. *Le Louvre pendant la guerre Regards photographiques 1938-1947*, Musée du Louvre, Exposition 7 mai/30 août 2009). In quelle immagini però tutto è silenzio, il museo è vuoto anche del suo pubblico, la violenza si consuma lontano dagli occhi, l'immagine della cornice vuota è traccia sospesa nel tempo immobile dello scatto, testimone di una ricomposizione auspicata.

Quando, però, la ricomposizione non può neppure essere auspicata perché l'opera è perduta, la cornice cede al vuoto, il suo ruolo transitivo



5 | Paul Almary, le cornici vuote del Louvre, Parigi 1942.

si annulla per assenza di immagine. Ciò costituisce un controsenso, un ossimoro insostenibile nella logica espositiva, dove la cornice “definisce quanto da essa inquadrato come un mondo significativo, rispetto al fuori-cornice che è il semplice vissuto” (Stoichita 1998, 41).

Dunque negli spazi stregati di Fenway Court quelle finestre aperte sui broccati della tappezzeria sono tutt'altro che neutrali, esse propongono, se pur inconsapevolmente, una relazione nuova con lo spazio che le accoglie e con lo sguardo del fruitore.

In altri tempi o in altri casi il vuoto non sarebbe tollerato e l'unità con la cornice ripristinata attraverso una riproduzione. *Ersatz* la definisce Bernard Berenson, grande consulente di Isabella, secondo l'uso che la lingua inglese fa dell'aggettivo mediato dal tedesco, per definire una riproduzione, nel senso di copia, sostituzione, rimpiazzo o anche falso e simulazione. *Ersatz* sono per Berenson sia i falsi esposti della National Gallery, di cui parla con Kenneth Clark, che le fotografie a colori, appena scoperte e già molto in voga, usate per lo studio, solo un surrogato, a suo dire, un compromesso ingannevole nell'ottica di un'autentica conoscenza dell'opera.

I get all sort of rumors about the Washington N. G. but confusing. Johnnie refuses to write about it, and Davis does not hide his disappointment, etc, putting up a good show of having plenty of *Ersatz* (Cumming 2015, 423).

Del resto, la National Gallery è *plenty of Ersatz* in ragione proprio della frenesia collezionistica d'oltreoceano tra Ottocento e Novecento. Le riproduzioni necessarie al buon esito di una trattativa di compravendita sono *Ersatz* dalle diverse funzioni. Nel suo lavoro sul primo collezionismo americano, compilato sotto lo guida attenta di Berenson, Aline Saarinen ricorda come già al tempo della Gardner la scelta, l'acquisto e il trasporto delle opere d'arte dall'Europa e in particolare dall'Italia non sia privo di *risk and annoyance*. Con l'accrescersi della richiesta americana e della propensione sempre più frequente di pagare cifre astronomiche, si intensificano i controlli e si riduce la disponibilità del governo a concedere le autorizzazioni per gli espatri. Trucchi ingegnosi per contrabbandare la merce e corruzione di funzionari compiacenti sono all'ordine del giorno, a ciò si aggiunge quello che viene definito *a thorny problem*, lo spinoso problema della cornice vuota. Le grandi famiglie italiane pretendono sempre più spesso come parte del prezzo di un quadro, soprattutto se importante e notificato, la copia esatta da esporre al suo

posto. La cornice, quando non venduta insieme al quadro, contribuisce a simularne l'autenticità per la società, e per il fisco una presenza mai alienata (Saarinen 1958, 46).

Ersatz dei nostri tempi è certo il plot della Natività di Caravaggio, fantasma dal 1969, scrupolosamente riposizionata nel dicembre del 2015 sull'altare dell'Oratorio di San Lorenzo a Palermo, dove al momento del furto i ladri lasciano solo la cornice vuota.

Nell'immagine, riprodotta in scala reale grazie a tecniche sofisticatissime, a partire da una manciata di foto quasi tutte in bianco e nero di medie dimensioni, l'invisibile si materializza assumendo l'evidente quanto ingannevole natura di *Ersatz*. Si è parlato di installazione ma il risultato ha le stesse caratteristiche della replica del ritratto di Tommaso Inghirami di Raffaello acquistato nel 1898 da Berenson per la Gardner, espressamente richiesto dalla famiglia Inghirami prima che l'opera lasciasse le stanze del palazzo di Volterra. Non una semplice imitazione, un'innocente sostituzione quanto piuttosto una sofisticata operazione di facciata capace di agire nella memoria collettiva come più reale del reale.

Perché più che la riproduzione in sé, sono il luogo di ostensione e la cornice ad agire; definendo i confini che chiudono il testo e influenzando sulle modalità di ricezione essi diventano testo, parte significativa che non è nel quadro ma del quadro ed esercitano un'azione significativa nel rapporto con il fruitore.

Se dunque all'interno dello spazio museale, che si vuole autentico per vocazione, ogni sostituzione di un'opera con la sua riproduzione (*Ersatz*) risulta sempre in qualche modo disonesta, anche la cornice vuota non sembra sufficiente per misurarsi con l'autenticità della relazione e con il suo valore temporale.

Ma accettando che la cornice agisca come un campo di forze si può pensare che al suo interno sia contenuta non solo l'immagine dell'opera ma anche l'innunerevole serie di immagini che hanno origine dalla relazione con lo sguardo del fruitore, del resto "c'est le regardeur qui fait l'œuvre" diceva Duchamp. In un sistema di display efficace oggetto e soggetto entrano in una composizione unica, contrassegnata da un preciso senso dello spazio e del tempo, indici necessari per misurare l'esperienza di accesso o perdita, di prossimità o distanza, di pienezza o lutto.

Tra riproduzione e cornice vuota, dunque, una terza via è possibile che sola scaturisce dall'immaginazione ed è quella di accettare il rischio, di addentrarci nel fondo nero di questa assenza come Alice che consapevolmente precipita. Il vuoto che la cornice ci chiama a superare può trasformarsi in soglia, spiraglio inatteso aperto su un fantastico mondo a rovescio.

L'imagination est la reine du vrai, et le *possible* est une des provinces du vrai. Elle est positivement apparentée avec l'infini [3] (C.Baudelaire).

Di fronte alle opere scomparse solo un altro artista da linguaggio a linguaggio può tradurre il senso di questa impossibile visione. Veduto o in atto di vedere, solo l'artista può ribaltare visivamente la relazione e rendere presente l'oggetto attraverso il soggetto.

Come nella complessa stratificazione di sguardi che Velasquez riassume ne *Las Meninas* "nessuno sguardo è stabile o piuttosto, nel solco neutro che trafigge perpendicolarmente la tela, soggetto e oggetto, spettatore e modello invertono le loro parti all'infinito" (Foucault 1966, pag 25).

La falsa apparenza della totalità di una più o meno riuscita riproduzione lascia il campo all'intuizione, al frammento, la cornice vuota non si chiude sul muro ma diventa *passage*, architettonico retaggio che denuncia lo scorrere da un tempo a un altro, spazio non più mimetico ma analogico capace di mettere in scena l'impresa impossibile di una presenza assente.

3. *FANTÔMES, DISPARITIONS*: I SEGNI ASSENTI DI SOPHIE CALLE

Lorsque le réel n'est plus ce qu'il était, la nostalgie prend tout son sens.
J. Baudrillard

Afferma Baudrillard che dissimulare significa fingere di non avere ciò che si ha, mentre simulare significa fingere di avere ciò che non si ha, così che l'uno rinvia a una presenza, mentre l'altro a un'assenza (Baudrillard 1981,13). Possiamo pensare al lavoro di Sophie Calle come a un continuo rimando tra questi due estremi della rappresentazione.

Artista francese classe 1953, inconsapevolmente vicina alle teorie artistiche di Allan Kaprow e con una particolare inclinazione per il Situazionismo di Guy Debord, Sophie Calle, può essere considerata un'esponente della *Narrative Art*. Fin dagli anni Settanta la sua indagine si muove nell'universo dei segni assenti sul senso delle tracce volontarie

e involontarie, traendo spunto da episodi di vita reale, in gran parte autobiografici, che confondono abilmente realtà e finzione, simulazione e dissimilazione. Il suo processo creativo diventa spesso un percorso terapeutico. Vuoto e memoria sono il suo registro, testo e immagini tradotti fotograficamente gli elementi della sua opera, destinata a una complessa logica di display.

L'oeuvre de Sophie Calle [est] un récit photographique [...] révélant ce qui en l'image demeure toujours prisonnier du langage. Elle travaille dans l'écart entre la photographie et l'imaginaire de l'écriture, où l'imaginaire triomphe, plus riche que sa retombée graphique, comme si l'image était secondaire au texte. [...] L'art est pour elle avant tout un affaire del mots (C. Macel in Camart 2003, 21 e 22).

Di padre francese, protestante nella cattolicissima Camargue, e di madre polacca d'origine, ebrea di religione e di cultura, Sophie Calle è una sorta di nomade in costante migrazione, spinta non tanto dalla scoperta di nuovi orizzonti quanto piuttosto dall'energia errante dei molti incontri casuali da cui si lascia sedurre, cimentandosi poi costantemente con l'esperienza della perdita.

Da *Filatures parisiennes* o *Les Dormeurs*, passando per *Suite vénitienne*, *L'Hôtel*, *La Filature*, *Le Carnet d'Adresses*, *Fantômes*, fino a *Prenez soin de vous* e *Pas pu saisir la mort*, l'artista *est une voleuse d'histoires*, con spiccata attitudine voyeuristica, assorbe nella sua vita quella di sconosciuti personaggi assurti al rango di coautori occasionali più o meno consenzienti.

Se in Francia stenta ad affermarsi e solo nel 2003 il Centre Georges Pompidou le dedica un'importante personale, cui segue nel 2007 il riconoscimento pieno con l'assegnazione del Padiglione francese alla 52^a Biennale d'Arte Contemporanea di Venezia, negli Stati Uniti Sophie Calle è apprezzata fin dall'inizio della sua eterogenea produzione.

Nell'inverno del 1990 è a Boston per esporre alcune opere presso l'Institute of Contemporary Art. Visita il museo di Isabella Stewart Gardner e resta folgorata dalla piccola tela de *Il Concerto* di Vermeer, al punto da dichiarare che per vederlo ripetutamente ne avrebbe fatto lo sfondo, meglio la cornice, di ogni sua intervista. Così accade anche con Sheena Wagstaff per la rivista *Parkett*, l'intervista si svolge con l'amato Vermeer alle spalle (Sheena Wagstaff, "c'est mon plaisir" in *Parkett* 24, 1990, 6).

Poco dopo l'opera scompare anche dal minimo orizzonte di Sophie Calle, perduta in quello che è ancora considerato il furto d'arte più grave nella storia degli Stati Uniti. Le dichiarazioni dell'artista riguardo alla sua particolare predilezione per il piccolo Vermeer sollecitano le innocenti quanto determinanti illazioni di Sheena Wagstaff, che dichiara scherzando che Sophie Calle non può non avere a che fare con la sparizione dell'opera. Da questa provocazione che tocca l'artista nel profondo prende vita *Last Seen*. Sophie Calle torna al museo nelle stanze delle opere rubate e di fronte al loro vuoto chiede ai curatori, alle guardie, ai restauratori, al personale delle pulizie di descrivere per lei le opere mancanti.

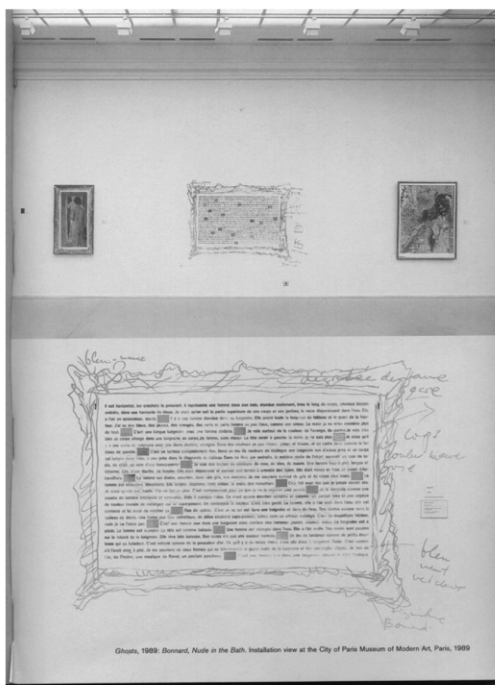
On a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit (M. Foucault).

L'artista aveva già affrontato il vuoto museografico nel 1989 con un primo lavoro della serie *Ghosts*. Sulle pareti del Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, il *Nu dans le Bain* di Bonnard prestato temporaneamente è sostituito da una cornice disegnata direttamente sul muro, accanto alla targhetta dell'opera *fantasma*, riempita di parole e piccoli riquadri di prove colore o brevi schizzi ottenuti interrogando il personale del museo.

In *Ghosts* l'artista indaga il grado di percezione assorbito da una particolare categoria di persone che dell'opera in questione ha esperienza non necessariamente solo visiva; nel chiedere una descrizione del quadro assente ottiene in realtà impressioni fuggevoli e impreviste. Tracce disarticolate poi sapientemente montate restituiscono così un universo di sensazioni senza nome né gerarchia, dove soggetto e oggetto sono presenti unicamente attraverso la messa a nudo della loro relazione tradotta in forma di parole. Così si alternano con lo stesso peso e sullo stesso piano dichiarazioni del tipo: "Je vois de l'or, de l'ivoire, une musique de Ravel, un parfum poudreux" come anche "c'est une femme nue dans une baignoire comme le titre l'indique" (Calle 2000, vol 3, s.p. [p. 12]).

A Boston Sophie Calle si cimenta con un'assenza d'altro tipo, il vuoto non è una volontaria e momentanea sospensione nella forma museo ma la scena di un delitto, sipario aperto su una violenza subita, dolorosa consapevolezza di un equilibrio turbato per sempre.

Non più *fantômes*, dunque, ma *disparitions* (Cfr. Calle, 2000 vol 3).



6 | Sophie Calle, *Ghosts, Fantômes*, "Nu dans le Bain di Bonnard", Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Parigi 1989.

Ne scaturisce una prima riflessione raccolta nella serie *Last Seen* del 1991. Il lavoro è costituito da dittici formati da due fotografie inquadrature da una stessa precisa forma cornice: da un lato l'immagine del vuoto lasciato dal furto definito da dettagli museali, un drappo di broccato, lo schienale seminascolato di una sedia, un frammento di cornice, dall'altra un testo formalmente raccolto nelle proporzioni dell'opera assente.

Anche qui il testo non è una descrizione strutturata e sequenziale ma un flusso regolato di impressioni dal basso. *Hypomnemata* prelati a misurare le tracce del vuoto, ottenute, come per *Ghosts*, interrogando gli occhi di coloro che con differenti sguardi hanno fatto esperienza dell'opera prima della sparizione.

L'uso della memoria individuale intercettata e registrata dall'artista intende ricomporre non l'opera ma la sua efficacia, il suo significato non nella storia ma nelle storie, attraverso dettagli, *paralipomeni* involontari, frammenti che luccicano in relazione unicamente all'irripetibile esperienza personale.

Ne risulta una sorta di sacra conversazione tra due forme della stessa cosa senza che né l'una né l'altra siano o abbiamo la pretesa di essere la



7 | Sophie Calle, *Last Seen* 1991 (Rembrandt, *La tempesta sul mare di Galilea*, a sinistra e Vermeer, *Il concerto*, a destra).

cosa. Colui che guarda è assente tanto quanto ciò che è guardato, oggetto e soggetto si manifestano come invisibili linee di contatto che l'artista trascrive. Anche per *Last Seen* il montaggio delle impressioni scelte manifesta la natura frammentaria e personale della memoria visiva, così che qualcuno può dire paradossalmente de *Il Concerto* di Vermeer: “mi ricorderò sempre di questo quadro perché non riuscivo a vederlo” (“Je me souviendrai toujours de ce tableau parce que je ne pouvais pas le voir” [Calle 2000, vol 3, 43]). E un altro, parlando della *Tempesta sul mare di Galilea* di Rembrandt, che era un'opera amata perché riprodotta un tempo sul coperchio di metallo di una scatola di caramelle ricevuta a Natale.

Esposto per la prima volta al Carnegie International di Pittsburgh nel 1991 *Last Seen* rimane un lavoro seminale nella produzione di Sophie Calle, presentato, nella sua interezza o in forma abbreviata, presso importanti istituzioni private e pubbliche, dalla Galleria Leo Castelli di New York al Moma, dal Boijmans Van Beuningen di Rotterdam fino al Centre Georges Pompidou di Parigi. Paradossalmente questo primo lavoro sul furto non trova posto al museo di Isabella Stewart Gardner perché la voluta immo-



8 | Sophie Calle, *What do you see?* Rembrandt, *La tempesta sul mare di Galilea*, 2012.

bilità dell'insieme non regge interferenze, non prevede aggiunte neppure temporanee, neppure per colmare l'inatteso.

Nel 1995 quattro cornici abbandonate, solo retaggio autentico delle opere scomparse, fanno la loro mesta riapparizione nelle stanze del museo, diligentemente riprendono il loro posto nella Dutch Room ma non più la loro funzione. Da questa prassi singolare di considerare le cornici vuote come *parerga* dell'opera e parti insostituibili dello spazio museale, Sophie Calle prende spunto per tornare a riflettere sul significato dell'assenza e sulla modalità di una possibile evocabile presenza (cfr. Derrida [1978] 2005). Dopo aver sperimentato come una cornice vuota possa costituire un catalizzatore di azioni e di domande, dove la linearità logica di una descrizione tradizionale è sostituibile da un sistema circolare di annotazioni, Sophie Calle si spinge a indagare non più solo il significato dell'assenza dell'opera ma dell'assenza tout court, per misurare all'interno del museo, spazio pieno per antonomasia, la vertigine del vuoto.

Ancora una volta l'artista torna a Boston e fotografa nuovamente le stanze del museo con le cornici vuote, allargando il circuito delle interviste anche al pubblico. Alla passiva quanto sterile musealizzazione dell'assenza proposta dal museo, attestazione silente del lutto, l'artista contrappone l'idea della cornice come spazio magico tutto da riempire di presente. Da questa seconda esperienza ha origine la serie *What Do You See?* del 2012 che riprende il tema di *Last Seen* modificando, però, nella forma e nella sostanza alcuni significativi dettagli. Come per la serie precedente il lavoro è formato da dittici fotografici composti dal vuoto incorniciato e dal suo riempimento. A differenza di *Last Seen*, però, gli scatti non riprendono solo il vuoto ma il vuoto inquadrato dalla sua cornice originale e guardato da uno spettatore presente girato di spalle, la parete museale non è più accennata e casuale ma contestualizzata precisamente, l'immagine si allarga per meglio definire il museo come spazio reale fatto di elementi contigui e di interferenze visive. Da una logica di metaforica sostituzione attivata dalla domanda di *Last Seen*: "fai il ritratto dell'opera assente", con *What Do You See?* Calle riporta l'esperienza al presente per indagare il senso del vuoto incorniciato. Nelle immagini le figure immobili degli spettatori di spalle mettono l'opera assente in secondo piano e i testi corrispondenti non sono più misurati sulle proporzioni dell'opera ma sul bilanciamento della conversazione.

Nell'ottobre del 2013 con la mostra *Last Seen* curata da Pieranna Calvalchini, chief curator of contemporary art, l'Isabella Stewart Gardner



9 | What do you see? Rembrandt, *La tempesta sul mare di Galilea*, 2013.

Museum decide finalmente di aprirsi all'opera di Sophie Calle. Negli spazi appena inaugurati della nuova ala vengono esposti insieme e nel luogo deputato i lavori dedicati alle opere rubate.

La mostra, di cui l'artista cura personalmente il display, è suddivisa in due sale: il primo ambiente è dedicato alla serie *Last Seen*, il secondo alle composizioni di *What Do You See?*. Nella prima serie le risposte rivelano ancora le tracce dell'opera vista, nella seconda invece ciò che si descrive è più decisamente ciò che si vede nel vuoto, con un registro che passa dal drammatico al comico, tanto che qualcuno può dire "questa pittura di Rembrandt sembra una sorta di carta da parati!".

L'abitudine al frammento riutilizzato, al pastiche architettonico e museale peculiare nell'Isabella Stewart Gardner Museum condizionano a tal punto le dinamiche della percezione che lo spettatore di oggi, che non ha esperienza delle opere rubate, può trovare non così rilevante una cornice vuota e passarvi accanto senza neppure vederla. Ecco che

"la nostalgia assume il valore di un rilancio di verità, escalation del vero, del vissuto, resurrezione del figurativo, là dove l'oggetto e la sostanza sono scomparsi" ("Lorsque le réel n'est plus ce qu'il était, la nostalgie prend tout son sens. Surenchère des mythes d'origine et des signes de réalité.



10 | *What Do You See?* Vermeer, *Il concerto*, 2013.

Surenchère de vérité, d'objectivité et d'authenticité secondes. Escalade du vrai, du vécu, résurrection du figuratif là où l'objet et la substance ont disparu" [Baudrillard 1981,17]).

Così il lavoro dell'artista in un primo momento testimonianza penosa di una perdita vissuta, nella seconda versione è un tentativo memoriale fatto per ricordare qualcosa di non vissuto. Per la direttrice del museo Anne Hawley la mostra ha tutta l'efficacia di una cura, assimilando la cornice vuota a una ferita aperta, virtualmente rimarginata da un tessuto di parole, filato come bava di lumaca dalla pazienza indagatrice dell'artista che con ago invisibile riporta l'assenza nel tempo presente. Se dunque la cornice resta per antonomasia il luogo della rappresentazione dove lo sguardo indugia per effetto subliminale e il museo lo scenario deputato, all'artista è richiesto di rendere visibile anche ciò che per sua natura non



11 | Sophie Calle, *Dérobés*, presso Galerie Perrotin, Paris, 2013 – Courtesy Galerie Perrotin.

lo è, o non lo è più, come il lutto, come la nostalgia. Essere veggenti, farsi veggenti, come diceva Rimbaud, non ha nulla a che fare con la visibilità quanto piuttosto con le più inquietanti dinamiche della visione.

Nei testi liberamente composti di *What Do You See?* Sophie Calle raccoglie il senso profondo di una perdita ormai strutturale che, stravolto il disegno delle stanze antiche, s'incammina verso i territori inesplorati dell'immaginazione.

I see a black fabric, a little bit spooky. It says I could put anything I wanted inside the frame, but the blackness seems to be fighting against my desire to imagine something in there (S. Calle "What do you see? The Concert Vermeer" Boston 2013).

Un dato ancora inaccettabile, forse, per gli eredi di Isabella.

My job is to bring it back, so I see my failure. I see this void even in my nightmares. There is a car, and, in it, a painting with a plastic bag over it. I take the bag off and it's not the painting that I want. But I know that one day, in the middle of the night, I'll receive a telephone call : Vermeer is back (S. Calle "What do you see? The Concert Vermeer" Boston 2013).

Eppure paradossalmente il sistema di rimandi tra vuoto e pieno, tra antiche stanze e nuovi spazi produce un virtuoso movimento di consapevolezza e di attenzione e attribuisce alle opere assenti un'imprevedibile forza. Nel sovraccarico display della Gardner, che propone allo spettatore esperienze estetiche non sempre di facile fruizione, il furto ha agito come catalizzatore di una rinnovata metamorfosi: i quadri strappati alla loro postazione hanno involontariamente ritrovato l'unicità perduta di opere d'arte. Riappararsi come singolarità nell'immaginario collettivo essi sono in un certo senso più presenti di prima, ma per non perderli una seconda volta nella distanza che fa breve la memoria qualcosa andava fatto. Nella ridondanza di segni di un display datato, infatti, anche il vuoto delle cornici lasciato a se stesso avrebbe nel tempo perduto di senso e di forza simbolica, assimilato ad altre invenzioni decorative e di allestimento.

Mais il y a des angles d'ou l'on ne peut plus sortir (P. Albert-Birot).

A una prima riflessione non potrebbero esserci figure più distanti di Isabella Stewart Gardner e di Sophie Calle: un altro secolo, un altro continente, un altro progetto spazio-temporale: da un lato il dominio della dispersione e l'*horror vacui*, dall'altra il vuoto come materia per un'inces-



12 | “Des fantômes occupent les cadre, comme si ce vol avait libéré les personnages [...] Ce que je vois dans cette ouverture est vivante et joyeux”, Sophie Calle, *Dérobés*, presso Galerie Perrotin, Paris, 2013 – Courtesy Galerie Perrotin.

sante metamorfosi. Eppure a guardare meglio colpiscono le assonanze, quelle più letterarie: i bambini ciechi invitati da Isabella, primi testimoni dei suoi segreti, e i ciechi dalla nascita chiamati da Sophie a esprimere il concetto di bellezza in *Les Aveugles*; la Venezia dei grandi palazzi di Isabella e quella morbosa e segreta di Sophie in *Suite Vénitienne*; le fughe romantiche di entrambe e un voyerismo sottile tutt'altro che innocente; ma anche quelle più profonde, nostalgia, sogno, rêveries, e soprattutto la volontà di essere contemporaneamente autore e attore, generatore di finzioni mescolate a frammenti di vita esposti con disarmante intimità.

Ogni progetto di auto-rappresentazione è del resto a suo modo un progetto artistico, e una collezione non fa eccezione; la cifra autobiografica e la necessità di offrirsi al pubblico sono gli elementi più evidenti che sembrano accomunare due storie così diverse. Isabella non amava particolarmente l'arte moderna e poco le interessavano le grandi rivoluzioni formali di fine Ottocento, non è tra le note americane che si dedicarono alla comprensione e alla collezione dei movimenti d'avanguardia che oggi costituiscono il nucleo dei principali musei degli Stati Uniti. Il suo universo senza tempo non prevede crescita, aggiunte, alterazioni perché

in fondo non è solo un progetto di collezione, né tanto meno di museo in senso stretto (con buona pace del titolo di cui si fregia) ma un progetto artistico. Con la consapevolezza e l'arroganza dell'*autore ampliato* di cui parla Novalis, Isabella Stewart Gardner manipola gli oggetti e il loro significato per costruire un mondo magico totalmente arbitrario, capace per questo di superare anche il limite della morte.

Dimostro di aver compreso uno scrittore soltanto quando posso agire nel suo spirito, quando, senza sminuirne l'individualità, posso tradurlo e modificarlo variamente [4].

Se dunque è possibile considerare il progetto di Isabella non un progetto museale ma artistico non è sacrilego pensare che avrebbe apprezzato la metamorfosi dell'assenza suggerita dal lavoro di Sophie Calle. Perché l'artista ne riconosce lo statuto d'arte e da linguaggio a linguaggio interviene anch'essa nel solco dell'*autore ampliato*. Al di là di ogni tentativo di rimpiazzo o riempimento, da linguaggio a linguaggio, Sophie Calle permette al museo e al suo pubblico di riappropriarsi delle opere assenti a partire proprio dalla perdita, dall'insostenibile realtà delle cornici vuote



13 | Sophie Calle, "Last Seen 2013", allestimento della mostra nella nuova ala del Isabella Stewart Gardner Museum, che per la prima volta mette a confronto "Last Seen" del 1991 e "What Do You See?" del 2012.

e dall'elaborazione virtuosa della nostalgia, che altro non significa che dolore del ritorno.

Vermeer è tornato! Anzi no, nonostante gli incubi notturni della direttrice, probabilmente non tornerà, se non in forma di pensiero e a noi piace credere con Proust che forse i musei non sono che case che custodiscono solo pensieri, e che le opere che guardiamo sono pensieri che ci ri-guardano, preziosi quanto il quadro, mentre il colore seccato e il legno dorato della cornice in realtà di per sé non lo sono altrettanto.

Les musées sont des maisons qui abritent seulement des pensées. Ceux qui sont le moins capables de pénétrer ces pensées savent que ce sont des pensées qu'ils regardent dans ces tableaux placés les uns après les autres, que ces tableaux sont précieux, et que la toile, les couleurs quis'y sont séchées et le bois doré lui-même qui l'encadre ne le sont pas [5].

NOTE

[1] "Sarebbe ben difficile dire *dove* è il quadro che sto guardando. Giacché non lo guardo come si guarda una cosa, non lo fisso lì dove si trova, il mio sguardo erra in lui come nei nimbi dell'Essere, più che vedere il quadro, io vedo secondo il quadro o con esso" (M. Merleau-Ponty, *L'Oeil et L'Esprit*, Gallimard, Paris 1964,15, [Ed. it L'occhio e lo spirito, SE, Milano 1989, 21]).

[2] "Quel che tento di tradurvi è più misterioso, s'aggroviglia alle radici stesse dell'essere, alla sorgente impalpabile delle sensazioni", J. Gasquet, *Cézanne*, cit in Merleau-Ponty, op. cit, 13.

[3] "L'immaginazione è la regina del vero, e il possibile è una provincia del vero. Essa è concretamente congiunta con l'infinito" (C. Baudelaire, *Salon del 1859*, Scritti sull'arte, 223, [1868] 265).

[4] Novalis "Fichte Studien" n. 29, p. 368, cit in G. Stanchina, *Il limite generante. Analisi delle Fichte Studien di Novalis*, Guerini e Associati, Milano 2002.

[5] Marcel Proust, 'Rembrandt', in *Proust: Essais et articles*, Gallimard, Paris 1994, 360.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Albert-Birot 1927

P. Albert-Birot, *Poemes à l'autre mois*, Librairie Jean Budry, Paris 1927.

Baudelaire [1868] 1885

C. Baudelaire, "Salon de 1859", [1868], in *Curiosités Esthétiques, Ouvres complete*, Calmann Lévy, Paris 1885, vol. III, p. 265. (Ed It. Charles Baudelaire, *Salon del 1859. Scritti sull'arte*, Einaudi, Torino 1992, 223).

Baudrillard 1980

J. Baudrillard, *Simulacri e impostura: bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti* [con un saggio di Furio di Paola], Cappelli, Bologna 1980, 52.

Baudrillard 1981

J. Baudrillard, *Simulacres et simulations*, Paris, Éditions Galilée, 1981, 17.

Baxter 1904

S. Baxter, "An american palace of art" in *Century Magazine*, New York 1904, 362.

[The] *Boston Daily Advertiser*, 2 January, Boston 1903.

Compagnon 1999

A. Compagnon, "Proust au musée" in *Marcel Proust. L'écriture et les arts*, éd. J.-Y. Tadié, Gallimard-Bibliothèque Nationale de France, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1999.

Hadley 1987

Rollin van N. Hadley (edited and annotated by), Bernard Berenson, Isabella Stewart Gardner, *The letters of Bernard Berenson and Isabella Stewart Gardner: 1887-1924 with a correspondence by Mary Berenson*, Northeastern University Press, Boston 1987.

Bourdieu [1979] 1983

P. Bourdieu, *La Distinzione. Critica sociale del gusto*, Il Mulino Bologna, 1983, 173-228. (Edizione originale *La Distinction*, Les Éditions de Minuit, Paris 1979).

Calle 2000

S. Calle, *Disparition*, vol 2 Acte Sud, Arles, 2000, s.p. [8 e 9].

S. Calle, *Fantômes*, vol 3 Acte Sud, Arles, 2000, s.p. (p. 12).

Calle 2016

S. Calle, *Sophie Calle - Ainsi de suite / Dialogue entre Sophie Calle et Marie Desplechin*, Éditions Xavier Barral, Parigi 2016.

Camart 2002

C. Camart, "Fictions d'artistes "Sophie Calle, alias Sophie Calle", Le "je" d'un Narcisse éclaté", in *Artpress* hors série avril 2002, p. 31.

Camart 2003

C. Camart (a cura di), *Sophie Calle, M'as-tu vue*, Catalogo della mostra Centre G. Pompidou, 19 nov. 2003-15 mars 2004, Éditions du Centre Pompidou et Éditions Xavier Barral, Paris 2003.

Cumming 2015

R. Cumming, *My Dear BB...: The Letters of Bernard Berenson and Kenneth Clark, 1925 1959*, Yale University Press, London 2015, 423.

Déotte 2001

J.L. Déotte, "Le musée de l'Europe à l'épreuve de la disparition!", *Tumultes* 2001/1 (n° 16), Editions Kimé, 13-27.

Derrida [1978] 2005

J. Derrida, *La verità in pittura*, Flammarion, Paris 1978. (Ed. it *La verità in pittura*, Milano Newton Compton, Roma 2005).

Foucault 1966

M. Foucault, *Les mots et les choses* (une archéologie des sciences humaines), Gallimard, Paris 1966, 25.

Merleau-Ponty 1964

M. Merleau-Ponty, *L'Oeil et L'Esprit*, Gallimard, Paris 1964, 15.

Novalis *Fichte Studien*

Novalis "Fichte Studien" n. 29, p. 368, in Gabriella Stanchina *Il limite generante. Analisi delle "Fichte Studien" di Novalis*, Guerini e Associati, Milano 2002.

Ortega y Gasset [1984] 1997

Ortega y Gasset, "Meditazioni sulla cornice", in M. Mazzocut-Mis, *I percorsi delle forme: i testi e le teorie*, Mondadori, Milano 1997, 222 (da C. Bo (cura e trad, it) *Lo spettatore*, Guanda, Parma 1984, 82-88).

Pinto 2016

R. Pinto, *Artisti di carta. Territori di confine tra arte e letteratura*, Postmedia Books, Milano 2016.

Rella 1982

F. Rella, "La vertigine della mescolanza. La lotta del collezionista contro il tempo", in *Lotus International* 35, Milano 1982, 53-63.

Saarinen 1958

A. Saarinen, *Proud possessors: the lives, times, and tastes of some adventurous American art collectors*, Random House, New York 1958, 25-55.

Simmel [1902] 1997

G. Simmel, "La cornice del quadro. Un saggio estetico" in M. Mazzocut-Mis, *I percorsi delle forme: i testi e le teorie*, Mondadori, Milano 1997, 208-217. (Ed originale "Der Bildrahmen. Ein Aesthetischer Versuch", in *Der Tag*, 1902).

Simmel *Ponte e porta*

G. Simmel, *Ponte e porta: saggi di estetica*, a cura di A. Borsari e C. Bronzino, ArchetipoLibri, Bologna, 2011.

Stoichita 1984

V. I. Stoichita, *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artigiani nella pittura europea*, Il Saggiatore, Milano 1998, 41.

Valéry [1973] 1988

P. Valéry, *Quaderni*, vol. 3 [1973], Adelphi, Milano 1988, 469-522.

Wagstaff, 1990

S. Wagstaff, "c'est mon plaisir" in *Parkett* 24, Zurich, New York 1990, 6.

Proust [1880-1922] 1994

M. Proust, 'Rembrandt', in *Proust: Essais et articles*, [Édition de P. Clarac et Y. Sandre, Présentation de Thierry Laget], Gallimard, Paris 1994, 355-60.

ENGLISH ABSTRACT

Two men, dressed as policemen, walked into the Isabella Stewart Gardner Museum in Boston and walked out with thirteen works, among which a Vermeer, two Rembrandts and five sketches by Degas. It took place on 18 March 1990 and almost thirty years since the most important art robbery in the history of the United States, the case remains unresolved. In the *Dutch Room* of the museum, in accordance with the founder's will and her stipulations whereby nothing can be changed, the empty frames of the Rembrandts and the Vermeer have been restored and put back in their original positions creating on the wall a new work of art, like a window open only to a view of the brocade wall coverings or an even more disturbing black background.

In her 1991 "Last Seen" and 2012 "What Do You See?", the French artist Sophie Calle reflects on the significance of this loss and on the unusual practice of considering the empty frames as a of the works as well as the irreplaceable parts of the museum space. Through this rendering of absence, silently witnessing the violence suffered, the artist suggests the idea of the frame as a magic space to be filled in a different way by using words instead. Not those, however, of a structured and formal description but rather those procured from the viewers, Hypomnemata borrowed from them to measure the traces of this emptiness, obtained by involving their eyes and various glances and how they experienced the works before their disappearance.

Acting instinctively, "Last Seen" was put on immediately after the robbery, not least because of the artist's particular affection for the stolen Vermeer. In contrast, after a long period of analysis "What Do You See?" was a follow-up, a result of the awareness of the likelihood of the stolen works being found becoming more and more remote. Both provoke very current reflections on the experiences of the museum's viewers, on the physical aspect and quality of perception in space, on the relationship formed by a viewer with a work of art, and on the redeeming action of the artist who is capable of raising the importance of memory to the sublime.

Ninfa diabolica

Sulla *revenge* dell'immagine

Raoul Kirchmayr

1. CECITÀ DI FREUD – GRADIVA COME NINFA

La Gradiva di Freud è uno degli avatar della Ninfa warburghiana. Tanto Freud quanto Warburg, infatti, hanno isolato questa figura sfuggente e molteplice, facendone un peculiare oggetto d'indagine. Possiamo così parlare di una singolare prossimità tematica e cronologica tra le ricerche storiche e le impasse metodologiche di Warburg, da una parte, e l'analisi compiuta da Freud del racconto di Jensen, pur con tutte le sue incertezze ermeneutiche, dall'altra. Come la Ninfa si trasforma e si moltiplica sotto lo sguardo dello storico dell'arte, così la Gradiva si sdoppia in uno strano gioco di specchi rovesciati nel quale i movimenti rapidi della Ninfa ritmano una danza di apparizioni e di scomparse. Gradiva è sfuggente, e Freud pare saperlo, fin d'*entrée de jeu*. Da qui la sua strategia ad anticiparne le mosse analizzando quel peculiare *continuum* tra sogno e veglia che caratterizza il flusso di pensieri del protagonista del racconto, il giovane archeologo-filosofo Norbert Hanold. Hanold insegue l'immagine di Gradiva come si insegue il fantasma sorto dalle proprie fissazioni, e il racconto non è che la parabola di tale inseguimento, nel quale il desiderio per ciò che è morto (il bassorilievo raffigurante Gradiva) – un passato ormai sepolto che non intende però lasciarsi interrare per sempre – lascia il posto al desiderio di ciò che è vivo (Zoe, amata in carne e ossa).



1 | Pieter Bruegel il Giovane (attr.), *Le tentazioni di Sant'Antonio Abate*, olio su tavola, 1616c., Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Genova.

Freud, come Warburg, è ossessionato dalla Ninfa *déguisée*. Il resoconto della sua lettura del racconto di Jensen è anche una confessione taciuta a metà e a metà pronunciata. “Nella sua lettura di *Gradiva* di Jensen, Freud confessa la sua ossessione. Se ne difende senza difendersene. Si divide lui stesso, se così si può dire, nel momento in cui vuole render conto dell’ultima evoluzione della follia (*Wahn*) di Hanold, la follia ossessionata di un altro – e di un altro in quanto personaggio di finzione” (Derrida [1995] 2005, 104). La follia del personaggio di finzione non è per Freud solo ciò che dev’essere analizzato, ma è anche, più sottilmente, il legaccio di una trappola. Per mettere in trappola *Gradiva*, Freud la insegue per interposto personaggio. Hanold insegue *Gradiva* e Freud segue Hanold con lo sguardo lungo le svolte del racconto, pronto a riconoscere le forme del suo delirio e i contenuti dei suoi sogni, per poter attribuire così a *Gradiva* la sua “reale” identità, premio della caccia.

Però questa operazione non coincide con uno smascheramento di *Gradiva*: in effetti, dietro la sua immagine, proveniente da un tempo immemore, non si cela alcunché. Se qualcosa vi è di celato e di misterioso, è perché Hanold proietta su di lei i suoi desideri inconsci. Così, quando Freud ne segue le apparizioni, al tempo stesso ascolta il battito del desiderio di Hanold, un desiderio che è ancora ignoto al protagonista. A ogni apparizione, una proiezione; a ogni apparizione, un passo in avanti (di Hanold) verso l’oggetto del suo desiderio. A ogni passo verso una *Gradiva* sempre meno fantasma e sempre più giovane donna “reale”, un passo dentro di sé, verso i recessi del proprio desiderio. Si tratta quindi di constatare con Freud che il racconto è un teatro dell’immaginario in cui le movenze di *Gradiva*, con il suo passo sincopato e le sue entrate e uscite di scena, sono gli effetti di un desiderio rimosso. E il premio è, alla stessa stregua del culmine d’una rappresentazione comica, un’*agnitio* che avviene pronunciando i nomi: risolvere il mistero di *Gradiva* significa dunque attribuirli correttamente, e riconoscere infine, con Jensen, che “Bertgang equivale a *Gradiva*” (Freud [1906] 1981, 288).

Tuttavia, Freud segue anche un’altra strategia di lettura, che non è guidata dalla sua ossessione né dal desiderio, il suo, di catturare l’immagine di *Gradiva*. Analizzando i deliri di Hanold, Freud non si limita a saggiare la consistenza dell’immagine di *Gradiva*, a determinarne lo status quale entità immaginaria od oggetto reale. “Con l’apparizione di Zoe Bertgang quale *Gradiva*, che segna il punto di massima tensione del racconto, anche il nostro interesse prende una direzione nuova”, scrive Freud ([1906] 1981, 314). Infatti, nel momento in cui la figura comincia a perdere il gri-

giore della sua *silhouette* incisa in un bassorilievo per acquisire i colori della vita, essa si scinde e la sua progressiva ma inesorabile trasformazione in Zoe Bertgang permette l'identificazione inaudita tra Freud e la fanciulla. Infatti, orecchio prestato ai discorsi deliranti di Hanold, Zoe è a sua volta psicoanalista. "Il procedimento fatto seguire dal poeta alla sua Zoe per la cura del delirio del suo compagno di fanciullezza presenta una straordinaria somiglianza, anzi coincide completamente nella sua essenza, con un metodo terapeutico che è stato introdotto nella medicina nel 1895 dal dottor Breuer e dall'autore del presente scritto, e al cui perfezionamento quest'ultimo si è dopo di allora dedicato" (Freud [1906] 1981, 330). La proiezione identificante di Freud non è affatto neutra, come si potrebbe credere, perché induce invero a una doppia cecità: Freud vede bene quella figura, ma non ne riconosce i tratti distintivi. Così egli smette di vedere Gradiva (come Hanold, d'altronde), sia quando egli stesso la convoca grazie all'esempio fornito dalla tela di Rops, sia quando nel finale del racconto non ne coglie l'ulteriore trasformazione *à rebours*, con cui agli occhi di Hanold Zoe torna a essere Gradiva.

Cerchiamo di comprendere la portata della cecità di cui Freud è affetto: essa non è solamente dettata da una lettura del racconto di Jensen tutta concentrata sulle dinamiche del desiderio del giovane protagonista o sul decorso del delirio indotto dall'oggetto desiderato, ma riguarda più da vicino ciò che Freud stesso vede e non vede nella figura di una Gradiva che progressivamente si metamorfizza, perdendo il suo carattere di cosa antica fatta rivivere dal desiderio e acquisendo la forma di donna in carne e ossa. La perversione feticista di cui Hanold soffre fa tutt'uno con la *revenance* di Gradiva. Ma la cattura di Gradiva *revenante* per mezzo della diagnosi dei deliri di Hanold coincide pure con la dissipazione del mistero della sua provenienza: ella è sempre stata là, nei pressi del protagonista, quanto mai prossima, eppure dimenticata e sostituita dalla passione per l'archeologia. In Freud la volontà di dissipare il mistero di Gradiva-Ninfa equivale a un gesto di distanziamento e di esorcismo. Lo scongiuro degli spettri è in atto.

In secondo luogo, c'è anche un'altra cecità da cui Freud è affetto. Il riferimento alla *Tentazione* di Rops ch'egli fa nella sua interpretazione del racconto di Jensen non è che un anello in una lunga catena di citazioni. Il fatto che Freud illustri il meccanismo della rimozione attraverso l'immagine di Rops denuncia la persistenza di un tema, quello della tentazione del santo, che attraversa tanto la pittura quanto la letteratura del XIX secolo e che apparentemente mal si sposa con il problema dell'ossessione

per un'immagine. Ciò che mi sembra essere finora sfuggito all'analisi è che la scelta di Freud potrebbe aver risentito della passione con cui gli artisti della seconda metà dell'Ottocento, in particolare i simbolisti, hanno affrontato il soggetto. Perciò Freud potrebbe avrebbe attinto a un immaginario dai riferimenti iconologici e simbolici pluristratificati. Il soggetto che ne emerge può essere a tutti gli effetti considerato come un nodo nel complesso gioco di rimandi intertestuali cui danno vita le molteplici rappresentazioni della *Tentazione*.

Inoltre, ciò che colpisce è che, nella breve descrizione del dipinto da parte di Freud, la figura soggetta a una peculiare cecità ermeneutica sia esattamente quella della Ninfa crocifissa. Allo sguardo di Freud ciò che Rops ha dipinto non è una Ninfa, ma è semplicemente una donna, come se l'esempio fosse giocoforza soggetto al principio di realtà. L'analisi di Freud si ferma al piano letterale, non cogliendo di quella figura l'importanza allegorica e simbolica né, tantomeno, la sua appartenenza a una lunga genealogia d'immagini. Ciò che a Freud è sfuggito è proprio il fatto che il suo esempio, portato a illustrare il meccanismo della rimozione, fa comparire *in immagine* l'oggetto del suo inseguimento, come se Gradiva-Ninfa beffardamente facesse capolino sulla scena dell'interpretazione nel punto in cui Freud scioglie l'enigma del desiderio di Hanold. Un immaginario, il suo, gli fa collocare la Ninfa nel luogo testuale in cui si dà spiegazione del desiderio rimosso, cioè la verità del desiderio del protagonista. Tuttavia, questo è anche il luogo di un raddoppiamento inaudito, perché non solo ne va del desiderio di un personaggio di finzione, ma forse addirittura della verità stessa come spettrale:

[...] questa verità è rimossa o repressa. Ma resiste e *ritorna*, come verità spettrale del delirio o dell'ossessione. *Ritorna* alla verità spettrale. Delirio o follia, l'ossessione non è soltanto ossessionata da questo o da quel *revenant*, Gradiva ad esempio, ma dallo spettro della verità così rimossa. La verità è spettrale, ecco la sua parte di verità irriducibile alla spiegazione (Derrida [1995] 2005, 107).

La caccia di Freud fallisce, eppure ha successo: perdendo di vista l'immagine di Gradiva, egli ne avrebbe tuttavia colto la verità, grazie al ritmo dell'apparizione e della scomparsa. Non soltanto verità del rimosso, dunque, ma verità della *revenance* di ogni fantasma che si rende visibile. Detto con una parola del lessico di Warburg, la verità del *Nachleben*.

2. LE TENTAZIONI DI FLAUBERT

Warburg ha tramutato nella vocazione della ricerca iconologica il tema della ‘rinascita’ dell’antico, cui appartiene di diritto la lettura della *Gradiva* da parte di Freud, che a sua volta si innesta su delle sequenze testuali ben definite. Interrogandoci sui limiti dell’esempio impiegato da Freud e apprendone l’interpretazione abbiamo infatti messo in rilievo le sequenze testuali nelle quali è possibile riconoscere due concatenazioni: la prima da Heine porta a Gautier (Kirchmayr 2012) e afferma il *Nachleben* delle divinità pagane; la seconda porta da Jensen a Freud e racconta la riapparizione della Ninfa nel quadro della *revenance* degli antichi dei, secondo un movimento che non è la semplice contraddizione della loro scomparsa, ma è la configurazione di un regime discorsivo e di visibilità che chiamiamo sinteticamente ‘spettralità’.

Se il primo movimento afferma il ritorno e la riapparizione degli dei pagani, implicando così il loro andirivieni tra il visibile e l’invisibile sulla scena della storia, il secondo riconosce un’assenza storica che non potrà più essere colmata: ciò che si è reso invisibile, ciò che è scomparso non riapparirà più in presenza. La relazione tra la *revenance* e la scomparsa non può ridursi alla semplice contraddizione, perché c’è anche una scomparsa che non è definitiva, ultima, irrimediabile, ma che segue invece un andamento carsico del tempo storico. In questo senso la *revenance* accompagna la scomparsa come la sua ombra o il suo doppio, e non come il suo opposto. Ciò che è scomparso può riapparire. Solo, esso riapparirà non più come presenza, ma come spettro.

Ora, vediamo che il tema della *revenance* degli antichi dei si articola a quello della loro scomparsa in riferimento a un’ulteriore diramazione rispetto a quella che avevamo seguito, da Heine a Freud (v. Kirchmayr 2012), dal momento ch’essa trae la sua origine da un’altra fonte, cioè il dipinto attribuito a Pieter Bruegel il Giovane, intitolato *Le tentazioni di Sant’Antonio Abate* [fig. 1], opera che si ritiene successiva al 1616 (v. Castelli 2007, 79 e tav. 45 del catalogo iconografico; Castelli indica il dipinto solo come opera della Scuola di Pieter Bruegel).

La tela era appartenuta alla collezione di Francesco Maria Balbi ed era conservata nel palazzo Spinola di Genova, dove nel 1845, durante il suo viaggio in Italia, Gustave Flaubert ebbe l’occasione di ammirarla. La visione del quadro colpì Flaubert a tal punto ch’esso diventò fonte d’ispira-

zione per la stesura, lunga e tormentata, del racconto omonimo, terminato molti anni dopo, nel 1872, e dato alle stampe nel 1874.

A ogni modo, il riconoscimento della principale tra le fonti della *Tentazione* flaubertiana va al di là di una questione di ordine filologico, poiché la scrittura del racconto e l'immaginario che vi è messo in scena entrano in una relazione di analogia con la pittura. “La *Tentazione* si legge volentieri come il protocollo di una fantasticheria liberata. Sarebbe per la letteratura quel che Bosch, Brueghel o il Goya dei *Capricci* hanno potuto essere per la pittura” (Foucault [1966] 1971, 136). In questo racconto, dice Foucault, “Flaubert stesso invoca follia e fantasmi” (*ibid.*).

Per molti versi il cuore del racconto può essere ritrovato nel VI capitolo della sua *Tentazione*, dove – in un passo conclusivo – Flaubert mette in bocca al demonio un'affermazione che esprime la contraddizione tra la fede e la scienza. Il passo appare inoltre consonante con il progetto nietzschiano di distruzione della metafisica. Il diavolo qui è la raffigurazione – già goethiana – della scienza, la quale ha demolito le credenze ereditate dalla storia della cultura occidentale. Dopo aver dichiarato la scomparsa di ogni fondamento, tanto soggettivo quanto oggettivo (la forma e la sostanza), il demonio enuncia la verità dell'apparenza e la realtà dell'illusione, quasi un'anticipazione del frammento “Storia di un errore” contenuto nel *Crepuscolo degli idoli* (v. Nietzsche [1889] 1994). È il demonio “nello splendore della sua verità” colui che determina l'ordine delle apparizioni che tormentano l'eremita. “È lui che serve da corifeo al sapere occidentale: guida da prima la teologia e le sue infinite discussioni; poi risuscita le antiche culture con le loro divinità presto ridotte a cenere; poi instaura la conoscenza razionale del mondo; spiega il movimento degli astri e la potenza segreta della vita” (Foucault [1966] 1971, 147). Inoltre, occorre anche riconoscere che, nell'orizzonte nichilistico così evocato dalle parole del demonio e con l'affermazione della sola verità dell'apparenza, ciò che acquisisce una forma spettrale è dio. Si tratta di un ribaltamento prospettico: il cristianesimo come forza che era stata in grado di assoggettare il pantheon delle divinità pagane, conservandole nel suo seno come entità demoniche, è ora spodestato da una forza maggiore, quella della scienza, che si presenta sotto vesti diaboliche. Le parole che pronuncia questa figura sono quelle della verità nascosta del cristianesimo, cioè del suo nucleo che infine si mostra interamente alla luce della storia mediante un movimento di auto-decostruzione (v. Nancy [2005] 2006).

La Forma è forse un errore dei tuoi sensi, la Sostanza una
immaginazione del tuo pensiero.

A meno che, essendo il mondo un perpetuo flusso delle cose, l'apparenza non sia quanto v'è di più vero, e l'illusione la sola realtà!

Ma, tu, sei sicuro di vedere? sei sicuro di vivere? Forse non v'è nulla!

Il Diavolo ha preso Antonio; e, tenendolo a braccia tese, lo guarda, le fauci spalancate, pronto a divorarlo.

Adorami, dunque! e maledici il fantasma che chiami Dio!

Antonio alza gli occhi, in un ultimo moto di speranza.

Il Diavolo lo abbandona (Flaubert [1874] 1967, 500-501, con modifiche).

L'ingiunzione a "maledire il fantasma chiamato Dio" è la sintesi di un programma che consiste nel distruggere le credenze e le illusioni. Di tale programma il diavolo è l'artefice e il rappresentante. La sua voce, non c'è dubbio, è la voce della scienza che ha il potere di dissolvere la superstizione e di cancellare gli antichi valori (Orr 2008, 189-206). L'ingiunzione del demonio implica un ulteriore momento nella dialettica dei ribaltamenti dei valori e delle credenze: come gli dei pagani furono detronizzati dal cristianesimo, così il cristianesimo è spodestato dalla scienza. La *Tentazione* mette in scena quel dramma storico di cui il cristianesimo è il soggetto.

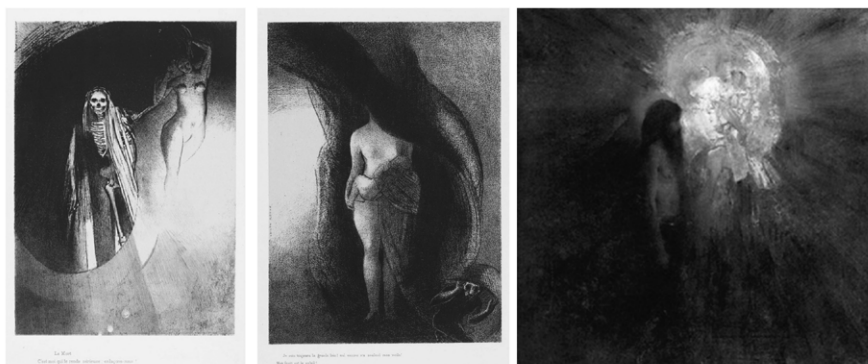
In questa contrapposizione di forze avverse l'una all'altra la figura del demonio si presenta indossando dunque un'ulteriore maschera. Se la linea che – da Heine a Gautier – riconosce nel demonio la forma sopravvive delle divinità pagane, la linea in cui dev'essere collocato il testo di Flaubert è senza dubbio quella che si diparte dal *Faust* di Goethe, dove il demonio è personificazione del titanismo dell'uomo e della sua volontà di sottomettere le forze della natura. L'elaborazione del motivo della tentazione da parte di Flaubert mostra allora la contemporanea presenza di più motivi simbolici e allegorici, e di più riferimenti testuali, che precipitano tutti nel tema dell'apparizione dei fantasmi e della loro scomparsa, dissipati dalla luce nera del nichilismo. Più che riconoscere nella rinascita dell'antico un movimento di frattura della continuità storica, Flaubert nella *Tentazione* denuncia il tramonto contemporaneo del paganesimo e del cristianesimo, inghiottiti dalla modernità.

Non vi è esorcismo più efficace di quello compiuto dalla scienza, se non che esso stesso non è che la conseguenza dell'azione del demonio. Rovesciamento di prospettiva e funzione dissolutrice di tutti i valori esercitata dal demonio/scienza: è così che per il santo protagonista del racconto "la scomparsa dei fantasmi più avversi alla sua fede, lungi dal confermare l'eremita nella sua religione, la distrugge poco a poco e finalmente la sottrae [...], e gli dei morendo avvolgono nella loro notte un

frammento dell'immagine del vero Dio" (Foucault [1966] 1971, 151). Il racconto di Flaubert consegna dunque al lettore il paradosso di un demonio che suscita un corteo di apparizioni e di immagini allo scopo di persuadere il santo che nulla di ciò che aveva alimentato la fede degli uomini fosse degno di credenza. Nulla rimane, e gli dei antichi svaniscono una volta per tutte.

3. LE NINFE DIABOLICHE DI MÉLIÈS

Ispirandosi al racconto di Flaubert, George Méliès, nella sua *La tentazione di Sant'Antonio* (*La Tentation de Saint Antoine*), oltrepassa il paradosso e fa scomparire il demonio dalla scena. Ventiquattro anni separano la pubblicazione della *Tentazione* flaubertiana dall'omonimo cortometraggio di Méliès, che risale al 1898. Non che il soggetto non avesse conosciuto nel frattempo altre raffigurazioni, tra le quali quelle dello stesso Rops, di Theodore Chasseriau e di Odilon Redon, che nel 1896 dà alle stampe l'ultimo di tre diversi progetti litografici realizzati a partire dal 1888 e ispirati al racconto di Flaubert. Di queste serie la seconda era stata espressamente dedicata allo scrittore e la terza porta il titolo di *La Tentazione di Sant'Antonio* (Hauptman 2005, 89-90). In essa si trovano delle figure femminili i cui tratti del volto, quando emergono dal chiaroscuro inquieto di Redon, non appartengono più al mondo umano. Sono creature umbratili e sfigurate, mentre il demoniaco lascia il campo della rappresentazione e si confonde con la trasfigurazione stessa del volto, che giunge fino alla cancellazione dei lineamenti. Ciò che resta in evidenza è il corpo nudo, inondato dal bianco della litografia – così come in una tela del simbolista



2 | Odilon Redon, *La Mort: C'est moi qui te rends serieuse; enlaçons-nous* da *La Tentation de Saint-Antoine* (terza), litografia, 1896.

3 | Odilon Redon, *Je suis toujours la grande Isis! Nul n'a encore soulevé mon voile! Mon fruit est le soleil!* da *La Tentation de Saint-Antoine* (terza), litografia, 1896.

4 | Fernand Khnopff, *La tentazione di Sant'Antonio*, collezione privata, 1883.

Fernand Khnopff, dove la tentazione è raffigurata come un testa-a-testa tra il santo e una densa chiazza di luce giallastra che elimina dalla scena ogni altra presenza (fig. 4) –, quasi a significare la persistenza dell’oggetto del desiderio in una forma tuttavia non più desiderabile perché aliena al mondo umano, come nell’allegoria della Lussuria della lastra 20, intitolata *La Mort: C’est moi qui te rends sérieuse: Enlaçons-nous*, dove il viso della donna afferrata dalla Morte assume una fisionomia pressoché animale, quasi una forma intermedia tra la fine di tutte le cose e la loro venuta al mondo. “La Lussuria e la Morte guidano la ronda dei viventi, senza dubbio perché esse rappresentano la fine e la ripresa, le forme che si sfanno e l’origine di tutte le cose” (Foucault [1966] 2001, 146). Oppure il volto è semplicemente velato dall’inchiostro nero che ne rende irriconoscibili le fattezze, come nella lastra *Je suis toujours la grande Isis!* (fig. 2 e 3), pur mettendo in evidenza la nudità del corpo.

Il breve film di Méliès – una pellicola della durata di circa un minuto – rappresenta in maniera efficace e ironica i tormenti e le passioni del santo. Méliès trasse di certo ispirazione dal racconto di Flaubert e ne conservò l’ambientazione (la caverna di pietra, il libro), ma della fantasmagoria di divinità che sfilano davanti agli occhi di Sant’Antonio non rimangono che alcuni elementi simbolici tra i quali, in primo luogo, l’apparizione della Ninfa come oggetto di desiderio. Infatti, il corteo di divinità e di figure del mondo pagano che compaiono in visione al santo si riduce alla sola apparizione di alcune silhouette femminili, che tuttavia portano con sé una serie di riferimenti iconologici, il primo dei quali è per l’appunto quello alla Ninfa. Inoltre, il cortometraggio di Méliès trascura del tutto ciò su cui Flaubert aveva imperniato il suo testo, cioè il rapporto tra fede e sapere.

Se si adotta una prospettiva iconologica si può perfino avanzare l’ipotesi che il film di Méliès sia una riproduzione dinamica dell’acquaforte di Rops (v. Malthête [1991] 1992, 226). Invece, è riconosciuto l’interesse di Méliès per il sovrannaturale e il demoniaco, però considerati come manifestazione del meraviglioso: la figura di Mefistofele, che compare tanto in *Damnation du docteur Faust*, quanto in *Le Roi de maquillage*, entrambi del 1904, è infatti ispirata dal gusto per il favoloso più che dalla volontà di dare corpo al mito di Faust (v. Costa 1997, 166).

A ogni modo, tanto rispetto alla fonte nota, cioè il racconto di Flaubert, quanto rispetto a quella dubbia, l’acquaforte di Rops, la sequenza apporta alcune significative variazioni sul tema.

Tali variazioni dipendono tutte dal modo in cui appare sulla scena l'oggetto del desiderio con la sua forza perturbante. Come nell'opera di Rops ma diversamente da essa, l'apparizione è diabolica: l'autentica natura della Ninfa crocifissa si svela in corrispondenza della scomparsa del demone dalla scena e dopo una moltiplicazione della figura femminile. Quel diavolo che Freud trascurerà nella sua descrizione del dipinto, nel film di Méliès era infatti già letteralmente scomparso, quasi a confermare la prescrizione hegeliana sull'inopportunità di mettere in scena il diabolico in quanto sommamente prosastico, essendo questa una "figura cattiva ed esteticamente inutilizzabile" (*eine schlechte, ästhetisch unbrauchbare Figur*) (Hegel [1835-1838] 1989, 288). Ma, come abbiamo visto, non si tratta solo di un'indicazione stilistica cogente: anche la figura del demonio è soggetta a una strana alternanza di presenza e assenza, un'oscillazione che ne fa un'immagine instabile, al pari di quella della Ninfa.

Se l'acquaforte di Rops si struttura in due tempi (l'apparizione della Ninfa sulla croce e il capolino del diavolo dietro il corpo della Ninfa), la *Tentazione* di Méliès è articolata su una sequenza in più tempi: l'apparizione della Ninfa tentatrice, il suo sdoppiamento prima e la sua triplicazione poi; quindi la sostituzione (momentanea) del Cristo crocifisso con la figura della Ninfa e, infine, l'apparizione della ninfa come angelo.

Vediamo in dettaglio i quattro tempi. Il primo (00:03 – 00:10, fig. 5) è dato dalla rappresentazione del santo in una grotta, il suo rifugio d'eremitaggio. Sant'Antonio è vestito con un saio, il capo coperto. Una brocca e un torso di pane, collocati su una pietra che occupa l'asse mediano dell'immagine, simboleggiano la sua povertà e la sua scelta di allontanarsi dal mondo. Un grande crocifisso si allunga dal basso in alto nella parte sinistra dell'immagine, un teschio è posto ai piedi del Cristo.

Il santo è seduto ai piedi della grande croce, compie dei gesti di devozione, battendosi il petto e sprofondando nella lettura delle Sacre Scritture, per cercarvi conforto. Possiamo immaginarlo già vittima dei suoi desideri terreni, se ipotizziamo, con Foucault, che l'immaginario scatenato dell'eremita è il prodotto stesso della lettura del libro: "quello che passa per fantasma non è niente di più che un insieme di documenti trascritti: disegni o libri, figure o testi" (Foucault [1966] 1971, 148). Il secondo tempo è scandito dalla prima apparizione del diavolo sotto forma di ninfa (00:11 – 00:18, fig. 6), la quale spunta all'improvviso ai piedi della croce, seduta dal lato opposto rispetto al teschio.



5-9 | George Méliès, *La tentazione di Sant'Antonio*, cortometraggio, 1898, fotogrammi 00:03-00:27.

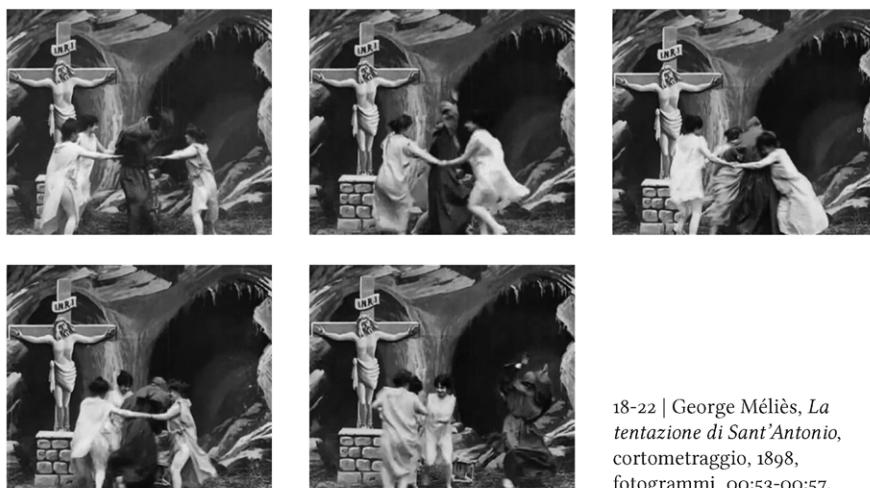


10-14 | George Méliès, *La tentazione di Sant'Antonio*, cortometraggio, 1898, fotogrammi 00:27-00:53.



15-17 | George Méliès, *La tentazione di Sant'Antonio*, cortometraggio, 1898, fotogrammi 00:53-00:56.

La fanciulla, vestita con un peplo bianco, tocca il santo per mostrarsi in carne e ossa ai suoi occhi. Sant'Antonio si schermisce, volgendole le spalle e facendo dei gesti di scongiuro, sotto lo sguardo divertito della Ninfa sorridente. Nel terzo tempo (00:19 – 00:27, fig. 8) il santo si guarda attorno per accertarsi che l'apparizione diabolica sia scomparsa e per riprendere



18-22 | George Méliès, *La tentazione di Sant'Antonio*, cortometraggio, 1898, fotogrammi 00:53-00:57.

le sue letture devozionali. Si accomoda sullo sgabello in legno, al centro della scena, sulla quale irrompono all'improvviso due figure femminili, che letteralmente lo circondano, collocandosi l'una alla sua sinistra e l'altra alla sua destra (00:27, fig. 9).

Entrambe lo accarezzano e lo toccano, causandone così una reazione più intensa e marcata (00:27 – 00:35, fig. 10). Tale reazione si compendia nella ricerca del teschio posto accanto al Cristo. Questo simbolo della *vanitas*, della fugacità delle cose terrene, in questo caso rappresenta anche la fuggevolezza del desiderio rispetto alla morte. Sant'Antonio bacia il teschio. Tuttavia, con una prima potente sostituzione simbolica, questo significante della morte è rimpiazzato dalla Ninfa come significante della vita. Prendendo il posto del teschio, la Ninfa simboleggia così la forza della vita che si impone contro la necessità della morte (00:42, fig. 11-13).

La riapparizione della seconda Ninfa è quindi seguita dalla riapparizione della terza. Tutte e tre le Ninfe circondano nuovamente il santo. Prendendosi per mano, le figure femminili danzano in girotondo (00:53 – 00:56, fig. 15-17).

Le tre figure femminili danzano attorno all'eremita, coperte da veli che lasciano indovinare le loro forme. Dai movimenti della loro danza, dal girotondo che compiono dinnanzi agli occhi del santo, si potrebbe supporre che esse siano la trasformazione delle tre Grazie, così com'esse sono rappresentate nella consueta iconologia (fig. 18-22; v. Starobinski 1994) che, com'è noto, si ritrova tra l'altro nella *Primavera* di Botticelli analizzata da Warburg (fig. 23; v. Warburg [1893] 2003). Tre potenti elementi



23 | Sandro Botticelli, *La Primavera*, tempera su tavola, 1482c., Galleria degli Uffizi, Firenze.

iconologici sono dunque contemporaneamente presenti nei fotogrammi dell'ultime sequenza: il crocifisso, la Ninfa al posto del Cristo, le tre grazie in girotondo.

La danza delle Ninfe-Grazie spinge Sant'Antonio ai piedi della croce, per invocare il Cristo (fig. 24; 00:57 – 1:00). Ma alla sua preghiera segue un'ulteriore apparizione, che ritma il climax delle manifestazioni demoniache: quella della Ninfa sulla croce (fig. 25; 1:00) che, esattamente come nell'acquaforte di Rops, prende il posto del Cristo, spodestandolo. La sequenza continua mostrando la Ninfa che scende dalla croce, mentre contemporaneamente – al polo opposto della scena e simmetricamente alla croce – appare la Ninfa angelica (fig. 26; 1:02), che viene indicata con il dito dalla Ninfa crocifissa (fig. 27; 1:04). Quest'ultima scompare un istante dopo, affinché si dia un'immagine di sintesi negli ultimi fotogrammi, con la ricomparsa del Cristo sulla croce (a sinistra) che accompagna la Ninfa angelica sulla destra (fig. 28, 1:05-1:07).



24-28 | George Méliès, *La tentazione di Sant'Antonio*, cortometraggio, 1898, fotogrammi 00:57-01:07.

La conclusione della sequenza sancisce dunque la sconfitta della tentazione: la potenza demoniaca, che si è mostrata nella sua proliferazione di figure femminili, è soggetta a una *Aufhebung* dialettica che ha comportato la messa a regime e la 'positivizzazione' del negativo. L'immagine di sintesi finale illustra la potenza della sublimazione: il desiderio è conservato, ma al tempo stesso spostato su un oggetto più elevato (l'angelo) che fa da figura intermediaria tra il mondo della salvezza (il Cristo crocifisso) e il mondo della perdizione (le Ninfe), tra il cielo del cristianesimo e il mondo sotterraneo dei culti pagani.

Se si paragona la versione di Méliès della *Tentazione* a quella di Rops (fig. 29), ritroviamo due dinamiche pulsionali differenti: nella prima c'è sublimazione, nella seconda rimozione. Tuttavia, in entrambi i casi la ninfa appare come una figura di sintesi: nel primo caso, infatti, essa si presenta con i tratti dell'angelo, incorporandoli; nel secondo caso è raffigurata al posto del Cristo, che è spodestato dalla croce, ma sospinta dalla forza opposta del demoniaco. Si può anche osservare che la sequenza di Méliès aggiunge all'acquaforte di Rops un'ulteriore scena, quella finale dell'apparizione della Ninfa angelica, ultima trasformazione della Ninfa susseguente alla sua moltiplicazione.



29 | Félicien Rops, *La Tentation de saint Antoine*, pastello, 1878, Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles.

Il movimento finale del film di Méliès è particolarmente interessante perché non introduce una semplice coda alla sequenza, ma produce un effetto *à rebour* sul suo senso. Il cortometraggio, infatti, mostra l'ossessionante *revenance* della figura della Ninfa, perfino moltiplicata. Quando Freud discute della funzione del sintomo nella Gradiva facendo ricorso all'acquaforte di Rops, si limita a impiegare l'immagine come illustrazione della funzione economica del sintomo e del rapporto tra il rimosso e la forza rimuovente. Se leggiamo Freud dopo Méliès, non possiamo non riconoscere che i tempi della moltiplicazione/trasformazione della Ninfa rendono più complessa la logica apparenza/verità che orienta la lettura sintomale di Freud.

Méliès, infatti, procede al di là di Freud sia quando inserisce la sequenza del girotondo, sia quando chiude il racconto con l'immagine di sintesi che va a completare le sequenze precedenti. Con la sequenza del girotondo, Méliès mostra il doppio legame tra la Ninfa e le Grazie, non tanto nel senso che le Grazie rappresenterebbero un rilancio della forza seduttiva del diavolo – completamente rimosso dalla scena nel cortometraggio – di fronte alla resistenza del santo eremita, quanto nel senso che le Grazie rappresentano una moltiplicazione differenziale – e per questo diabolica – della figura della Ninfa.

Da questa angolatura ermeneutica, il diavolo non è e non può essere la verità della Ninfa: al contrario, esso non è che una delle forme con cui si presenta la forza produttiva delle immagini, assieme alla loro capacità di migrazione e di disseminazione. Inoltre, la moltiplicazione della figura della Ninfa nel girotondo delle Grazie fa emergere un tratto ulteriore: se le Grazie sono l'allegoria della potenza generosa e donatrice, la Ninfa ne è ugualmente il luogotenente manifesto, come Warburg riconosce nella tavola 42 di *Mnemosyne*, grazie alla quale individua i legami segreti tra figure apparentemente distanti e le polarità che distribuiscono tali figure in coppie oppostive. Pertanto, per quanto le ricerche di Warburg siano in effetti contemporanee alla nascita del cinema (Agamben 2007, 23), il cortometraggio di Méliès ci porta a pensare un elemento che non emerge a sufficienza né in Warburg né in Freud: la Ninfa non è un tipo di immagine ricorrente, che si presenta per mezzo di variazioni che intervengono lungo il corso storico (come aveva pensato in un primo tempo Warburg), né la figura eminente del desiderio rimosso, prodotto dello scontro tra forze contrapposte (come ritiene Freud). Piuttosto, essa rifiuta di essere ricondotta a un singolo *pattern*, dal momento che è potenza figurale e forza figuratrice che ritorna e, per mezzo della sua *revenance* (leggi: il

suo *Nachleben*), essa si diffrange, contemporaneamente una e molteplice, seducente e angosciante.

Ciò che emerge da queste sequenze che in parte si incrociano, in parte si sovrappongono, in parte si concatenano attraverso un gioco di rimandi e di variazioni, è che la Ninfa moderna non è affatto scomparsa, condividendo con ciò il destino degli antichi dei pagani, ma vive un'esistenza umbratile, come fantasma che ricomparirà nuovamente sulla scena della letteratura e delle arti visive del Novecento. Non essendo affatto scomparsa dal mondo moderno (secondo la tesi del definitivo tramonto degli antichi dei e come segno della definitiva secolarizzazione della nostra civiltà; v. Didi-Huberman [2002] 2004), essa si ripresenta come figura del corpo femminile soggetta a migrazioni e a spostamenti.

Siamo nel solco della *revenance* delle divinità pagane, del loro *Nachleben* come loro ritorno spettrale: il rapporto con il sacro non si è esaurito, ma ha acquisito altre forme che dicono dell'invisibilità del diabolico, dell'apparizione dell'oggetto del desiderio, della persistenza del fondo pagano-dionisiaco nella civiltà moderna e cristiana ma che, soprattutto, mettono sulle piste di un concetto di verità spettrale. Per inciso, è qui che Warburg incontra tanto Nietzsche quanto Freud, cioè nel momento in cui si è saputo sporgere verso quel margine del visibile che, con la sua oscurità, costituisce la matrice da cui si generano le immagini fantasmatiche degli dei pagani.

4. REVENANCES. L'IMMAGINE OLTRE LA RAPPRESENTAZIONE

Ci si può chiedere se è possibile pensare l'enigma della Ninfa in modo tale da reinquadrare le precedenti letture, mostrando per quali ragioni esse non ne hanno colto che aspetti limitati, con la conseguenza che le risposte fornite alla fine riducono la figura della Ninfa a una *formula*. Nel caso di Warburg si tratta letteralmente di una *Pathosformel*, di una "formula di pathos" che è determinata dalla bipolarità degli opposti (la Ninfa come al tempo stesso figura della vita e della sofferenza, della vita e della morte). Qui si potrebbe pure aggiungere che neppure il ricorso a una concezione di "immagine dialettica", come quella sviluppata da Walter Benjamin, pare offrire una chiave sufficiente per venire a capo dell'enigma della Ninfa. Se, infatti, l'immagine dialettica è pensata come quella polarità che crea una tensione essenziale tra gli opposti, conservandoli e mai superandoli in una sintesi superiore (e l'immagine è esattamente questa tensione resa visibile), allora rimane ancora da spiegare che nel

caso della ninfa c'è un invisibile che pare ancora sfuggire a questo tipo di concettualizzazione.

Se ci rifacciamo al caso di Freud e al suo commento alla *Gradiva* di Jensen, si può notare che la figura della Ninfa è concepita a cavallo tra l'ordine del visibile (della presenza, della realtà) e l'ordine dell'invisibile (dell'assenza, del mondo sepolto del passato), dove l'ambito intermedio è dato dal sogno e del delirio. Inoltre, la Ninfa è simultaneamente figura dell'inconscio, della vita e dell'analista che emerge dalla contraddizione tra presenza e assenza, nella quale l'*imago* della Gradiva rediviva svolge il ruolo della mediazione: essa è in altre parole il *commutatore* da un regime (quello dell'assenza, cioè del delirio e del sogno) a un altro (quello della presenza, cioè della percezione, dominato dal principio di realtà). In queste interpretazioni, che in fondo si basano tutte su uno schema in cui la polarità è sempre definibile e riconoscibile (tanto che possiamo parlare anche nel caso di Freud di una presenza dell'assenza) ciò che viene perso di vista è che la Ninfa non può mai essere fissata una volta per tutte, come si trafigge una farfalla con uno spillo, a completare una collezione che mai potrà dirsi conclusa una volta per tutte.

Infatti, se rimaniamo all'interno di una concezione dualistica dell'immagine, non possiamo fare altro che consegnare l'interpretazione della Ninfa a una fenomenologia della presenza e dell'assenza, accompagnata dalla sua semantica. Tuttavia, ogni "oggettivazione" e ogni "presentificazione" dell'immagine non può che rientrare a pieno titolo in una logica della rappresentazione, che a sua volta rinvia a una metafisica. Se anche Benjamin aveva cercato di sottrarsi a una deriva di questo tipo, certamente non si può venire a capo dell'immagine della Ninfa come 'vita postuma' senza con ciò rivedere quel modello bipolare di dialettica affinato da Benjamin nel *Passagenwerk* (Benjamin [1927-1940] 2010) e nelle tesi sul concetto di storia (Id. [1940] 1997).

Se si mette in discussione la deriva rappresentativa-metafisica, si può pensare che l'immagine della Ninfa possa anche essere interpretata non come il risultato di una tensione bipolare, ma come l'effetto di un processo economico e differenziale. In questo senso, essa è la sintesi sempre instabile di un gioco di forze inapparenti e, per questa ragione, eccede il regime della rappresentazione. Il suo carattere eccedente – che pertiene al dominio dell'invisibile – non è pertanto riconducibile alla definizione della Ninfa come "immagine dell'immagine" coniata da Agamben (2007, 53-54), il quale pare alludere alla Ninfa come a un'immagine paradigmatica

per ogni altra immagine pensata nella sua storicità: “La ninfa è l’immagine dell’immagine, la cifra delle *Pathosformeln* che gli uomini si trasmettono di generazione in generazione e a cui legano la loro possibilità di trovarsi o di perdersi, di pensare o di non pensare” (*ibid.*). Un’interpretazione siffatta resta pienamente all’interno della metafisica, con la conseguenza che diventa difficile comprendere quale possa essere il carattere *unheimlich* riscontrabile nell’immagine della Ninfa. Non è un’immagine alla seconda potenza (rappresentazione di rappresentazione), né un modello archetipico dell’immagine (l’essenza o il paradigma dell’immagine), ma è eccedente se stessa, è una immagine-più-che-immagine, ovvero un’immagine in grado di contestare il regime di presenza-rappresentazione in cui tuttavia non può non comparire.

Rispetto al regime di presenza-rappresentazione, l’immagine della Ninfa denuncia un’estraneità. Ricordiamo che fu tale estraneità rispetto alle coordinate storico-culturali, religiose e perfino psicologiche nella Firenze del Quattrocento ad avere messo Warburg sulle piste del carattere anacronico dell’immagine della Ninfa. L’effetto prodotto sullo sguardo dello storico dell’arte può derivare certo dal carattere misterioso della leggiadra silhouette femminile dipinta dal Ghirlandaio, ma può pure essere messo in relazione con un’interrogazione sulla forza di quell’immagine, sulla sua *dynamis*. Il suo anacronismo, così, non è solo relativo al fatto che tale immagine proviene dall’antichità e si presenta in un soggetto che è tipico della devozione cristiana, ma anche e soprattutto perché l’anacronismo scompiglia la coerenza della rappresentazione, la sua semiologia, il quadro di valori ch’essa rende visibile.

Ciò che l’immagine della Ninfa scuote con la sua forza perturbante è l’ordine metafisico della rappresentazione: agisce sì come sintomo, ma non solo e non tanto nel senso di un farsi visibile di una forza rimossa, quanto e piuttosto come forza de-rappresentativa capace di contestare l’ordine all’interno del quale trova collocazione. In presenza della Ninfa siamo dunque al limite dell’ordine della visibilità e certamente al di là del discorso freudiano. Certo, è sempre possibile ricondurre l’immagine della Ninfa all’interno dei limiti di una metafisica della rappresentazione mediante un’operazione di chiusura che, pur permettendo la concettualizzazione dell’immagine, ne perde di vista il suo tratto *unheimlich*. L’*Unheimlichkeit* è strettamente legata a ciò che chiamiamo la spettralità dell’immagine. Reintegrare l’immagine della ninfa in un ordine di tipo metafisico-rappresentativo significa dunque negarne la spettralità per neutralizzarne gli effetti spaesanti, quegli effetti che – si è già notato – si dispiegano nel carteggio tra Warburg

e Jolles e che guidano d'altronde la doppia operazione condotta da Freud, consistente nel convocare gli spettri e nello scongiurarli:

Freud, come è noto, ha fatto di tutto per non dimenticare l'esperienza dell'ossessione, della spettralità, dei fantasmi, dei revenants. Ha tentato di renderne conto. Coraggiosamente, in modo tanto scientifico, critico e positivo quanto possibile. Ma pur facendo questo, ha anche tentato di scongiurarli. Come Marx. Il suo positivismo scientifico si è messo al servizio della sua ossessione dichiarata e della sua paura inconfessata (Derrida [1995] 2005, 104).

E come non sospettare che questo stesso gesto positivistico, che vorrebbe garantire una protezione rispetto alla credenza nei fantasmi e contemporaneamente ricondurli entro l'ambito del *logos* con un'operazione di scongiuro, non sia analogo a quello di Warburg?

Questo doppio movimento di apertura e di chiusura, di convocazione e di scongiuro – questo strano *fort-da* che ha scandito il ritmo dell'indagine a coloro che si sono accinti a descrivere l'apparizione spettrale – pare proprio la condizione che permette la comprensione del senso dell'apparizione medesima.

L'oscillazione è riscontrabile anche nell'operazione mediante la quale Agamben pare voler istituire – o, meglio, re-istituire – un ordine metafisico della rappresentazione in relazione alla spettralità. Infatti, il suo trattamento dello spettro punta a fare di quest'ultimo una copia sbiadita di un originale. Seguiamo dunque il ragionamento di Agamben, quando pone in relazione l'immagine e lo spettro, l'immagine e il fantasma, attribuendo alla prima il significato di vita e di pienezza, di mobilità storica e di dinamicità, mentre lo spettro e il fantasma non sarebbero che un derivato, una copia depotenziata e irrigidita dell'immagine, una sua ossificazione che ha perso quasi del tutto il suo rapporto con la storia e, dunque, con la temporalità. Agamben scrive:

Le immagini di cui è fatta la nostra memoria tendono [...] nel corso della loro trasmissione storica (collettiva e individuale), incessantemente a irrigidirsi in spettri e si tratta appunto di restituirle alla vita. Le immagini sono vive, ma, essendo fatte di tempo e di memoria, la loro vita è sempre già *Nachleben*, sopravvivenza, è sempre già minacciata e in atto di assumere una forma spettrale. Liberare le immagini dal loro destino spettrale è il compito che [...] Warburg – al limite di un essenziale rischio psichico – [affida] [...] alla sua scienza senza nome (Agamben 2007, 22).

L'impalcatura logica del discorso è molto chiara e prende la forma di un rapporto mimetico: da un lato l'immagine e la vita (una vita che è "sempre già *Nachleben*, sopravvivenza"), dall'altro lato lo spettro come irrigidimento dell'immagine stessa, della memoria e del tempo. Lo spettro mima l'immagine (cioè la vita come *Nachleben*) e per questo ne è una degradazione, pure in termini di degradazione della memoria, e dunque di oblio. La conseguenza è che occorre "liberare" le immagini dal loro doppio, cioè dallo spettro, ed è questo il compito che Agamben ritrova in Warburg.

Se, da un lato, Agamben riprende il senso del programma culturale warburghiano, dall'altro lato, non sembra trarre alcune conseguenze relativamente alle sue deviazioni possibili e ai suoi effetti. Certamente, da uomo di formazione e cultura positivista quale Warburg fu, tale programma fu improntato alla riattivazione delle risorse del *logos* contro le derive irrazionalistiche della contemporanea cultura occidentale, ma è altrettanto certo che la lotta da lui intrapresa lo costrinse ad attraversare il territorio del mito e del simbolo fino a giungere alla frontiera delle potenze dell'*a-logos*, ch'egli temeva sopra ogni cosa.

Nel suo viaggio verso l'altra faccia del *logos* Warburg non poté più opporre a tali potenze l'esorcismo reso possibile dalle scienze della sua epoca. Se il compito assegnato da Warburg a una rinnovata storia dell'arte era quello di ritrovare le fonti del *logos* riconoscendo nella storia delle immagini le tracce della lotta tra il *logos* e l'*alogos* – ed è questo il tratto nietzschiano che è possibile riscontrare nella sua ricerca – non si può anche non riconoscere che tale compito lo condusse a un corpo a corpo con le potenze demoniche il cui esito ultimo, eppure al tempo stesso inaugurale, fu il progetto di Mnemosyne. In breve, Mnemosyne è il primo nome di una "scienza senza nome" in grado di accogliere – e non escludere – l'altro dal *logos*.

È proprio questo il punto in cui è possibile divergere da Agamben e dalla sua interpretazione dell'immagine della ninfa: lo spettro non è la forma cristallizzata dell'immagine, la copia che opera come il negativo nei rispetti del positivo, ma ne è invece la sua potenza, la sua intrinseca *dynamis*. Come dire che la differenza tra l'immagine e lo spettro – quella differenza che produce i suoi massici effetti di doppio – è più antica della dialettica tra il positivo e il negativo, più antica dello stesso rapporto di *mimesis* tra l'originale e la copia. Di conseguenza, anche la nozione stessa di *Nachleben* non esclude la spettralità da una vita che è "già da sempre" sopravvivenza: al contrario, se la vita è "già da sempre" sopravvivenza, essa non potrà che essere in sé spettrale.

La sopravvivenza non esclude la spettralità, ma la iscrive in sé, di modo che ciò che è “postumo” lo è in quanto spettrale. Non si tratta allora di ricondurre l’immagine alla pienezza d’una vita che perfettamente coincide con sé, ma di ritrovare nell’immagine la differenza tra la vita e la sopravvivenza: ogni istante di vita è attraversato dalla morte, la compresenza di vita e morte definisce la struttura stessa del *Nachleben*. Il *Nachleben* è differenza di “vita-e-morte” in quanto è lo scarto operato dalla vita rispetto alla morte ed è la morte che lavora nel cuore della vita.

Per questa ragione occorre pensare il rapporto tra l’immagine e lo spettro, di modo che non si attribuiscono alla prima i tratti e le qualità che solitamente conferiscono alla presenza, alla vita ecc. come altrettante forme dell’originario. Occorre mettere metodologicamente tra parentesi la logica dell’origine, che fornisce tanto il presupposto quanto il quadro discorsivo dell’esclusione del carattere spettrale e *unheimlich* dell’immagine. Occorre disattivare una metafisica dell’immagine come presente vivente che è esattamente ciò che impedisce di riconoscere il tratto distintivo e singolare della figura della Ninfa, ovvero sia che essa è spettrale e che la sua spettralità non dev’essere affatto interpretata come una degradazione di una sua originaria vitalità/dinamicità. Lo spettro è la Ninfa e, specularmente, la Ninfa è lo spettro: è proprio grazie alla posizione di questa identità differenziale che possiamo parlare di una dinamicità dell’immagine della Ninfa. Non si tratta allora di congedare gli spettri, come forse anche Agamben fa, ma di riconoscere la loro presenza fantasmatica e umbratile nella nostra esperienza, e nella nostra esperienza delle immagini.

Il gesto di scongiuro della parte *unheimlich* dell’immagine della Ninfa pare ricalcare quello compiuto in un magistrale saggio di diversi anni precedente, contenuto in *Infanzia e storia*. Nel bel saggio *Il paese dei balocchi* Agamben discute il problema della storia in dialogo con Lévi-Strauss ma anche mostra alcuni limiti interni al pensiero di quest’ultimo (Agamben [1978] 2001, 67-92). Lo fa prendendo come filo conduttore il rapporto tra il rito e il gioco, in funzione dei due assi della sincronia e della diacronia. Tale filo conduttore lo porta quindi nei pressi del riconoscimento del senso attribuito alle cerimonie, in particolare a quelle funebri, come momento antropologicamente denso. Agamben mette sotto il fuoco dell’analisi il problema del rapporto tra le generazioni, la funzione che in esso svolge la riproduzione culturale delle forme e dei contenuti mitici, il significato simbolico che le culture attribuiscono alla morte.

Sulla cerimonia funebre come luogo liminare dell'esperienza Agamben afferma un punto assai importante: con la morte i significanti della diacronia e quelli della sincronia s'invertono e si confondono (Agamben [1978] 2001, 86). Il caso dell'immagine del morto è di particolare rilevanza perché mette in scena una logica del doppio (con i suoi effetti *unheimlich* di inversione e di confusione) che pare essere debitrice delle tesi presentate da Otto Rank nel suo celebre saggio, in particolare là dove questi raccoglie degli elementi etnografici per suffragare la propria intuizione, con cui riconduce le apparizioni dei "doppi" all'angoscia provata per la morte dell'altro (Rank [1914] 2001, 76 sgg.). La morte, infatti, trasforma il morto in un fantasma che infesta i luoghi e ossessiona i viventi e che il rito ha il compito di trasformare in potenza positiva e benigna. All'interno del sistema simbolico che opera la distinzione tra i termini opposti, conferendo loro significato, vi sono alcuni significanti che da instabili quali sono richiedono di essere tramutati in significanti stabili. Tanto in una prospettiva diacronica quanto in una sincronica, i significanti instabili sono quelli dei "bambini" (coloro che da poco sono giunti al mondo, passando dall'invisibile al visibile) e quelli delle "larve" (i morti che da poco sono usciti dal mondo, transitando dal visibile all'invisibile). Tra i due significanti esiste dunque una specularità, dovuta alla marginalità dei due significanti rispetto all'ordine simbolico e alla loro non piena appartenenza a quest'ultimo. Ciò li rende decisivi per il funzionamento stesso dell'ordine:

[...] larve e bambini, che non appartengono né ai significanti della diacronia né a quelli della sincronia, appaiono come i significanti della stessa opposizione significativa fra i due mondi che costituisce la possibilità del sistema sociale. *Essi sono, cioè, i significanti della funzione significativa*, senza la quale non ci sarebbe né tempo umano né storia. Il paese dei balocchi e il paese delle larve disegnano l'utopia topologia del paese della storia, che non ha luogo se non in una differenza significativa fra diacronia e sincronia, fra *aión* e *chrónos*, fra vivi e morti, fra natura e cultura (Agamben [1978] 2001, 90).

Agamben qui disegna i contorni di uno spazio interstiziale, di uno *Zwischenraum*, che permette l'istituirsi delle coppie oppositive da cui si struttura l'ordine sociale assieme all'ordine del tempo. Le entità proprie di tale *Zwischenraum*, cioè le larve e i bambini, al tempo stesso vi appartengono e non vi appartengono. Questo spazio permette alla funzione significativa di poter operare in modo tale da trasmutare l'instabile in stabile, e di convertire l'invisibile in visibile e viceversa.

Quando Agamben definisce questi significanti mediante un raddoppiamento (“significante di significante”), mi pare che mostri lo stesso gesto messo in scena nel caso dell’interpretazione della Ninfa. La stessa logica del raddoppiamento vale tanto qui quanto nel caso della definizione della Ninfa come immagine dell’immagine. I fantasmi (le larve) equivalgono ai bambini nella loro funzione simbolica di permettere l’attraversamento del presente verso il passato, così come i bambini lo sono del passato verso il futuro. Il che ci porterebbe a domandarci qual è lo statuto peculiare del fantasma (la “larva”) che compare all’incrocio tra il piano dell’ordine simbolico, in quanto significante, e di quello dell’immaginario, in quanto immagine. La risposta di Agamben, che si rifà a Warburg, è *Nachleben*:

[...] non fatteremo molto a riconoscere le “larve” in quei *Nachleben* e in quelle sopravvivenze dei significanti del passato, spogliati del loro significato originale, cui la scuola warburghiana ha dedicato studi tanto fecondi ed esemplari. Le immagini irrigidite degli dei pagani e le cupe figure dei decani e dei paranatellonta astrologici, di cui possiamo seguire ininterrottamente attraverso i secoli la larvale e larvata sopravvivenza, come tutti gli altri innumerevoli significanti del passato, privati del loro significato, sono l’esatto equivalente delle larve, *sono* le larve che le culture mantengono in vita nella misura stessa in cui, invece di giocare con esse, le esorcizzano come fantasmi minacciosi (Agamben [1978] 2001, 91).

È questo un passo che richiederebbe un’analisi attenta, direi quasi parola per parola, per poter mettere alla prova il *senso* del *Nachleben* che vi viene affermato. In modo economico, ci limitiamo a osservare che mentre ancora in *Il paese dei balocchi* l’esorcismo del *Nachleben* è connotato come un “irrigidimento della funzione significante” (Agamben [1978] 2001, 92) che denuncia l’inceppamento del sistema binario, al punto che non è più assicurato lo scambio dei significanti, in *Ninfe*, al contrario si tratta per l’appunto di “liberare le immagini dal loro destino spettrale” (Id. 2007, 22), dissipando così il tratto paradossale e instabile, folle o delirante, che ne caratterizza l’apparizione.

Per converso, la posta in gioco è una resistenza al desiderio di esorcizzare il *Nachleben*. Non si tratta di contrapporre un discutibile irrazionalismo a un’istanza razionalistica che vorrebbe spazzare il campo da tutto ciò che può essere ridotto a un determinismo e a un causalismo metodologici (dunque a un positivismo metafisico), ma si tratta piuttosto di accogliere l’*alogos* per poter liberare il *logos* dal suo doppio. Non si tratta, dunque, di pensare l’immagine o lo spettro, ma l’immagine *come* spettro. Lo spettro

può sempre essere immagine, ma non ogni immagine è spettrale: non c'è nessun rapporto necessario tra l'immagine e lo spettro, ma là dove c'è spettro c'è un'immagine che eccede il campo della presenza, ovvero i limiti metafisici della rappresentazione.

Da un lato, lo spettro ha bisogno dell'immagine per giungere alla presenza (è l'immagine-spettro, ovvero lo spettro *come* immagine), ma dall'altro vi sono immagini che non possiedono alcuna forza perturbante, come ben aveva capito Freud. Ci sono delle immagini che ci interpellano, catturando il nostro sguardo, e ci sono immagini che invece rimangono mute, perfettamente adeguate all'ordine della rappresentazione. Se ammettessimo invece il rapporto tra immagine e spettro così come lo concepisce Agamben, ci sarebbero due classi di immagini, le une per così dire "piene", dinamiche e vitali, le altre che invece sono una degradazione delle prime. È certo che questa divisione non ci permetterebbe di comprendere il carattere disturbante che certe immagini possiedono per il nostro sguardo.

A tutte queste interpretazioni opponiamo – pur in continuità con esse – un'apprensione dell'immagine della Ninfa né in termini di simbolo né in quelli di rappresentazione né in quelli di immagine. I termini di simbolo, rappresentazione e immagine non possono fare altro che riportarci in un universo del discorso pregiudicato da una metafisica. Analogamente, non possiamo neppure impiegare la parola 'figura' che rischierebbe di essere compresa come un sinonimo delle parole appena elencate. A tutti questi termini preferisco il termine di 'figurale', che nel pensiero di Lyotard indica una dimensione al tempo stesso inconscia, invisibile, energetica, pulsionale e desiderante (v. Lyotard [1971] 1989). La Ninfa è (il) figurale. Essa sarebbe al tempo stesso una delle molteplici manifestazioni del figurale e il figurale *stesso*, secondo quella logica della deiscenza delle immagini che ci porta a guardare nella direzione di un pensiero del simulacro e non più della mimesi tra un originale e una copia.

La Ninfa godrebbe dunque di uno statuto duplice, che rende complessa la sua decifrazione. Infatti essa sarebbe contemporaneamente la figura di se stessa, l'immagine di se stessa (come ha ben compreso Agamben), la rappresentazione di se stessa e perfino il simbolo di se stessa, cioè il simbolo del simbolo, o il significante del significante. Ma dire che è l'immagine dell'immagine o il significante del significante non sposta l'enigma dell'immagine della Ninfa se non di un livello logico, senza per questo entrare nel merito del paradosso che si genera quando prendiamo in esame siffatti fenomeni, con i quali possiamo indicare al contempo stesso un

elemento di una classe e la classe intera, come se ciascun elemento della classe significasse anche la classe intera.

Ecco perché ogni raffigurazione della Ninfa fa parte della serie storica (virtualmente infinita) delle immagini delle Ninfe (di quelle dipinte come di quelle raccontate, cioè in fondo dipinte con le parole) e simultaneamente essa eccede questa serie in quanto la riassume interamente in se stessa. Warburg, ricordiamolo, aveva fatto esperienza di una prima grande impasse metodologica esattamente su questo punto del percorso, come testimoniano il carteggio con André Jolles e le successive ricerche (v. Warburg, Jolles [1900] 2007).

Il doppio statuto iconologico ed epistemologico dell'immagine della ninfa fa sì che non sia mai sufficiente un'indagine puramente storica – legata com'è a un empirismo metodologico – né che l'indagine si disponga su un piano di ordine extrastorico, per esempio di tipo semiotico o strutturalistico – che, all'inverso, rischierebbe di peccare di logicismo. In ogni caso il prezzo da pagare consiste nel perdere di vista l'immanente temporalità storica dell'immagine 'sopravvivente'.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Agamben [1978] 2001

G. Agamben, *Infanzia e storia* [1978], nuova ed. accresciuta, Torino 2001.

Agamben 2007

G. Agamben, *Ninfe*, Torino 2007.

Benjamin [1927-1940] 2010

W. Benjamin, *I "passages" di Parigi* [1927-1940], a cura di R. Tiedemann, in *Opere di Walter Benjamin*, vol. IX, Torino 2010.

Benjamin [1940] 1997

W. Benjamin, *Sul concetto di storia* [1940], a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Torino 1997.

Castelli 2007

E. Castelli, *Il demoniaco nell'arte*, a cura di E. Castelli Gattinara, Torino 2007.

Costa 1997

A. Costa, *Pour une interprétation iconologique du cinéma de Méliès: «vues dites à transformation» et trucage*, in J. Malthête, M. Marie, *Georges Méliès l'illusionniste fin de siècle? Actes du colloque de Cérisy-la-Salle, 13-22 août 1996*, Paris 1997, 167-181.

Derrida [1995] 2005

J. Derrida (1995), *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Napoli 2005.

- Didi-Huberman [2002] 2004
 G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna: saggio sul drappeggio caduto* [2002], Milano 2004.
- Flaubert [1874] 1967
 G. Flaubert, *La tentazione di Sant'Antonio* [1874], in Id., *Romanzi e racconti (1869-1880)*, a cura di R. Prinzhofer, Milano 1967, 391-515.
- Foucault [1966] 1971
 M. Foucault, *Un "fantastico" da biblioteca* [1966], in Id., *Scritti letterari*, Milano 1971, 135-153.
- Frued [1906] 1981
 S. Freud, *Il delirio e i sogni nella "Gradiva" di Jensen* [1906], in *Opere di Sigmund Freud*, vol. 5, Torino 1981, 257-336.
- Hauptmann 2005
 J. Hauptmann (a cura di), *Beyond the Visible: the Art of Odilon Redon* [2005], New York 2005.
- Hegel [1835-1838] 1989
 G. W. F. Hegel (1835-1838), *Vorlesungen über die Ästhetik*, in Id., *Werke*, Bd. 13, Frankfurt am Main 1989.
- Jolles, Warburg [1900] 2004
 A. Jolles, A. Warburg, *La ninfa: uno scambio di lettere* [1900], "aut aut" 321-322 (2004), 46-49.
- Kirchmayr 2012
 R. Kirchmayr, *L'enigma della Ninfa. Da Warburg a Freud. Un'ipotesi in due sequenze*, "La Rivista di Engramma" 100 (2012), 137-153.
- Lyotard [1971] 1989
 J.-F. Lyotard, *Discorso figura* [1971], a cura di E. Franzini, Milano 1989.
- Malthête [1991] 1992
 J. Malthête, *Méphisto-Méliès et les thèmes religieux chers à Pathé*, "Cinémathèque Méliès" 18 (1991), 23-28, poi ripubblicato in R. Cosandey, A. Gaudreault, T. Gunning (a cura di), *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion*, Paris 1992, 223-229.
- Nancy [2005] 2006
 J.-L. Nancy, *Decostruzione del cristianesimo*, vol. 1, *La dischiusura* [2005], Napoli 2006.
- Nietzsche [1889] 1994
 Fr. Nietzsche, *Il crepuscolo degli idoli* [1889], Milano 1994.
- Orr 2008
 M. Orr, *Flaubert's Tentation. Remapping Nineteenth-Century French Histories of Religion and Science*, Oxford 2008.
- Rank [1914] 2001
 O. Rank, *Il doppio. Uno studio psicoanalitico* [1914], Milano 2001.
- Starobinski [1994] 1995
 J. Starobinski, *A piene mani. Dono fastoso e dono perverso* [1994], Torino 1995.
- Warburg [1889] 2003
 A. Warburg, *Botticelli* [1889], Milano 2003.

ENGLISH ABSTRACT

In Jensen's story as it is interpreted by Freud, the romanesque figure of Gradiva displays a peculiar kinship to Warburg's Nymph. Both Gradiva and the Nymph are subjects of a polarity which reveals their double meaning as figures of life, on the one hand, and as lieutenants of the devil (that is, as figures of death), on the other. In other words, the Nymph is the paradigm of what Warburg conceived not only as *Pathosformel*, but also as *Nachleben*, "survival" in the sense of the image's "posthumous life". As Warburg hunted the Nymph in his famous correspondence with Jolles on the "Ninfa florentina" project, Freud hunted Gradiva all the way through Jensen's text, in order to define the meaning of such an image in his theory of repression. Through this search, Freud fell victim to double blindness: he did not recognize the presence of the Nymph in Rops' painting *The Temptation of the Saint Anthony*, which he took as a visual example of the repression process, consequently missing the truth of the image.

However, if we follow the thread of another *Temptation of the Saint Anthony*, that painted by Pieter Brueghel the Young, it leads to a different textual source; Gustav Flaubert's tale. This work allows us to understand the figure of the devil in its connection to the Nymph, and links it to the themes both of the pagan gods' dawn, and of the conflict between science and faith, bringing a nihilistic vision of the modern age.

Whereas the devil plays a pivotal role in Flaubert's *Temptation*, in George Méliès' short film version of the tale, dated 1894, it completely disappears, giving room to the Nymph as its substitute. The footage clearly shows a constant appearing-disappearing movement of the Nymph, its multiplication into three feminine figures surrounding Saint Anthony in a round dance reproducing that of the Graces, and the replacement of Christ on the cross by the Nymph, as seen in Rops' *Temptation*.

The reconstruction of these intertextual links allows us to better understand the meaning of the Nymph as an iconological figure that fully represents Warburg's concept of *Nachleben*. In an indepth confrontation with two essays by Giorgio Agamben, according to which the Nymph is conceived as the "image of the image" as well as a phantom haunting the history of Western culture, the hypothesis of this essay moves towards a contemporary theory of the simulacrum which encompasses every form of a dualistic and metaphysical concept of the Nymph's image. From this point of view, the Nymph is not a simple image but a figural and invisible force belonging to a fundamentally non-representational domain.

Immagini, parole e ritornanze mitiche nei Libri di Oz di L. Frank Baum

Chiara Lagani

Ho avuto recentemente occasione di occuparmi della saga dei quattordici Libri di Oz di L. Frank Baum: quello più famoso, *Il Meraviglioso Mago di Oz*, più gli altri tredici che l'autore compose nel corso dei primi vent'anni del ventesimo secolo su richiesta assillante dei suoi piccoli lettori. È in uscita per i Millenni di Einaudi, a mia cura e traduzione e con le illustrazioni di Mara Cerri, un volume che per la prima volta in Italia li raccoglie tutti uno di fila all'altro (*I Libri di Oz*, tradotti e raccontati da Chiara Lagani e illustrati da Mara Cerri, Torino, Einaudi, 2017). I vari racconti si attraversano come fossero i capitoli di un'unica storia da percorrere per tramite di piccoli ponti di sintesi narrativa, che consentono il passaggio tra le varie parti di racconto originale, come se si trattasse delle regioni seducenti di un grande, immaginifico continente da esplorare. Ed è proprio un continente fantastico, che invita alla scoperta di sé e dei suoi angoli più misteriosamente remoti, la veste in cui quest'opera decide di mostrarsi ai suoi lettori. Il suo autore, Frank Baum, costruisce il racconto come fosse un mito, trasmettendoci più l'idea dell'esplorazione e della scoperta di un universo preesistente (fisico e archetipico) che quella della sua invenzione. Addirittura, dal settimo libro in avanti, si fa chiamare non "autore", ma "Storico Reale", intermediario di quel mondo fantastico che la sua penna rende mano a mano accessibile ai molti bambini (e adulti) innamorati dei suoi racconti. E, d'altra parte, la storia del Mago è talmente radicata nell'immaginario collettivo, in particolare americano, da costituire, viceversa, una sorta di archetipo fondativo della realtà contemporanea, tanto da assumere, essa stessa, lo statuto di mito.

Nella saga di Oz, dunque, il rapporto tra immagine archetipica, parola e sviluppo delle storie è particolarmente indicativo del processo d'incessante andirivieni che sempre intercorre tra la matrice iconografica e mitica del racconto e la sua epifania narrativa. In questo doppio nodo l'immagine mitica è generativa della storia e, ugualmente, la storia alimenta immagini che si propongono come mitiche per l'immaginario contemporaneo.

Mi si consentirà dunque, a titolo d'esempio, di tracciare alcuni paralleli-smi, forse per certi versi arditi, ma spero utili a problematizzare il tema d'indagine che si è posto questo numero di Engramma – la relazione tra parola e immagine – producendo accostamenti tra linee narrative, mitiche e iconiche in maniera anche istintivamente associativa, come spesso accade nei viaggi attraverso le incandescenze del fantastico.

LA FANCIULLA SOTTOTERRA

In uno dei racconti di Oz, *La Principessa perduta di Oz*, un mago malvagio rapisce una fanciulla, la giovane sovrana del Regno di Oz, di nome Ozma. Al principio del racconto la ragazza sembra essersi dissolta nel nulla: di lei non c'è nessuna traccia. I sudditi partono allora alla sua ricerca, guidati da lontano da una maga buona, Glinda. Il mago cattivo ha operato un cupo incantesimo, trasferendo magicamente la fanciulla in una misteriosa e sconosciuta dimensione, e nessuno sa indovinare quale. L'Orsetto Rosa, un pupazzo parlante che sa tutto ciò che accade nel mondo, si ostina a ripetere che la fanciulla si trova sottoterra, in balia del rapitore, ma poiché il mago vive in cima a un monte, nessuno comprende il suo oracolo.

Nel frattempo, e per caso, un bambino che si è unito alla spedizione di soccorso, e che ha nome Botton di Luce, perduto in un orto paradisiaco pieno di frutti meravigliosi, ne fa incetta. All'improvviso si trova di fronte a un albero misterioso da cui pende un unico pomo proibito. Naturalmente il bambino, preso dal desiderio, spezza il divieto e divora avidamente il frutto, che ha per cuore un seme d'oro, così bello che il fanciullo decide di conservarlo in una tasca del suo giubbino. Stanco e frastornato, il bimbo cade poi in una buca, da cui i suoi compagni, che intanto sono alla ricerca della principessa (per aria, per terra e sottoterra), lo tireranno ben presto fuori.

Glinda la maga, che intanto sta disperatamente setacciando in lungo e in largo il Regno, invia infine il gruppo dei suoi fidi soccorritori all'aspra montagna ove Ugo il Calzolaio, il perfido mago, regna. Un oggetto magico che l'uomo ha rubato, un quadro fatato, mostra ai soccorritori l'immagine arcana e agognata che rappresenta la principessa nel suo nascondiglio: una larga macchia scura e pulsante. Quest'immagine, potente ed enigmatica, diverrà ben presto la chiave risolutiva del rebus della scomparsa della principessa di Oz. Ma prima di rivelarla, sarà forse utile tentare di accostare e ricomporre in un'unica figura le varie immagini qui disseminate. A questo punto, infatti, al lettore più avvertito, i numerosi indizi disseminati nella

trama dovrebbero avere suggerito il parallelismo col tema archetipico del ratto di Persefone-Kore, ad opera di Ade, alla luce delle fonti antiche. Nella storia Ade rapisce Kore trascinandola sottoterra; nel racconto di Baum, l'inascoltato oracolo fin dal principio parla del sottosuolo come prigioniera certa della fanciulla. Demetra, come Glinda, vaga alla ricerca disperata della figlia nel mondo. Quando il dio rapisce Kore sprofondando "nei recessi della nera terra» (come dice il tragico Carcino, secondo Diodoro Siculo), "la fanciulla gettò alte grida, / invocando il padre Cronide, sovrano possente" (*Inno omerico a Demetra*). Allo stesso modo Ugo il malvagio, incanta Ozma, perché non riesce a "sopportare le sue grida" (Baum [1917] 2017).

D'altra parte, come Botton di Luce (alter ego fanciullesco della figlia smarrita di Demetra) coglie il frutto proibito, Kore nell'orto infero "avea colto per gioco una vermiglia / melagrana da' rami al suolo sporti; / e sol con sette grani, / ad uno ad uno spremuti in bocca, / avea rotto il digiuno" (Ovidio, *Metamorfosi*), cosa che, come si sa, le interdirà la salvezza. Alla sua liberazione, infine, Persefone, la fanciulla destinata ad alternare i mesi dell'anno sopra e sotto terra, porterà agli uomini la primavera e la luce; il ritorno di Ozma, d'altra parte, sederà i sommovimenti dei ribelli di Oz e pacificherà il Regno. Al di là di questi immediati parallelismi, però, l'immagine più attivamente potente dell'episodio resta di certo quella finale: la macchia nera che l'onnisciente schermo magico mostra agli attoniti spettatori. Quella chiazza pulsante, che par quasi un organismo misterioso che respiri, mi piace pensare alluda alla terrigna, radicale forza generativa del racconto stesso, costituendone una sorta di icona propulsiva, che dalle profondità ctonie del mito, manifestandosi come sua sopravvivenza, assuma funzione rigeneratrice e altamente creativa. Di fronte alla macchia pulsante, l'Orsetto Rosa, all'improvviso cambia versione: adesso, dichiara, Ozma si trova nella stanza in cui la stanno cercando i suoi soccorritori e, precisamente, nel taschino della giubba di Botton di Luce, il fanciullo che in precedenza si era trovato, non a caso, temporaneamente sottoterra. Dalla sua tasca emerge il seme d'oro, residuo infero impregnato di luce (come il chicco insanguinato della melagrana), che subito viene sapientemente diviso:

Come le due metà si separarono, una sorta di nebbiolina rosata simile a una nuvola uscì dal nocciolo d'oro, fin quasi a riempire la grande stanza, e dalla nuvola prese forma una figura che si materializzò accanto a loro. Poi, mentre la nebbia si dissolveva, una dolce voce disse: 'Grazie, amici!', ed ecco davanti a loro l'amata fanciulla, la loro Sovrana, Ozma di Oz (Baum [1917] 2017).

Ecco così che l'arcano nella storia si risolve col dischiudimento del seme, ma forse il nodo si può dire sciolto del tutto solo al dischiudersi dell'immagine sulle proprie stesse origini.

IL RITORNO DELL'EROE

Certo qualcuno ricorderà la struggente storia del Boscaiolo di Latta, che nel primo e più famoso dei libri di Oz, innamoratosi di una bellissima fanciulla, viene fatto a pezzi dalla sua stessa scure, incantata da una strega, per poi esser rifatto interamente di latta da un amico stagnino. Il lattoniere si dimentica però di dargli un cuore, e così l'uomo non riesce più ad amare la fanciulla e l'abbandona. In *Il Boscaiolo di Latta di Oz*, dodicesimo libro della saga, l'uomo di latta, che nel frattempo ha trovato un cuore sostitutivo (glielo ha donato il Mago di Oz), decide di mettersi in viaggio alla ricerca della donna che anticamente ha amato. Per quanto non senta più amore per lei, crede infatti di doverle qualcosa. La storia del suo viaggio a ritroso, nei luoghi e nel tempo, è una delle più terribili del ciclo di Baum. Dopo aver incontrato un sosia di latta, Capitan Battaglia, a cui è occorso lo stesso identico destino con la stessa identica fanciulla, ritrova anche l'amico stagnino, sempre al lavoro nel suo laboratorio. I due reduci di latta, apprendono che il fabbro, ibridando i loro pezzi di scarto, ha costruito Spezzo, un uomo artificiale irriverente e inutile che è poi fuggito. I due uomini troveranno infine, dopo lunghe peripezie, la fanciulla un tempo amata, che però sorprendentemente non li riconosce. Ha sposato proprio Spezzo, l'uomo fatto degli scarti spaiati dei suoi ex innamorati, e oramai vuole starsene in pace con lui, rozzo e orrendo, ma almeno fedele e ubbidiente.



1 | Mara Cerri, *Gufo*, illustrazione per L. Frank Baum, *I Libri di Oz*.

Nell'analizzare da vicino le tappe di questo atroce viaggio, ci si può divertire a intercettare l'antenato mitico del Boscaiolo, con cui probabilmente l'autore, che certo amava disseminare di sopravvivenze archetipiche le sue storie, si è divertito a giocare: Odisseo, l'eroe omerico del ritorno. Odisseo, come Nick Taglialegna (il Boscaiolo) procede a ritroso verso la sua casa: Itaca, come il Paese dei Munchkin, è la terra delle origini; entrambi i personaggi sanno che c'è una donna ad attenderli (o almeno il Boscaiolo lo pensa). Come quello di Odisseo, il ritorno del Boscaiolo è ritardato da alcuni accadimenti (passano anni prima che si metta in viaggio) ma, al contrario dell'eroe del mito, che non dimentica mai Penelope, il nostro taglialegna ha completamente rimosso la sua Nimmie Amee, dunque la principale ragione del suo ritardo è, fatalmente, la stessa rimozione amorosa. Al termine del suo viaggio Odisseo ritrova la sua fedele Penelope; alla fine del suo il Boscaiolo incontra Nimmie Amee, che fedele non gli è proprio stata. Odisseo, che al ritorno non rivela la sua identità, scopre ad attenderlo i Proci, ai quali Penelope non si è mai concessa; il Boscaiolo, che subito si affretta a rivelarsi, ma non sarà riconosciuto nemmeno allora, trova Spezzo, che Nimmie ha sposato. Anche alcuni singoli episodi transitori, in questo buffo gioco del parallelismo tra le immagini delle due opere, possono essere rilevanti: nel viaggio verso Nimmie il Boscaiolo incontra la Signora Yoop, una Mutaforme, maga della trasformazione, che a ben vedere è una sorta di magnetica, ma più spaventosa, Circe; eppure, mentre Circe non riesce a trasformare Odisseo (che si fa invece trasformare da Atena in vecchio mendicante, per tornare sotto mentite spoglie a casa), la Yoop trasforma il Boscaiolo in gufo, oppure in civetta ('owl' è parola traducibile in entrambi i modi) che, incidentalmente, è l'animale simbolo di Atena [Fig. 1].

In termini di caratterizzazione profonda, però, il Boscaiolo, che agisce per puro senso del dovere, è distante mille miglia dall'eroe omerico che lotta contro un destino capriccioso per ricongiungersi alla sua terra. Nell'ipotesi che Baum abbia giocato con l'*Odissea*, la cosa in definitiva più interessante sarebbe proprio, forse, la natura ironica della rivisitazione delle medesime immagini mitiche da parte del racconto, ma decontestualizzate e cambiate di segno: non a caso, nel libro dedicato al Boscaiolo, Baum scrive il suo più raggelante pseudo-romanzo d'amore quasi totalmente privo di passione.

AMANTI A PEZZI

Nella stessa storia, quella dell'amore impossibile tra Boscaiolo e Nimmie, l'immagine dell'inossidabile devozione della fanciulla che vaga per la fo-



2 | Mara Cerri, *Nimmie Amee e il Boscaiolo*,
illustrazione per L. Frank Baum, *I Libri di Oz*.

resta in cerca dei pezzi dell'amato, attinge molto probabilmente all'icona mitica della coppia Iside e Osiride, relativamente all'episodio che vede Iside, raminga per il mondo, alla ricerca dei pezzi dispersi del dio ad opera di Seth. Nella storia di Baum Nimmie, la bellissima ragazza Munchkin, come ci racconta lo stesso Boscaiolo: "...mi trovò. Raccolse le mie braccia, le mie gambe e la mia testa, e fece di tutto un fagotto che portò al fabbro: quello si mise al lavoro e mi costruì un bel corpo di pura latta" [Fig. 2]. Anche Iside, secondo Plutarco, raccoglie "uno a uno i pezzi dell'amato", che sono quattordici, e li trova tutti meno uno, che è stato divorato dall'ossirinco del Nilo. È interessante questo dettaglio, perché anche Nimmie Amee, nel romanzo, trova tutti i pezzi meno uno, la testa, che la strega ha disperso nel bosco. Quando infine la fanciulla la recupera è tardi: il Boscaiolo è ormai tutto di latta, pronto per incominciare la sua nuova, promettente vita.

"Quando ebbe attaccato a quel corpo le braccia e le gambe, ed ebbe sistemato la mia testa sul collo di latta, divenni un uomo di gran lunga migliore di prima" (Baum [1918] 2017); anche nel mito di Osiride, una volta che Iside ha ricomposto il corpo del dio, si assiste alla rinascita, nell'oltretomba, di Osiride, prima ridotto in frammenti: "Iside ricompose il corpo di Osiride. Adoperò tutte le sue arti magiche per ridare vita allo sposo. Mentre spalmava gli unguenti sul suo corpo la regina cantava: cantava canzoni magiche e canzoni d'amore". E anche nel mito, come nel

racconto di Baum, il tentativo di dare vita all'amato riesce solo a metà: Osiride torna a governare, ma il suo regno è ora il 'Sito oltre l'Occidente', l'oltretomba. Allo stesso modo, anche il Boscaiolo torna in vita solo a metà, perché non è più capace di passioni: "il mio corpo di latta non aveva cuore, e senza un cuore nessuno può amare".

OZ, UN VIAGGIO PER IMMAGINI GENERATRICI DI PAROLE

Quelli appena tracciati sono solo tre tra i moltissimi esempi che si potrebbero portare per evidenziare il rapporto strettissimo tra immagini mitiche e racconto nella saga di Baum. Di questo rapporto si sono certamente nutrite la traduzione per il volume Einaudi e le illustrazioni di cui Mara Cerri ha corredato i libri, esse stesse, in certo senso, 'sopravvivenze' e rivisitazioni fantasmatiche dei temi simbolici originari.

Il legame profondo tra immagine mitica e testo nel viaggio magico di Oz era stato già oggetto di un percorso pluriennale di indagine da parte di Fanny & Alexander (il gruppo teatrale di cui faccio parte) che, dal 2007 al 2010 ha prodotto una serie di spettacoli, performance, pubblicazioni e installazioni dedicate al Mago di Oz.

Il realismo del nostro viaggio teatrale dentro Oz è stato, in quegli anni, un vero e proprio modo di procedere: attingere al *mundus imaginis*, accendere l'organo dell'Immaginazione Attiva, infatti, significava sem-



3 | Casa, tavola immaginale per O/Z, *Atlante di un viaggio teatrale*, di Fanny & Alexander.

pre esprimere una forma di realismo psichico, dove le relazioni temporali non erano sequenziali, ma qualitative, mai quantitative o organiche. Il nostro percorso nell'opera letteraria di Baum, in cui molte attrici-Dorothy di differenti età si staffettavano in una ricognizione archetipica dei punti cardinali del viaggio, si proponeva come una tessitura longitudinale del racconto, nutrita da immagini fondative e a sua volta produttrice di immagini che andavano a iscriversi in quello che di lì a poco si sarebbe definito come "l'Atlante di Oz". Le tavole-visione che ne sono scaturite, pubblicate nel libro *O/Z, Atlante di un viaggio teatrale*, edito da Ubulibri nel 2010, e le loro possibili letture, proposte ad artisti, studiosi, pensatori della più varia provenienza, e dunque esplicitamente collettive, sono andate così negli anni a costituire un intreccio, fitto come i molteplici fili della matassa narrativa di provenienza [Fig. 3].

Ogni via che si dipana dal cuore pulsante di un'immagine, così come da un racconto, costituisce uno dei fili visibili di un tessuto che sempre fa i conti con l'invisibile. L'invisibile, nel viaggio di Dorothy, è del resto una condizione e al contempo un luogo.

È a confronto con l'invisibile che si riattivano le immagini che inevitabilmente si sono subite. E appena riemergono, le immagini si pongono istintivamente a confronto, pronte a tradursi in racconto molteplice e collettivo. L'immaginazione mitica, che governa la vita psichica, si ancora sempre in una collettività. Senza la comunità degli sguardi, come bene sa chi di immagini e parole nutre il suo cammino, l'immagine non può mai avere, infatti, una reale e permanente consistenza. Né, tantomeno, potrà davvero essere generativa di ulteriori, più articolati racconti.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

Baum [1917] 2017

L. F. Baum, *La Principessa perduta di Oz* [The Lost Princess of Oz, 1917], in *I Libri di Oz*, tradotti e raccontati da C. Lagani e illustrati da M. Cerri, Einaudi, Torino 2017.

Baum [1918] 2017

L. F. Baum, *Il Boscaiolo di Latta di Oz* [Tin Woodman of Oz, 1918], in *I Libri di Oz*, tradotti e raccontati da C. Lagani e illustrati da M. Cerri, Einaudi, Torino 2017.

Baum 2017

L. F. Baum, *I Libri di Oz*, tradotti e raccontati da C. Lagani e illustrati da M. Cerri, Einaudi, Torino 2017.

Fanny & Alexander 2010

Fanny & Alexander (compagnia teatrale), *O/Z, Atlante di un viaggio teatrale | Atlas of a theatre journey*, traduzione inglese di S. Carioli, D. Babini, Ubulibri, Milano 2010.

ENGLISH ABSTRACT

In the 14 Oz books by L. Frank Baum, words and images are deeply related: archetypes are, so to speak, directly translated through the iconic frame of narrative. The mythology of classical culture becomes an effective rhetorical context for the readers' experience; myths enter language in dialectical relation with the actions of characters. In this way, mythology not only generates new narrative images through existing myths, but also puts into play the well-known mechanism of "myth creating myth".

Mappe, liste e classificazioni

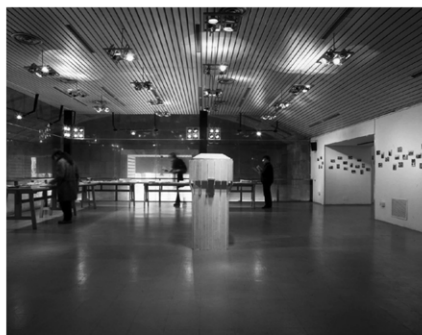
L'opera di Luca Vitone tra immagine e parola sulle tracce di Joseph Cornell e Georges Perec [1]

Laura Leuzzi

Dalla seconda metà del XX secolo, si assiste a un moltiplicarsi di liste, classificazioni e categorie testuali nelle arti visive che si pongono in relazione ai generi artistici tradizionali (la natura morta, il paesaggio e il ritratto) dei quali divengono corrispettivi verbo-visivi (Leuzzi 2008, 96). Negli anni Trenta ad esempio l'americano Joseph Cornell, vittima di una "manie pour l'énumération, du classement" (Jaguer 1959, 83) inserisce nelle sue *shadow-boxes*, composizioni in scatola dal raffinatissimo equilibrio concettuale, tra immagine, oggetto e parola, piccoli frammenti di liste tratte da mappe o oggetti quotidiani. A partire dagli anni 70, molti artisti visivi si ispirano, inoltre, allo scrittore francese George Perec, che con le sue opere, tra cui *Le cose* (*Le choses*, 1965) e *La vita istruzioni per l'uso* (*La vie mode d'emploi*, 1978), sperimenta queste forme, rendendole conosciute al grande pubblico.

In questo articolo si propone un'analisi di alcune opere dell'artista genovese Luca Vitone al crocevia di questi elementi, che esplora nuovi contesti culturali e geografie urbane in profondo mutamento, attraverso il rapporto tra immagini, liste e classificazioni verbali.

Il progetto *Wide City* di Vitone ha inizio nel 1996 e viene presentato a distanza di due anni in una mostra all'Open Space di Milano. In quest'opera, la città diviene simbolo di scambio, relazione e condivisione alle soglie del nuovo millennio. L'opera sviluppa infatti una profonda riflessione su multiculturalismo, integrazione sociale e immigrazione nel capoluogo lombardo, città in cui Vitone all'epoca risiedeva, e più in generale in Italia, inserendosi in un filone, caro all'artista genovese, di puntuale ricerca sociale, geografica e antropologica. Un elemento che percorre come un filo rosso la ricerca artistica di Vitone è il rapporto tra parola e immagine, tra segno scritto ed elemento visivo, tra arte e letteratura. Al centro della ricerca e della sua metodologia di investigazione, infatti, è una mappa della città con una lista di circa 500 indirizzi di attività straniere, divise per continente e tipo di attività, "all'ombra della Torre Velasca", presa dall'artista come simbolo e centro della città (Vitone 1999, 4).

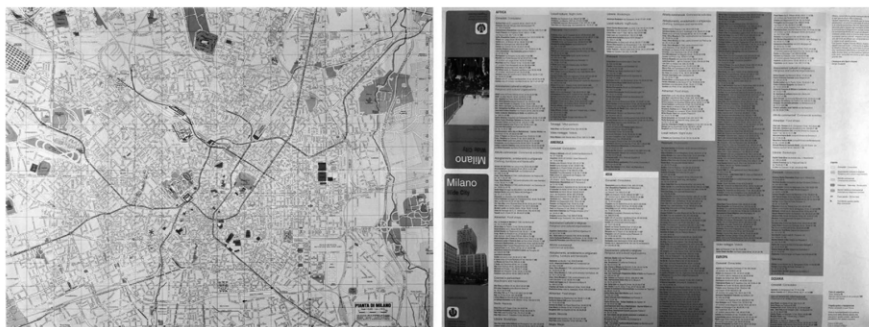


1, 2 | *Wide City*, 1998. Veduta della mostra presso Open Space, Milano, 1998. Stampe fotografiche 10 x 15 cm ognuna. Collezione Museo del Novecento, Milano. Fotografia di Giulio Buono.

I pieghevoli con la mappa di *Wide City*, oltre a essere presenti in una installazione a forma di modellino della Torre, nell'ambito della mostra all'Open Space, furono anche distribuiti negli uffici e nelle agenzie turistiche, consentendo dunque ai visitatori di intraprendere autonomamente degli itinerari. In occasione dell'esposizione, comunque, furono organizzati anche percorsi guidati. Nell'opera, tra le modalità di lavoro utilizzate si individua la mappa "come strumento e accesso per la costruzione di percorsi personali", elemento centrale nel lavoro di Vitone che l'aveva usata ad esempio già nelle sue *Carte Atopiche* (1988-1992), in *Galleria Pinta* (1988) e in *Appunti di viaggio* (1996), ed anche la lista "come risorsa per conoscere e riconoscere luoghi e persone che spesso coscientemente o inconscientemente ignoriamo o evitiamo" (Pensa, Vitone 2006). I due elementi, l'uno visivo (la mappa) e l'altro verbale (la lista) sono dunque strumenti per disvelare e sottolineare, ma al contempo anche elemento interattivo che consegna il testimone al pubblico.

Nel cortocircuito tra immagine e parola, si delinea un nuovo *cityscape*, percorsi che si moltiplicano dentro e fuori la città, che diviene al contempo familiare e nuova: nelle pieghe di una Milano in continuo cambiamento, che si estende in larghezza (da cui per l'appunto il titolo) e in un certo senso in profondità, percorsi inusuali, interstiziali, che descrivono il 'qui' e l' 'altrove' si intrecciano aiutando il cittadino a riscoprire la quotidianità e il turista a fruire la città in maniera inedita, fuori dai canali più frequentati.

Tra le testimonianze dei partecipanti ai percorsi guidati, leggiamo: "Mi è piaciuto l'aspetto di un viaggio 'immobile': il giro del mondo in quattro puntate rimanendo a Milano" (Vitone 1999, 24). L'artista opera uno spiaz-



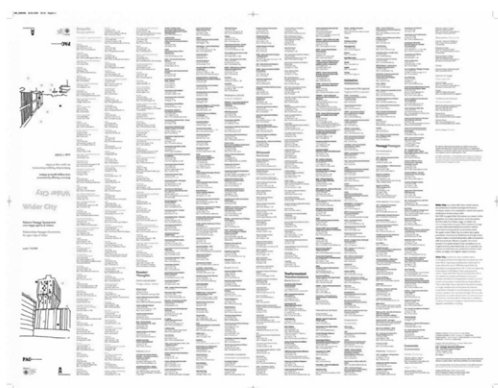
3, 4 | *Wide City*, 1998. Carta geografica (fronte e retro) 59 x 77,5 cm (tiratura 23.000 copie).

zamento culturale forte e così al paesaggio urbano si sovrappongono altri paesaggi, in un rimando di immagini e colori potenzialmente infinito: l'itinerario, elemento fondamentale nell'opera dell'artista, è dunque uno strumento di riscoperta di luoghi solo apparentemente conosciuti.

Nel 2006 a otto anni di distanza, l'artista ripropone una seconda versione ampliata del progetto, intitolata *Wider City*, in occasione della mostra *LESS Strategie alternative dell'abitare* al PAC di Milano (Scardi 2006). Alla mappa ancora una volta Vitone affianca la lista di indirizzi, organizzati questa volta in sette categorie: viene così abbandonato il criterio di provenienza geografica e di etichettatura delle diverse tipologie di esercizi e attività documentate. Se infatti *Wide City* cercava una sistemazione secondo un "criterio tassonomico", in *Wider City* "c'è invece la consapevolezza che quest'ordine è destituito", marcando così l'evoluzione verso una cultura globalizzata [2].

Nella creazione di categorie, nell'operazione di organizzare i contenuti della ricerca, si avverte da parte dell'artista un'esigenza di capire, comprendere e interpretare una realtà che diventa sempre più complessa e che sfugge alle categorie tradizionali, economiche e culturali. La lista di *Wide City*, che nel pensiero perechiano è strumento flessibile e aperto per eccellenza, si cristallizza in categorie, che cercano di portare avanti la riflessione sulle mutate condizioni della città.

Esaminando *Wide* e *Wider City* nell'ambito della produzione artistica di Vitone, si rintracciano diversi elementi oggetto della nostra analisi. Ad esempio, in *Liberi tutti!* (1996, 1997, 2008), Vitone cataloga e mappa i luoghi storici e attuali legati al movimento anarchico (si passa dai più drammatici scenari di attentati a punti di aggregazione e di incontro) prima



5 | *Wider City*, 2006, carta geografica (retro), 59 x 77,5 cm (tiratura 20.000 copie).

di Basilea e poi a Roma e a Carrara, creando un'opera che è al contempo dentro e fuori il museo. Nella prima occasione, individua nella città svizzera un itinerario che collega nove siti, segnalando le tappe con una bandiera anarchica e in un opuscolo esplicativo che dà la possibilità ad ogni singolo visitatore di costruire la sua propria traiettoria. Nella capitale, invece, tradizionalmente mèta di pellegrinaggio e del turismo di massa, in occasione dell'esposizione collettiva *Città/Natura* al Palazzo delle Esposizioni, individua venticinque luoghi, undici dei quali indica con bandiere, ed espone in mostra le fotografie dei luoghi insieme a un'incisione del geologo Giambattista Brocchi, una "mappa utopica di Roma del XIX secolo quasi totalmente priva di costruzioni". Vitone rivela un aspetto inedito della città, mostrando una Roma al di fuori dei grandi circuiti turistici, fatta di una cultura politica 'sotterranea', sconosciuta ai più: intesse un itinerario tra passato e presente, collegando luoghi sparsi per i quartieri apparentemente non legati tra loro. Attraverso la lista, l'elenco dei luoghi, l'artista racconta una storia altra, che il pubblico può esplorare diacronicamente e senza un ordine o una gerarchia. A Carrara, città di lunga tradizione anarchica, individua ancora nove luoghi e li raccoglie in un catalogo di cartoline a fisarmonica. Come in altre opere, l'immagine ancora una volta accompagna la parola, in un rapporto che ricorda la didascalia e che, pur rimandando ai formati tradizionali impiegati nella promozione turistica, li stravolge dal punto di vista concettuale.

Catalogare, elencare e classificare, sembrano quindi operazioni naturali per Vitone che racconta che da bambino collezionava piccoli animali di plastica, che studiava con interesse tassonomico e classificava per specie, iniziando anche le prime ricerche sulle enciclopedie durante le scuole medie: alcune di queste figurette, ormai divenute veri e propri oggetti d'affezione, sono poi state inserite dall'artista in delle opere degli anni

Ottanta, e così cristallizzate e per sempre sottratte al loro proprietario. L'ordine è quindi fondamentale per l'artista: la sua libreria è organizzata secondo precisi criteri e nel suo studio conserva faldoni in cui raccoglie ritagli di articoli di argomenti di suo interesse (sociale, storico, artistico), suddivisi per soggetto.

In questo senso, Vitone sottolinea l'importanza dello studio dell'opera di Joseph Cornell, grande classificatore, con la cui opera entra in contatto grazie alla grande mostra fiorentina del 1981 e decide di dedicarsi alle arti visive. Negli anni Ottanta l'artista genovese si è ispirato direttamente all'americano nella realizzazione di diverse scatole in cui vengono utilizzate mappe e piantine (ad esempio *Beauty Case*, 1983) [3]. Elemento che accomuna Vitone a Cornell è proprio la creazione di *files* e faldoni che popolano il suo studio come un tempo quello dell'americano.

Questi spunti visivi e le attitudini personali si sono andati a stratificare solo successivamente su una lettura attenta e appassionata dell'opera di Georges Perec negli anni Novanta, quando l'opera dell'oulipista fu ripubblicata in Italia [4]. In questo senso ci sembra interessante per lo sviluppo di tale interesse, ricordare la sua partecipazione attiva al Progetto Oreste (cura ad esempio l'edizione degli atti del convegno *Come spiegare a mia madre che ciò che faccio serve a qualcosa?*, 1997), in cui l'ispirazione e il rimando a Perec ricorrono a più riprese, come ad esempio negli interventi di Anteo Radovan (Falci, Marisaldi, Norese, Pietroiusti, Radovan, Viel, Vitone 1998, 87-88). Tale esperienza è in questo senso per Vitone importante, ma non decisiva, perché comunque successiva all'effettivo incontro e approfondimento dell'opera dello scrittore francese.

In Vitone quindi, a una sincera attitudine naturale si somma un interesse intellettuale per questi temi che emergono, rimanendo talvolta in trasparenza, in diverse sue opere [5]. Un esempio ancora sono i lavori in cui cataloga alcune tipologie di luoghi: *Itinerario attorno alle dimore dei genovesi illustri* in Roma nella mostra *Stundàiu* al Palazzo delle Esposizioni 2000 e *Prêt-à-porter*, 2004 [6].

In particolare in quella "mappatura del gusto" che è *Prêt-à-porter*, l'artista cataloga, con ampio repertorio fotografico, il complesso fenomeno culturale, gastronomico e sociale del cibo d'asporto nel nostro paese. Il curatore Stefano Pezzato avvicina a quest'opera il "libro del cibo" in *Despair* (1993), opera di debutto di Vanessa Beecroft (Genova, 1969), in cui vengono "elencate anche quantità e i colori di ogni cosa mangiata"

dall'artista, su base giornaliera, dal 1987 al 1993 (Beccaria 2003, 16-17, 45). Anche nel caso della Beecroft, l'elenco rievoca il celebre *Tentativo d'inventario degli alimenti solidi e liquidi che ho ingoiato nel corso dell'anno millenovecentosettantaquattro* dell'oulipista (Perec 1989, 97-106) oppure i menù cromatici della signora Moreau de *La vita istruzioni per l'uso* (Perec [1978] 2000, 352) che hanno probabilmente ispirato anche la dieta cromatica dell'artista francese Sophie Calle, parte della collaborazione con lo scrittore americano Paul Auster (*Le Régime chromatique in Doubles-Jeux: Dé l'obeissance*, 1998). Nel catalogo della mostra al Pecci, Pezzato (2008) individua come centrale nella pratica di Vitone l'elemento cartografico, ricollegandolo tra gli altri a Boetti e ai Situazionisti, elemento che è tradizionalmente legato all'elenco, che spesso lo accompagna, evidenziandone i punti salienti e suggerendo chiavi di lettura.

Vitone si ispira anche alla tipologia della lista di titoli musicali in diverse opere: ad esempio, in alcune installazioni di *Sonorizzare il luogo* (1989-2001), per cui compie una lunga e approfondita ricerca sul folklore e sulla cultura popolare di alcune zone geografiche ed effettua delle registrazioni di musica tradizionale locale, prima soffermandosi sul contesto italiano, poi al MUHKA di Anversa, spostando la sua attenzione sulle minoranze europee. Dal 1990, in taluni casi presenta questa opera con casse acustiche su cui colloca delle piantine con sovrapposta la lista delle tracce sonore. A una iniziale presentazione della sonorizzazione in relazione al luogo di riferimento – a partire dalla mostra *Ottovolante* (1992) a Bergamo – tale unità si rompe: i suoni, i luoghi e le culture così si intersecano e confondono e le liste paratatticamente individuano i diversi nuclei di questo incontro. Questo elemento della sovrapposizione degli elenchi si ritrova anche in *Greatest Hits* (1995-98).

Nel 2004, Vitone adotta la lista anche in una delle ventuno bandiere del progetto *Nulla da dire solo da essere* (2004) che in un certo senso prosegue il progetto *Liberi tutti!*, combinando sulle bandiere la simbologia anarchica con quella rom, e citazioni ricamate “che provengono dall'ambito del pensiero libertario”, in cui “l'ideologia anarchica, libertaria, si esprime, oltre ai simboli, con le parole” (Lo Pinto 2006, 36; Wege 2006, 76). In una delle bandiere, si legge “Animale Uomo Europeo Italiano Ligure Genovese Io”. In questo caso, la lista viene impiegata in relazione al genere del ritratto: l'asindeto descrive l'artista stesso, con particolare riferimento a temi a lui cari come la nazionalità, l'appartenenza e l'identità in una sorta di *climax* discendente, dall'universale al personale, dalla moltitudine al singolo, ad evidenziare l'uguaglianza e la singolarità insieme dell'essere

umano. In assenza dell'immagine, l'artista delinea con la parola così un suo autoritratto, che sebbene potrebbe calzare a diverse persone, sembra appartenere a lui soltanto, come evidenzia nell'ultimo termine "Io". In questo caso la parola si fa immagine, sostituendola completamente.

Nei suoi lavori Vitone mostra un interesse anche per la classificazione delle specie arboree, come ad esempio in *Vuole Canti* (2009), in cui presenta una catalogazione e mappatura di alberi a Trento: rivisitando i modelli tradizionali delle raccolte scientifiche, a un'immagine di ogni specie, di cui sono indicati il nome scientifico e le varie proprietà, è abbinato un artista il cui nome è dissimulato da un anagramma – il primo è proprio il nome dell'artista celato nel titolo dell'opera [7].

Nel 2001 Vitone realizza con il coetaneo Cesare Viel *Nel nome del padre* (2001, pennarello su acetato, 2 fogli, 1000 x 100 cm ciascuno) per una doppia personale dal titolo *VIM* (*Very Italian Macho*) presso la Galleria Emi Fontana di Milano. *VIM* è un riflessione acuta sul tema oggi molto attuale *masculinity*: gli artisti affrontano il ruolo e l'immagine del maschio latino nella società attuale da diversi punti di vista (il culto del corpo, la paternità, la sessualità, lo sport). L'opera consiste in un elenco, senza un ordine preciso, di nomi di personaggi maschili famosi, provenienti dagli ambiti più diversi (arte, letteratura, scienza, filosofia, musica, cinema e persino corse automobilistiche) ed è stampato a caratteri neri su un grande telo bianco. L'idea – ha raccontato Vitone – era nata in un'estate di due anni prima "in un momento di relax" mentre osservavano diversi tipi di uomini intorno a loro, e il progetto, secondo Cesare Viel, coniugherebbe le ricerche artistiche di entrambi, l'una incentrata sull'individualità (Viel) e l'altra sulla "spersonalizzazione dei luoghi" (Vitone) [8].

A partire dal titolo, che si rifà al film di Marco Bellocchio (1972) e a quello di Jim Sheridan (*In the Name of the Father*, 1993), notiamo come si alluda a due paternità di natura diversa: una biologica e una invece culturale. Nella lista compaiono, infatti, da un lato i nomi dei padri dei due artisti, dall'altro nomi illustri, padri spirituali, numi tutelari da vari punti di vista del pensiero contemporaneo. Il rimando è anche alla liturgia cristiana, a sua volta ricca di enumerazioni, anche nella formula trinitaria invocata durante il segno della croce. Anche in questo caso, la relazione con i generi artistici è ancora una volta presente, ma con l'aggiunta dell'elemento collettivo. Si crea una sorta di moderna Scuola d'Atene, tra sacro e profano, tra familiare e universale. L'elenco, che costeggia in molti casi l'opera di Vitone, assume quindi in *Nel nome del padre* un ruolo centrale:

non costituisce parte dell'opera, ma diviene l'opera stessa – si sostituisce all'immagine di cui diviene corrispettivo verbo-visivo.

In conclusione, Vitone sviluppa la sua attitudine all'elenco, alla classificazione e alla catalogazione, in relazione alla sua pratica artistica come strumento per la ricerca, sistematizzazione e presentazione dei materiali eterogenei che compongono i suoi lavori. Il suo metodo è così trasmesso allo spettatore che rielabora insieme i contenuti e il percorso che li ha generati e in cui sono stati organizzati. In tal modo l'artista comunica il suo profondo interesse per le tematiche sociali, antropologiche e storiche – talvolta scomode e marginali – e stimola il pubblico ad approfondire i temi e a creare un itinerario autonomo nella sua opera e al di fuori di essa.

NOTE

[1] Questo contributo nasce dalla ricerca dell'autrice per la tesi di dottorato *L'elenco, la classificazione e il catalogo come pratiche artistiche nel Novecento*, Dottorato di Ricerca in Strumenti e Metodi per la Storia dell'arte (XXIII ciclo), Tutor: Prof.ssa Antonella Sbrilli, Sapienza Università di Roma Facoltà di Lettere e Filosofia. Ringrazio Antonella Sbrilli e Luca Vitone per i preziosi scambi e spunti critici.

[2] A tal proposito l'artista ha detto “credo non ci sia più bisogno di certe informazioni, come la ristorazione indiana, quella turca e così via”. Intervista di Andrea Lissoni a Vitone in *Ognuno per sé la terra per tutti*, in *Luca Vitone. Uberall zu Hause* 2006, 241.

[3] Conversazione con l'artista, Milano, febbraio 2010.

[4] | Già nel 1989 Rizzoli riedita *La vita istruzioni per l'uso* per la traduzione di Dianella Selvatico Estense. A questa edizione ne seguiranno altre cinque negli anni Novanta: nel 1991, 1994, 1995, 1998 e 1999.

[5] Per una panoramica dell'opera di Vitone si segnalano *Tolomeo 2000* e *Luca Vitone. Uberall zu Hause*, cit.

[6] Il volume è una documentazione delle immagini e delle informazioni raccolte e catalogate nella ricerca (Pezzato 2008).

[7] L. Vitone, *Vuole Canti. Cammin facendo. A project by Luca Vitone*, in occasione della mostra *Civica 1989-2009: Celebration, Institution, Critique* (Trento, Fondazione Galleria Civica, 10)

[8] http://www.mentelocale.it/arte/contenuti/index_html/id_contenuti_varint_2170 (ultima consultazione settembre 2017).

BIBLIOGRAFIA

Beccaria 2003

M. Beccaria (a cura di), *Vanessa Beecroft. Performances 1993-2003*, catalogo della mostra, (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 8 ottobre 2003 – 25 gennaio 2004), Skira, Milano 2003

Falci, Marisaldi, Norese, Pietroiusti, Radovan, Viel, Vitone 1998

S. Falci, E. Marisaldi, G. Norese, C. Pietroiusti, A. Radovan, C. Viel, L. Vitone (a cura di), *"Come spiegare a mia madre che ciò che faccio serve a qualcosa?"*. Comunicazione, quotidianità, oggettività. *Un convegno sulle nuove ricerche artistiche italiane*, Atti del convegno, (Bologna, Link, 31 ottobre-2 novembre 1997) / *Progetto Oreste o (zero)*, un'esperienza comunitaria di scambio di informazioni, idee, lavori e di elaborazione di progetti comuni fra artisti visivi italiani (Foresteria comunale di Paliano, luglio 1997), Milano 1998.

Jaguer 1959

E. Jaguer, *Les avatars des objets*, "Cahiers du Musée de Poche", n. 3, Paris 1959.

Lo Pinto 2006

L. Lo Pinto, *Anarchia*, in Luca Vitone, *Überall zu Hause*, p. 36

Wege 2006

A. Wege, *Bandiere*, in Luca Vitone, *Überall zu Hause* 2006, p. 76.

Leuzzi 2008

L. Leuzzi, "Cesare Pietroiusti. Liste, classificazioni, cataloghi: istruzioni per l'uso", *Rolsa Rivista on line di Storia dell'Arte*, Department of Art History, Sapienza University of Rome, n. 10, 2008.

Luca Vitone 2006

Luca Vitone, *Überall zu Hause, Ovunque a casa propria, At Home Everywhere*, Folio Verlag, Wien Bozen 2006.

Pezzato 2008

S. Pezzato (a cura di), *Luca Vitone: prêt-à-porter, catalogo della mostra*, con un testo di D. Paolini (Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato, 4 dicembre 2004 - 30 aprile 2006), Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato 2008.

Perec [1965] 1986

G. Perec, *Les choses: une histoire des années soixante*, 1965, tr. it. a cura di L. Prato Caruso, *Le cose: una storia degli anni sessanta*, Rizzoli, Milano 1986.

Perec [1985] 1989

G. Perec, *Penser/Classer*, Hachette, Paris 1985, tr. it. a cura di S. Pautasso, *Pensare/Classificare*, Rizzoli, Milano 1989.

Perec 1989

G. Perec, *Infra-ordinaire*, Éditions du Seuil, Paris 1989.

Perec [1978] 2000

G. Perec, *La vie mode d'emploi*, Paris 1978, tr. it. a cura di D. Sevatico Estense, *La vita istruzioni per l'uso*, Rizzoli, Milano 2000.

Scardi 2006

G. Scardi (a cura di), *LESS. Strategie alternative dell'abitare*, catalogo della mostra, (Milano, PAC, 5 aprile - 18 giugno 2006), Milano 2006.

Tolomeo 2000

M.G. Tolomeo (a cura di), *Luca Vitone. Stundaiu*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 28 settembre- 6 novembre 2000), Roma 2000

Vitone 1999

L. Vitone, *Wide City*, Milano 1999, p. 4.

Pensa, Vitone 2006

I. Pensa, L. Vitone, *Wide e Wider City*, 2006

http://www.interculturemap.org/upload/att/200701301153590.Wide&WiderCity_def.pdf

ENGLISH ABSTRACT

This article examines the fundamental relationship between word and image in Luca Vitone's artistic research and practice. In particular, it analyses and tries to assess the relationship between images (including photographs and maps) and specific verbal forms like lists, classifications and categories, and suggests that in contemporary artworks, these verbal forms are employed as artistic techniques that converse with traditional artistic genres (portrait, landscape and genre-painting). The article traces two fundamental sources of inspiration in Vitone's use of the list and classification: the American artist Joseph Cornell and the Oulipo writer Georges Perec. The author focuses on the relationship between verbal lists and images in some of Vitone's most renowned artworks including *Wide City* (1998), *Wider City* (2006), *Liberi tutti!* (1996, 1997, 2008), *Nulla da dire solo da essere* (2004) and *Nel nome del padre* (with Cesare Viel, 2001).

“Chi te po rafigurare”. Immagini e scritte

Fabrizio Lollini

0

Da ormai molto tempo, il rapporto tra l'immagine e la parola (detta o scritta) è una delle questioni più indagate nell'ambito della produzione storico-artistica. Per far emergere in che modo la pittura, o la scultura (ma anche una delle tante arti figurative che un tempo si definivano 'minori'), abbiano tradotto – o seguito pedissequamente – spunti ricavati da un testo o da un insieme di testi, dalla tarda Antichità fino alla nascita dei generi (con cui questo nesso si interrompe in modo parziale), e poi delle avanguardie (con la sostanziale scomparsa del soggetto nel senso tradizionale del termine). Per indagare come il testo scritto sia fisicamente inserito nell'opera visiva, e per quali motivi ciò avvenga. Ancora, per scrutinare l'intero insieme di una struttura, come è il caso dell'architettura sacra (e dunque si esce in questo caso dalle arti figurative), in modo che possa essere letto sulla base di una fonte testuale, o di una formulazione orale sedimentata e normata quale quella liturgica. In tutti questi casi il tema si sfaccetta e si sfuma, costituendo la base per l'iconologia, ma anche per certe forme di indagine semiotica, o di analisi dell'aspettativa percettiva in senso psicologico. Senza dettagliare troppo, e senza abbondare in esempi, da studioso di miniatura mi sono interessato spesso ad almeno tre modalità di relazione tra *Bild* e *Wort*. La prima è la possibilità che uno stesso punto sia fruito in forme letterali o al contrario simboliche (col caso emblematico della illustrazione *ad verbum*, per esempio dei salteri, e ancora l'alternativa tra decorare i libri biblici con una scena globalmente riassuntiva dell'intero scritto o invece con la trasposizione pittorica secca delle prime righe o delle prime parole); o ancora un'iconografia sia applicata a soggetti differenti (la *Natività della Vergine* che diventa per traslato la *Natività di Alessandro Magno*, o il *Lavoro dei progenitori espulsi dall'Eden* che scioglie nella visualizzazione codificata delle scansioni temporali dei cicli dei Mesi). Poi, la dualità oppositiva tra immagine 'sintetica' e 'svolta', tra icona e racconto (le cantiche o i canti della *Commedia*, o i diversi libri della Bibbia, decorati con un soggetto che dovrebbe esprimere una forma simbolica emblematicamente sunteggiante l'intero testo, o invece un racconto passo passo). E infine, ovviamente, l'esame del legame

fisico tra lo scritto e la miniatura nel *layout* della pagina. Ma non è il caso di tentare in questa sede una omogeneizzazione esaustiva di queste mille possibilità.

Piuttosto, vorrei concentrarmi su due casi, entrambi pertinenti al rapporto fisico tra testo e immagine, e più specificamente all’inserzione del primo entro la seconda. In uno, un gruppo di dipinti bolognesi del XIV secolo, il manufatto chiamato in causa è quello pittorico, in cui ovviamente la scritta è sempre funzionale e accessoria a una fruizione eminentemente visiva. Nel secondo, una miniatura forse pure realizzata a Bologna sulla metà del Quattrocento, la situazione è invece diversa perché si parlerà di un manoscritto miniato, dunque di un oggetto in cui la relazione tra parola e figurazione vive in un rapporto diverso, quello intimamente bifronte e librario della pagina scritta.

I.1

Il più celebre dipinto del Trecento alla Pinacoteca Nazionale di Bologna (dove si reperiscono tutti gli esempi che citerò in questo paragrafo) è senz’altro il polittico di Giotto, eseguito dal maestro toscano, mi pare si possa considerare ormai acclarato, nel ristrettissimo lasso di tempo in cui la città vide la sede di una corte, quella del legato pontificio Bertrando del Poggetto, che in realtà doveva essere solo il prodromo di quella papale, in possibile trasferimento nella città emiliana rientrando in Italia dopo la cattività avignonese. In realtà, come ben si sa, le cose andarono ben diversamente: il papa rimase ad Avignone, la cittadella appena edificata ed abbellita venne assediata e in gran parte distrutta dai bolognesi, dopo aver influito sulle sorti della storia dell’arte locale ma senza essere entrata a far parte stabilmente del suo vissuto, tanto da esserne sostanzialmente rimossa. Anche l’altare del maestro toscano - che ormai tutti ritengono in origine collocato nella cappella legatizia, da porre attorno al 1332-33, con la *Madonna col Bambino*, l’*Eterno apocalittico e quattro santi* - ha vissuto solo di recente una stagione fortunata, con la tendenza all’apprezzamento autografico e all’identificazione di un *coéquipier* distinto, e felsineo, che avrebbe affiancato Giotto nella sua fatica: in precedenza si era soliti invece sbrigare la questione filologica riferendo il polittico, sostanzialmente, alla bottega, in quel senso limitativo di qualità che spesso è sotteso al giudizio. Ma qui interessano le tre tipologie di scritte.

Prima è quella della firma: nella parte più bassa del trono, e più vicina allo spettatore nel gioco tridimensionale saldissimo della sua rappre-

sentazione, leggiamo “OPUS MAGISTRI IOCTI DE FLORENTIA”, che nell'apparente semplicità mette in gioco nella storia critica almeno tre dati. Uno è la presenza stessa dell'attestazione, rara in Giotto, e che trova riscontro nella produzione che ci è rimasta di lui solo in altre due opere che guarda caso non hanno sempre vissuto un'alta considerazione di autografia da parte della critica (il dossale del Louvre e il polittico Baroncelli), come se il pittore - quasi si suggeriva tra le righe - si compiacesse di firmare con più solerzia i prodotti in qualche modo delegati a un'esecuzione di *atelier*, ad attestare una qualità in realtà dovuta più a un'*inventio* e a un coordinamento che non a un'esecuzione materiale. Poi si è assistito ad un'iperinterpretazione critica del termine *magister*, che avrebbe condotto a una seriorità cronologica eccessiva, sulla base della concessione ufficiale di questo titolo al maestro toscano da parte di Firenze, in rapporto al cantiere del Campanile del Duomo, solo nel 1334: ma un conto è il riconoscimento pubblico e, vorrei dire, burocratico da parte della propria città, un conto è l'uso comune, per il quale Giotto era ovviamente un 'maestro', e ce lo dicono talvolta i documenti, già da prima, e tanto più quando operava per un mercato esterno alla sua zona d'origine. A questo proposito, infine, la specifica dell'origine geografica dell'autore parla quasi sempre a favore di un'opera eseguita per (o in) una sede differente [Fig. 1].



1.

La seconda tipologia è quella iconograficamente dichiarativa: nella parte inferiore di ciascuna tavola laterale troviamo infatti i *tituli* identificativi dei quattro santi, che hanno un ruolo ovviamente diverso rispetto all'altra scrittura, cioè di chiarificazione tematica, interessante perché qui del tutto non necessaria, data la presenza inequivoca per ognuno di attributi identificativi dirimenti, e dunque a tutta evidenza richiesta specifica dalla committenza: “SANCTUS PETRUS”, “SANCTUS GHABRIEL”, “SANCTUS MICCHAEEL”, “SANCTUS PAULUS” [Fig. 2].



2.

Sul rotulo sorretto da Gabriele e teso verso la Vergine in un gesto usuale di *appellatio* – nonostante la suddivisione fisica delle tavole – troviamo in conclusione “Ave gratia / plena dominus / tecum bened / icta tu in”, in cui come di frequente si segue la lettera del passo di Luca (Lc 1, 28), usando il supporto librario come una sorta di fumetto cinetico, omettendo il riferimento onomastico che è impiegato nella versione devozionale della *oratio angelica*, e interrompendo in modo secco e non risolto la citazione per motivi dimensionali, ciò che nel lettore attento (ma non penso fosse una strategia cosciente del pittore) crea una sorta di attesa visiva, come se si potesse svolgere ulteriormente il filatterio [Fig. 3].



I.2

Nel polittico inv. 217, proveniente dalla chiesa domenicana femminile di Santa Maria Nuova, del 'Maestro dei polittici di Bologna' le scritte abbondano, come in altre opere dello stesso gruppo (ne vedremo qui di seguito un altro caso). Sono motivate da tre ragioni diverse, di cui una è quella banalmente identificativa di personaggi presenti nelle scene, evidentemente ritenuti più bisognosi degli altri di questo ausilio testuale ("SANCTUS SYMEON" e "ANNA" nella scena principale, "petrus" per lo scriba del San Gregorio) [Fig. 4].

La seconda, più rimarchevole, è la realizzazione di testi veri e propri, e abbastanza lunghi, a occupare i supporti librari recati dai santi delle tavole laterali (nelle centrali abbiamo una *Presentazione al Tempio* nel registro inferiore e una *Pietà* in quello superiore). In alto, nelle due pagine affrontate del volume che ha in mano *San Giovanni Evangelista*, si legge una citazione dall'*incipit* del suo Vangelo:

A principio erat / verbum et / ver[bum erat] apud / de[o] et [deus erat] /
[...] // ipso factum est nihil quod / factum est in ipso vita / erat et vita erat
/ lux hominum / et lux in tenebris / lucet et tene / brem eam non compren
/ derunt. Fuit homo / missus a deo cui [...]

Un'ampia lacuna del supporto occlude la visione della gran parte della carta di sinistra. Questa presenza è in qualche modo un rinforzo di identificazione iconografica: il probabile San Giovanni, nella versione giovanile consueta, sarebbe forse comunque identificabile dal *look* un po'



androgino e dai capelli biondi, ma il gesto con cui – secondo uno schema tipico di tutto il tardo Medioevo – indica il testo come a rivendicarne la responsabilità parrebbe sciogliere qualsiasi dubbio; anche qui la strategia di chiudere con un sospiro invita quasi lo spettatore-lettore a girare la pagina. Medesima ostensione dello scritto con l'indice teso, però, la impiega con fascinosa iterazione il santo subito a fianco, rispetto a un altro libro che porta scritto:

Michi autem ab / scit gloriari nisi / in cruce domini nostri / Ihesu Xristi in
q / uo est salus / spes et recxu // rectio nostra / per quem sal / vati sumus
/ sicut et [?]

Il passo viene dall'epistola ai Galati (Gal 6, 14), ma il santo, che non è stato identificato dalla critica, non può essere Paolo, raffigurato in modo inequivoco nel registro inferiore, come vedremo. Nella fascia più bassa, anche Sant'Agostino reca in mano un libro, quella della sua Regola, che affida a un gruppo di rappresentanti maschili e femminili dell'ordine domenicano committente del polittico (Domenico infatti al tempo dell'istituzione dei Predicatori scelse di adottare la prescrizione del vescovo di Ippona); un libro qui non 'ostenso', quindi, ma in movimento, oggetto di una traslazione, con scritto:

Ante omnia / Fratres / karissimi // diligatur [...] proximus qui ista pre /
cepta sunt

La lacuna si può colmare per confronto col testo noto, che pure da ciò che si legge viene un po' adattato, con un "deus, deinde et".

Dalla prima lettera di Pietro (1 Pt, 11) viene il passo:

[F]ratres ob / secro vos tam / quan avenas / et peregrini / nos absti / nere vos
/ a carnalibus / desideriiis quem / militant adve

scritto sul libro che il primo pontefice ha in mano, subito a fianco di Agostino; la parola incipitaria è in realtà aggiunta, a creare una coerenza di lettura (mentre la frase si completa con "-rsus animam"), ed è da notare, rispetto alle consuetudine di realizzazione dei manoscritti, che la sua iniziale è svanita, a differenza del resto, senz'altro a causa della sua stesura in rosso, rispetto al bruno scuro delle altre lettere, ciò che capita pure in altri casi, con un effetto mimetico della realtà che all'epoca doveva essere assai forte. Nel libro del già citato San Paolo, infine, riscontriamo l'ovvia presenza di un brano di una delle sue epistole (1 Cor, 13, 1): [Fig. 5]



[S]i linguis / hominum lo / quar et an / gelorum kari / tatem autem non / habeam [...] hoc tradider[unt].

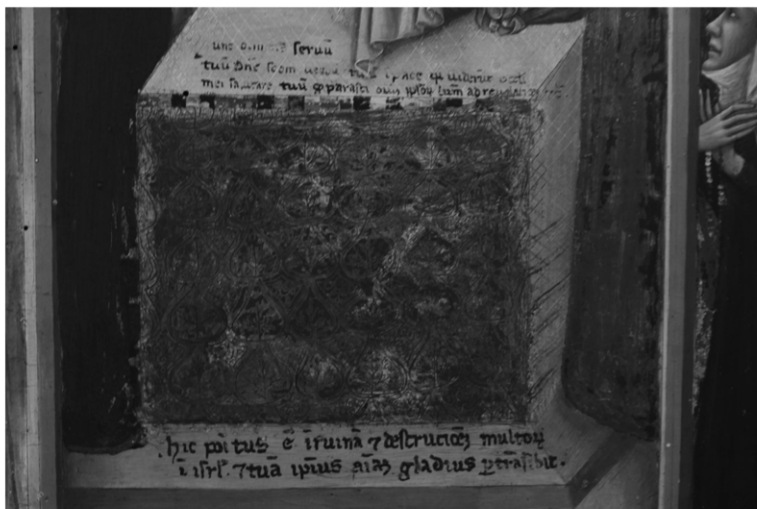
La *ratio* delle ultime due scritte è del tutto differente. Prima di tutto, esse campeggiano libere, senza inserimento in una struttura libraria. La prima è scissa in due: la metà superiore occupa una parte del piano dell'altare della Presentazione al Tempio, e corre disposta in orizzontale senza ovviamente tener conto della profondità, timidamente suggerita, dello scorcio in qualche modo spaziale della struttura:

[N]unc dimittis servuum / tuum Domine secundum verbum tuum in pace
quia viderunt oculi / mei salutare tuum quod parasti omnium populorum
lumen ad revelationem et c[etera]

Il testo continua alla base dell'ara, con:

Hic ponitus est in ruinam et destructionem multorum / in Israel et tuam
ipsius animam gladius pertransibit

Si tratta del cosiddetto *Cantico di Simeone*, la dichiarazione profetico-poetica di uno dei testimoni della circoncisione di Gesù in Lc 2, 29-32 e 34-35, con leggere modifiche e qualche taglio rispetto al testo evangelico. *Stricto sensu*, non si tratta dunque della visualizzazione delle parole pronunciate da una delle figure, perché vergate in un'area non attigua al personaggio, quanto piuttosto di una sorta di *titulus* che espone un momento cruciale della scena, impiegando un brano che veniva ovviamente performato nella lettura della liturgia della festività corrispondente all'episodio narrato [Fig. 6].



Ultima, e forse più nota, l'epigrafe che corre lungo il bordo del sepolcro della celeberrima *Pietà* (icona stessa dell'espressività esasperata dei bolognesi del XIV secolo):

O vos omnes qui transitis per viam atendite et videte si est dolor sicud dolor meus

È questo un esempio di brano veterotestamentario (Lam 1, 12) interpretato in chiave post-rivelazione grazie all'uso liturgico, tramite il quale il passo entra più volte nei materiali per le funzioni della Settimana Santa come antifona, e trasla dunque l'originario dolore per Gerusalemme al cuore trafitto della Madre di Dio (anche Dante, peraltro, lo impiegherà – in tutt'altro contesto – in *Vita nova*, VII, 7); una sorta dunque di *marker* emozionale.

I.3

In un altro polittico di questo gruppo stilistico (inv. 7153), più o meno coevo, dovuto con ogni probabilità alla stessa committenza, e comunque proveniente dalla medesima sede (era anzi stato nei secoli fisicamente aggregato al precedente), la scena centrale dei *Funerali e incoronazione in cielo della Vergine* è affiancata da ciascun lato da una doppia coppia di scene laterali, disposte su due registri. Solo due tavole recano scritte. Una è quella in cui si racconta la rara vicenda di cui è testimone Giovanni Damasceno: San Gregorio avrebbe resuscitato Traiano, per i suoi meriti umani e morali, il tempo necessario per impartirgli il battesimo e salvarlo (lo ricorda anche Dante nel *Paradiso*). Di grande fortuna nel Medioevo, attraverso l'analisi



teologica del domenicano Tommaso d'Aquino e la divulgazione devozionale operata da un altro Predicatore, Jacopo da Varazze, nella sua *Legenda aurea*, è ovvio trovi spazio in un altare realizzato per questa famiglia religiosa, una cui esponente femminile non identificata assiste infatti alla scena. Qui, forse per la difficoltà di lettura dovuta alla rarità iconografica, si ritenne opportuno chiarire le singole identità del locus e dei protagonisti: "Sepulcrum Traiani imperatoris", "Sanctus Gregorius" e "Anima Traiani imperatoris" connotano allora *location* e presenze [Figg. 7-8].

Nell'episodio di *Cristo bambino tra i dottori del Tempio*, il taglio dei libri conservati nell'*armarium* della sinagoga riporta accuratamente i loro *tituli* con le diverse partizioni bibliche (solo dell'Antico Testamento, come ovvio): "Genensis", "Exodus", "Leviticus", "Deuteronomio", "Numerorum", "Exdra", "Iosue", "Iudicum", "Regum", "Judith", "Jeremiam" e "Hester" (quest'ultimo, secondo un'inevitabile *lectio faciliior*, in forma anch'esso di *codex* e non di rotulo come era in realtà tradizione in ambito ebraico); è una delle tante testimonianze visive dell'uso di questa tipologia di intitolazione del manoscritto, che ancor oggi si conserva in molti casi della realtà libraria. Ma soprattutto, la contrazione iconografica di due momenti, tipica della pittura del tempo (Cristo discute coi dottori sullo scranno nella porzione centrale, e torna poi, recuperato e biasimato dalla Vergine, nell'angolo destro) trova una corrispondenza testuale diversificata, con l'epigrafe narrativa posta a didascalia della prima fase, nella parte centrale della cattedra ("Stupebant autem omnes qui audiebant / eum super prudentia et responsis / eius et audiendes admirati sunt"), e una vera e propria reificazione della parola detta, subito sotto la coppia madre-figlio, "Fili quid fecisti nobis? / Ecce pater tuus ego [...]" (entrambi da Lc 2, 47-48).

I.4

La splendida tavoletta riferita allo pseudo Dalmasio, con una datazione attorno al 1335-40, e probabilmente parte centrale di un polittico, mostra



una *Crocefissione*; oltre ad altri elementi non consueti dal punto di vista iconografico (qui non rilevanti), sopra ai dolenti e al gruppo dei soldati romani e degli ebrei, subito sotto i bracci trasversali della croce, sbucano dai due margini della tavola altrettante figure nimbate che si fanno spazio da scure nuvole. Sono uomini maturi (uno è anche canuto), caratterizzati da una folta barba, con in mano un rotulo: non angeli, dunque, ma profeti, come già chiarito dalla critica. Entrambi recano appunto un filatterio con una scritta. Quello a sinistra recita “*Aspicient in me omnes[?]*”; mi pare che la parola abbreviata, letta come “*oves*”, possa infatti essere interpretata in questo modo, nonostante la stranezza della grafia, dal momento che non avrebbe altrimenti gran senso: così invece, dato il contesto, appare chiaro, con qualche adattamento e modifica, il riferimento a Zc 12, 10: “*Aspicient ad me quem confixerunt*”, passo profetico letto non a caso come prefigurazione della morte in croce, che tra l’altro viene talora citato con l’interpolazione appunto di “*omnes*”. Nell’altro invece leggiamo “*Tbi abscondita est fortitudo*” (Ab 3, 4), in riferimento non solo e non tanto al passo biblico, ma al suo uso come antifona per la festività della Santa Lancia, in rapporto ovviamente anche qui alla scena raffigurata. Zaccaria e Abacuc ostendono, dunque, ciò che avevano anticipato nelle loro visioni rispetto al dramma visualizzato [Figg. 9-10].

I.5

Simone di Filippo, detto dei Crocefissi, è come si sa protagonista della pittura bolognese per mezzo secolo, fino agli ultimissimi anni del XIV secolo. Nel suo lungo percorso, l’insistenza per l’apposizione della propria firma appare abbastanza anomala, e a mio parere forse legata alla fortuna di una produzione devozionale realizzata non su commissione, ma in forma quasi seriale per essere venduta sul mercato, come sappiamo di casi analoghi nel secondo Trecento a Venezia e a Firenze - con la conseguente maggiore opportunità di un’attestazione esplicita; peraltro, Simone si sigla anche in altre tipologie di manufatti, inclusi i grandi complessi degli



altari. Non è certo qui il caso di parlarne in dettaglio o in modo elencativo completo, ma di certo il pittore e i suoi committenti ebbero un legame privilegiato con la scrittura. Per esempio: le due lunghe scritte con cui la committente domenicana del convento bolognese di Sant'Agnese si rivolge alla croce, e Sant'Elena intercede per lei presso Dio, nella *Sant'Elena in adorazione della croce e una monaca*, si intersecano sul fondo della tela con un andamento cinetico, che a mio modo di vedere esprime appunto visivamente, nel differente andamento (trattato anche cromaticamente in modo diverso), un doppio binario di appellazione, e al contempo un dialogo intimo e tutto femminile tra la figura sacra più legata, anche fisicamente, al santo legno e la devota monaca [Fig. 11].

II.

Sul ciclo dei corali commissionati dal cardinale Bessarione, molto probabilmente per la chiesa costantinopolitana ma di rito latino di Sant'Antonio di Padova, retta dagli Osservanti, e pervenuta per una serie di concause complesse a Cesena, ho scritto molte volte. La serie, giuntaci incompleta, fu compiuta verosimilmente in area emiliana, prima a Bologna poi a Ferrara, tra i primi anni Cinquanta e gli anni Sessanta del Quattrocento, e sgrana nei suoi pezzi una *facies* formale che transita dalle forme tardogotiche lombarde più estreme del Maestro del Breviario Franceseano e del Terzo Maestro del Bessarione a un protorinascimento bolognese parallelo a Giorgio d'Alemagna, fino alle forme compiute della miniatura estense di Franco de Russi - uno dei protagonisti della Bibbia di Borso - e di un artista in tutto parallelo a Cosmè Tura. Dopo le dispersioni e gli



smembramenti, oggi otto volumi integri sono conservati nella Biblioteca Malatestiana, mentre sono noti molti altri fogli sciolti o miniature ritagliate provenienti dal gruppo. Qui vorrei riprendere un accenno relativo al corale 3 della raccolta libraria romagnola, di matrice lombarda, che avevo proposto molti anni fa.

Alla sua c. 131v, il Maestro del Breviario realizza una S (*Spiritus*) che include uno splendido *Eterno benedicente*, che tiene in mano il Libro. Sulle sue due pagine aperte, in un tripudio di colori ed effetti delegati all'uso differenziato dell'oro, e con la grazia squisita tipica di questo elegantissimo miniatore, in grafia minuta, si legge "O luce increata // chi te po rafigurare" [Fig. 12].

Nella improbabilità estrema di un giudizio autonomo dell'artista, ho cercato di capire che influenza potesse avere avuto il ruolo del committente. Uno dei teologi guida di Bessarione fu Gregorio Palamas, e appunto lui, come Giovanni Damasceno, si sofferma proprio sull'essenza della "luce increata", quella divina. Lo fa nelle *Omelie*, dove afferma che non si può vedere Dio se non in Dio, e solo la deificazione derivata dal sommo della grazia da lui ricevuta può permettere all'uomo di compiere questo atto:

Per quelli che hanno raggiunto l'eternità, cioè quelli che sono diventati come Dio, Dio stesso è la luce e niente possono fuori di lui. Come la vista diventa essa stessa luce ed è congenita con la luce e vede insieme alla luce [...] esattamente nella stessa maniera succede per chi, sotto l'azione

dell'energia divina, è trasformato in Dio. Allora il suo essere diventa come luce e insieme alla luce e attraverso la luce conosce quelle cose che agli altri rimangono ignote senza la grazia assoluta di Dio.

I monaci esicasti proclamavano di vedere la luce divina increata, con la pratica assoluta della preghiera pura, ciò che era stato contestato da un altro autore assai studiato da Bessarione, Barlaam. Palamas sostiene invece la realtà della percezione della luce increata da parte di chi è stato divinizzato dallo Spirito, come avvenne tra l'altro nella trasfigurazione sul Tabor:

Vedi come gli occhi, che vedono in modo naturale, sono ciechi di fronte a questa luce? Questa luce allora non è sensibile, e coloro che la vedono non la contemplano solo e soltanto con gli occhi sensibili, ma con gli occhi trasformati dalla potenza dello Spirito divino.

Queste – e altre – considerazioni, e in generale i temi della resa visiva dell'Assoluto, furono certo ben noti a Bessarione, nella sua attività di teologo e filosofo, e se anche non sono riuscito a reperire un passo di riferimento diretto nei suoi scritti, non può essere stato altri che lui a indicare al miniatore il testo che vediamo riportato sulla pergamena del manoscritto cesenate, semplice in apparenza ma in realtà così denso di riferimenti, e quasi cosciente dichiarazione della inadeguatezza intrinseca della produzione artistica sacra: specie di quella applicata ai manufatti direttamente impiegati nello svolgimento liturgico, come i codici, in cui avviene la congiunzione tra corpo performante e visione assoluta.

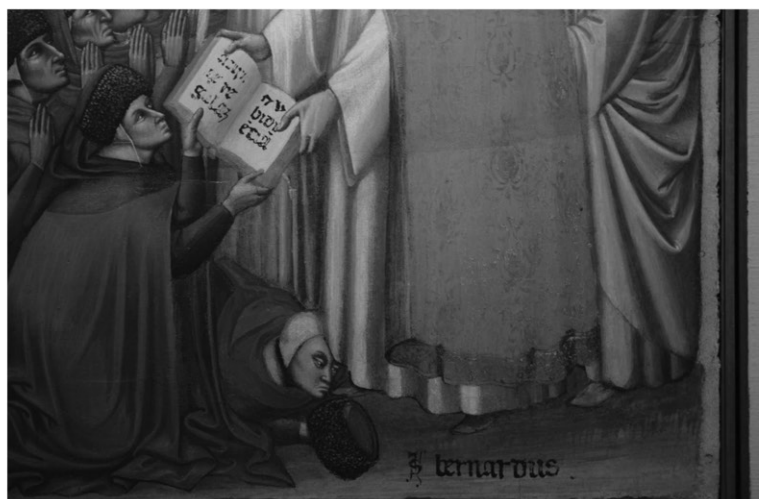
Come detto sopra, la modalità di percezione delle scritte è diversa, data la differente natura del manoscritto miniato rispetto a una tavola pittorica; ma il *target* privilegiato che poteva decodificare le epigrafi – mi pare – non lo è poi così tanto: chi era in grado di leggere scritture abbreviate in latino costituiva senza dubbio una minoranza, e questo potrebbe anche orientare sull'originaria collocazione delle opere in aree riservate, o almeno tendenzialmente vocate, all'accesso solo da parte dei religiosi, nell'ambito della rigida suddivisione fisica degli spazi di una chiesa medievale; più o meno gli stessi fruitori, dunque, di una pagina di un codice liturgico decorato. Rispetto al gruppo dei dipinti trecenteschi, la scelta e i lievi adattamenti testuali delle epigrafi più lunghe saranno certo da riferire alla committenza, mentre le indicazioni meramente identificative

erano senza dubbio nelle corde di un qualsiasi pittore, o di un suo aiuto, che credo siano comunque i responsabili materiali di quanto qui analizzo, nella scarsa probabilità di uno *scriptor* a sé stante che, successivamente, abbia operato in un contesto per lui poco congruente. Ciò che sappiamo dello *status* economico, sociale, e, in qualche modo, ‘culturale’ del pittore nel XIV secolo in città lo lascerebbe peraltro lecitamente ipotizzare, anche al di là dei dati materiali o logistici.

NOTA SULLE IMMAGINI E SUI TESTI CITATI

Le foto che qui si presentano sono state realizzate per questa occasione da Luca Capriotti, con l'eccezione di quella della miniatura del Maestro del Breviario Francese, che si deve all'elaborazione da parte di Paola Errani, della Biblioteca Malatestiana di Cesena, di un'immagine a suo tempo scattata da Ivano Giovannini. Ho scelto di riportare le scritte senza mettere in evidenza le numerosissime abbreviazioni, quando il testo non presenta problemi di scioglimento o di senso; con le parentesi quadre indico le lacune materiali; una singola linea diagonale indica l'a capo, quella doppia, nel caso di epigrafi vergate su un libro dipinto, il passaggio di pagina. Non appesantisco questa nota con testi di riferimento bibliografici generali di tipo metodologico, con l'unica eccezione di due cui sono molto affezionato, anche se non sempre - pur tenendoli presenti - ho citato esplicitamente in passato: M. Schapiro, *Parole e immagini: letterale e simbolico nell'illustrazione del testo* (1973) e soprattutto, in questa sede, *Scritte in pittura: la semiotica del linguaggio visivo* (1976), ora entrambi in *idem, Per una semiotica del linguaggio visivo*, a cura di G. Perini, postafazione di L. Corrain, Roma 2002, pp. 120-236. Ma d'obbligo è anche O. Pächt, *La miniatura medievale*, Torino 1987 e successive edizioni. Per i dipinti di Giotto e dei bolognesi, occorre far riferimento, rispetto alla loro storia critica e alle discussioni stilistiche, cronologiche e di metodo che li hanno interessati, alla schede del catalogo della Pinacoteca Nazionale di Bologna, con la bibliografia all'epoca completa per ognuno; cfr. quindi *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale I. Dal Duecento a Francesco Francia*, a cura di J. Bentini, G.P. Cammarota, D. Scaglietti Kelesian, Venezia 2004, alle pp. 64-68 (Giotto, M. Medica), 74-81 (gli altari del Maestro dei polittici, ex pseudo Jacopino, M. Medica), 114-115 (pseudo Dalmasio, M. Medica), 128-152 (Simone dei Crocefissi, F. Lollini, qui soprattutto pp. 142-144). Ha affrontato appunto la questione specifica della scritte, limitatamente al Maestro dei polittici, A. Stivali, *Le scritte delle tavole del gruppo dello 'pseudo Jacopino' alla Pinacoteca Nazionale di Bologna*, a.a. 2013-14, relatore F. Lollini, correlatore G. Cò, pp. 27-43, cui qui faccio riferimento, con qualche aggiunta e sistemazione (ringrazio di cuore sia Alice Stivali che Giulia Cò); una loro prima problematizzazione alle pp. 41-43. Da parte mia non trovo scandaloso continuare a pensare, come per qualche tempo si era soliti fare, che i lavori giotteschi a/per Bologna siano stati principati, in qualche forma anche solo progettuale o ricognitiva, anche prima di quanto ora proposto; certo, non è più necessario. M. Medica, *Giotto e Giovanni di Balduccio. Due artisti toscani per la sede papale di Bologna*, in *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*, a cura di M. Medica, Milano 2005, pp. 37-53 (pp. 37-47), e scheda dell'opera, *ibidem*, pp. 166-171; D. Benati, *Tra Giotto e il mondo gotico. La pittura a Bologna negli anni di Bertrando del Poggetto*, *ibidem*, pp. 55-77 (soprattutto pp. 62-65); F. Caglioti, *Giovanni di Balduccio a Bologna. L'Annunciazione per la rocca papale di Porta Galliera* (con una digressione sulla

cronologia napoletana di Giotto), “Prospettiva”, 117-118, 2005, pp. 21-62 (pp. 32, 38, 40-41); M. Medica, *Giotto e Bologna*, in *Giotto e il Trecento. “Il più sovrano maestro sia stato in dipintura”*, catalogo della mostra a cura di A. Tomei, Milano 2009, saggi, pp. 225-239; *Il politico di Giotto nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, a cura di D. Cauzzi, Firenze 2009; D. Cerutti, *Angeli per il papa. Il politico di Bologna*, in *Giotto, l'Italia*, catalogo della mostra a cura di S. Romano e P. Petrarola, Milano 2015, pp. 154-163 (con ottimo scrutinio delle scritte). Sul contesto, *Giotto e Bologna*, a cura di M. Medica, Milano 2010 (su questi testi si può fare riferimento anche per l'inquadramento del Maestro dei politici e di ‘Dalmasio’). Per il Maestro dei politici, e in generale sull'ex gruppo dello pseudo Jacopino, vedi in seguito tra gli altri almeno A. Volpe, *Aggiunte al “Maestro dei politici di Bologna”*, “Arte a Bologna”, 6, 2008, pp. 19-29; e F. Massaccesi, *Il “corridore” della chiesa agostiniana di San Giacomo Maggiore a Bologna*, “Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 77, 2014, pp. 1-26. Sulla tavola di ‘Dalmasio’ un ottimo approccio iconologico è quello di S. Bagnarol, *Il pavor dei giudei. Un'insolita Crocifissione bolognese di primo Trecento*, in *Giotto e Bologna* 2010, pp. 87-101, che si occupa peraltro poco delle due epigrafi. Per Simone di Filippo, oltre a singoli contributi qui non fondamentali, un necessario aggiornamento è *Simone e Jacopo. Due pittori bolognesi al tramonto del Medioevo*, catalogo della mostra a cura di D. Benati, Ferrara 2012; ma si rimanda alla monografia di prossima uscita di Gianluca Del Monaco. A proposito di scritte e di Simone: riguardo al San Bernardo consegna la Regola, pur esso in Pinacoteca (con due scritte, quella identificativa del personaggio principale “sanctus bernardus”, e “acipi / te re / gulam // et u / bidi / entiam” sulle pagine del volume), non posso che constatare la brutta inesattezza che ho scritto qualche anno fa; nella ricostruzione dell'iconografia e della vicenda storica della tavola continuo a ritrovare il mio pensiero, ma gli Umiliati non sono certo “il terz'ordine dei Cistercensi”, avendo una struttura e una gerarchia proprie; certo la loro dipendenza dalla famiglia francese era pensiero comune, altrimenti non si sarebbe elaborato questo soggetto, i legami furono forti, e addirittura, per un certo periodo, proprio nel XIV secolo (per esempio dal cronista lombardo Galvano Fiamma), gli Umiliati sono chiamati “frati di San Bernardo”, ma questo ovviamente non doveva bastare. [Fig. 13]. Un'occasione recente per mettere assieme la bibliografia sul Maestro del Breviario Franciscano, anche in rapporto al ciclo bessarioneo di amplissima fortuna critica, sono state le schede del catalogo generale delle miniature della Fondazione Cini di Venezia, dove vengono conservati alcuni importanti frammenti della stessa serie e/o di sua mano; vedi quindi le schede 161-167 in *Le miniature della Fondazione Giorgio Cini. Pagine, ritagli, manoscritti*, a cura di M. Medica e F. Toniolo, Milano 2016, pp. 409-417 (M. Bollati, F. Lollini, C. Campagna), con completa bibliografia (ma anche le nn. 121 e 123, pp. 336-338, 343-345, di F. Toniolo, per la discussione di *cuttings* di altri artisti di cui è certa, o era stata proposta, un'appartenenza alla stessa serie). Per il nesso tra Barlaam, Giovanni Damasceno e Palamas rispetto al tema della luce, vedi il dettagliato R. Gambino, *La luce increata nell'antropologia della divinizzazione in Gregorio Palamas*, “Medieval Sophia. Studi e ricerche sui saperi medievali”, 2, luglio-dicembre 2007, pp. 131-136 (consultato *on line*).



ENGLISH ABSTRACT

The paper considers two case studies of connection between word and image. The first concerns a group of 14th century paintings in the Pinacoteca Nazionale in Bologna: the artists of these paintings provide a variety of *scripta* inside the paintings, ranging from mere identificatory elements (i.e., the names of saints portrayed) to more complicated examples (i.e., the sources from which the subject of the painting is derived). The second case study is a remark found in a Lombard illumination of the middle 15th century, which can be related to a very complex theological problem: the representation of light as symbol of God.

Architettura Esemplificante (exemplifying architecture)*

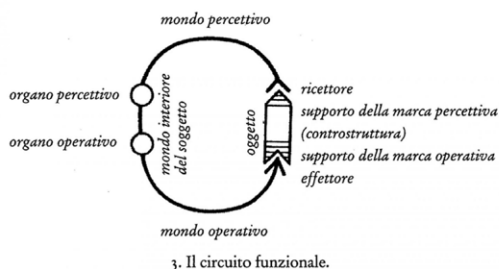
Sergio Los

1. IMMAGINI SENZA REFERENZIALITÀ: COSTRUISCONO, NON DESCRIVONO

Il tema che dobbiamo svolgere è *Zum Bild das Wort*, interpretabile come ‘dare la parola all’immagine’. Oggi, infatti, all’immagine manca la parola: essa intrattiene ma non comunica. L’estetizzazione dell’immagine ne vieta la referenzialità e con essa l’attitudine cognitiva. Infatti la biblica proibizione delle immagini che inaugura le diverse iconoclastie non se la prende con le immagini, ma con i loro contenuti, ovvero con la loro referenzialità. L’immagine però non è senza contenuto, il suo contenuto rimosso viene trasmesso invece che comunicato, e agisce in modo suggestivo, ipnotico, inconscio (Mondzain 2017). Mi fa agire senza esserne consapevole e responsabile: produce effetti invece che comunicazioni. La moderna castrazione dell’immagine, necessaria all’istituzione dell’individuo universale, produce una catastrofe nella cultura architettonica: spaccando il progetto in due irriducibili pratiche – l’estetica e l’ingegneria – blocca la riproduzione dell’architettura referenziale, bioclimatica, e produce un’architettura internazionale (Los 2013). Nel fare questo, in un certo senso arresta la riproduzione del paesaggio, del luogo, evidenziato dall’architettura.

Vorrei prima di procedere dire qualcosa sul titolo. Il sottotitolo in inglese si propone di aiutare la comprensione del senso intenzionato dal titolo italiano, sul duplice ruolo dell’architettura che è esemplificante nella costruzione ed esemplificata nei disegni di progetto e di rilievo. Esso proviene da un libro di Heinz, *Observing Systems*, che in inglese vuol dire sia ‘sistemi che osservano’, capaci di osservare, che sistemi sotto osservazione, ‘osservare i sistemi’ (Von Foerster 1981). In questo testo sia ‘architettura che esemplifica’ che ‘l’esemplificare architettura’. Il testo nelle mie intenzioni intende evidenziare questa duplice valenza.

Per far comprendere cosa intendo, vorrei evidenziare l’importanza che assumono nella teoria dell’evoluzione alcune forme di adattamento biologico di carattere ecologico, ossia di tipo post-genetico. Occorre riflettere



1 | Potremmo definire circuito comportamentale quello funzionale indicato nella figura. Darebbe un senso meno meccanico al fare che fa sopravvivere l'organismo. L'ambiente circostante presenta quelle proprietà selezionate che l'organismo deve costantemente tenere sotto controllo per evitare pericoli e cercare opportunità che lo facciano sopravvivere e riprodursi, che sono i compiti fondamentali di ogni vivente. L'architettura propone quella selezione di proprietà che fanno sopravvivere la complessità di vita delle comunità umane.

su una serie di opzioni teoriche imparentate filogeneticamente che comprendono il concetto di *'umwelt'*, tradotto in italiano come *'ambiente circostante'* ed elaborato dal biologo e filosofo estone Jakob von Uexküll nel 1909 (Uexküll 2011, 2015), la metafora costruzionista di Richard Lewontin (Lewontin 1982, 1983) per giungere alla *'niche construction theory'* di John Odling-Smee del 1988 (Odling-Smee, Laland, Feldman 2003): una proposta teorica che considera l'adattamento come un processo dove l'organismo interviene nella circolarità retroattiva istituita con l'ambiente per modificare sia il corpo proprio che quello dell'ambiente, interpretando la partitura della "costruzione" di una nicchia ecologica della propria specie. Questo approccio sostiene che ogni specie costruisce un complesso di interazioni specifiche con l'ambiente circostante, che ne consentono la riproduzione quindi la sopravvivenza come specie: un *'circuito funzionale'*, ossia una circolarità retroattiva che regola le azioni in funzione dell'ambiente percepito, selezionando un insieme di variabili paradigmatiche significative da tenere sotto controllo poiché richiedono risposte critiche. [Fig 1] La selezione delle variabili paradigmatiche costituisce una specie di nicchia informazionale che esclude molte proprietà non significative per la specie, presenti nell'ambiente circostante. Agendo sulla evoluzione cumulativa delle specie, tale circolarità interviene sia sulla formazione che sul funzionamento degli organismi, sulle strutture e sulle funzioni/comportamenti: interessa quindi il progetto di ricostruzione degli organismi quando si riproducono. Essa adatta la forma degli organismi ai loro comportamenti che rendono possibile la loro sopravvivenza in ambienti variamente dotati di affordanze e risorse che ne condizionano la riuscita. Un certo pesce continua a riprodursi adeguando progressivamente la

propria forma-struttura, tipica di quella certa specie di pesce, per potersi comportare in quel certo modo che gli consente di sopravvivere in un certo ambiente acquatico, essendo per questo dotato di occhi, coda, pinne, bocca, organi interni, ecc. Un adeguamento che riguarda la specie che si riproduce, moltiplicandone gli organismi adattati: la forma è sviluppata dalla specie, naturalmente, non dall'individuo. Essa accresce la probabilità statistica di sopravvivere diffondendo le proprietà caratteristiche della specie. Un organismo veramente individuale, completamente diverso da quelli della sua specie, molto probabilmente non potrebbe sopravvivere. È proprio in questa riproduzione che entra l'architettura come protesi dell'organismo umano, a livello di cultura non di individui. Vi sono infatti delle specie che non si limitano alla selezione delle proprietà semplicemente evidenziandole, ma che le modificano intervenendo mediante alterazioni specifiche dell'ambiente circostante che sono vere e proprie costruzioni (il formicaio delle formiche, per esempio vedi la evoluzione mediata dalla costruzione della nicchia; cfr. Pattee 1978).

Se consideriamo la cultura come l'analogo umano della specie, e la pensiamo dotata di un linguaggio sviluppato attraverso l'uso dalla comunità linguistica, volto a selezionare quelle proprietà dell'ambiente che sono paradigmatiche perché caratteristiche della sua forma di vita, di sopravvivenza, ma anche volte a costruire nicchie che aiutano la regolazione di quelle risposte critiche necessarie a migliorare la sopravvivenza, possiamo allora cogliere il duplice ruolo dell'architettura:

- a) nel selezionare e rendere leggibili le proprietà dell'ambiente che richiedono risposte continuative;
- b) nel modificare l'ambiente per migliorare tali proprietà anche mutandole. Alla selezione per focalizzare le proprietà più rispondenti da sottoporre a controllo, rispetto alla sopravvivenza della comunità (qui intesa come specie), aggiungiamo la loro modificazione, per rendere meno vulnerabile e precaria, più stabile tale forma di vita, di sopravvivenza.

Se le culture nomadi di cacciatori raccoglitori esercitano prevalentemente il ruolo selettivo delle proprietà ambientali, e migliorano le loro condizioni di sopravvivenza spostandosi in un nuovo ambiente, le culture stanziali di agricoltori, volte alla domesticazione dell'ambiente, esercitano le loro capacità modificatorie costruendo situazioni comportamentali più congruenti con la loro forma di vita tenendo conto anche delle 'affordanze' presenti in tale ambiente. Le città emergono come esemplari della costru-

zione di quelle *'umwelten'* che consentono di realizzare *'circuiti funzionali'* adattati alle necessità delle forme di vita capaci di soddisfare il duplice compito dell'architettura nelle culture umane. Le prime sviluppano tutte le conoscenze utili a spostarsi, ai mezzi di trasporto e di orientamento, a migrare cercando un ambiente più adatto: diventano così tendenzialmente extra-alimentate, le seconde, tutte le conoscenze utili a insediarsi, a costruire e difendere abitati, a radicarsi adattando l'ambiente circostante ai propri obiettivi, diventano quindi tendenzialmente intra-alimentate. Nelle prime è prioritario il tempo: tendono a temporalizzare lo spazio e a competere, nelle seconde è prioritario lo spazio: tendono a spazializzare il tempo e a costruire cooperanti comunità.

2. CULTURE NOMADI E CULTURE STANZIALI

Queste differenziazioni emergono quando gli umani si diffondono nell'intero pianeta, e sono motivate dalle diverse condizioni che trovano. Esso propone alla sopravvivenza degli umani delle forme di vita presenti nelle varie regioni geografiche della Terra potenzialità diverse che conducono a sviluppare culture molto diverse tra loro, come se si suddividessero in tante diverse specie per adeguarsi alle differenti condizioni geografiche locali (clima, luce, paesaggio, fauna e flora, acqua e aria, etc.). In particolare, la transizione dalle culture nomadiche di cacciatori raccoglitori a quelle stanziali di artigiani agricoltori non avviene contemporaneamente in tutte le regioni: in alcune ha luogo prima in altre dopo, ma questo produce, per le inevitabili interazioni tra le varie regioni, situazioni complesse che rendono comprensibili molte situazioni problematiche attuali, sulle quali vorrei riflettere. Nelle regioni temperate e aride dell'Europa mediterranea, tale transizione inizia nel neolitico con la comparsa dei primi insediamenti agricoli nell'ambito della *'mezzaluna fertile'*, in quelle fredde dell'Europa continentale avviene con un certo ritardo ed emerge portata da culture provenienti dalle regioni mediterranee. Questa situazione preserva per un certo periodo storico una certa prevalenza delle culture mediterranee su quelle continentali, ma nel XVI secolo con la Riforma avviene una svolta molto importante che apre alla modernità.

Considero la modernità contraddistinta dalla prevalenza delle culture continentali neo nomadiche su quelle mediterranee stanziali. Mentre prima del XVI secolo vi è stato il tentativo di diffondere nell'Europa continentale le culture stanziali, prima con l'impero romano e poi con la cultura cristiana nell'epoca medioevale, dopo la svolta della Riforma e attraverso una serie di rivoluzioni che portano alla formazione delle

istituzioni nazionali, è in atto il tentativo di diffondere nell'intero pianeta le culture nomadiche, prima negli Stati Uniti, Australia e Sud Africa poi con il comunismo in Russia e Cina, infine con la globalizzazione in India e altri paesi. Mentre le culture stanziali basate sull'agricoltura erano fondate su forme di vita che tendevano a preservare lo stato del pianeta con trasformazioni molto contenute e il loro sviluppo era in qualche modo direttamente proporzionale allo sviluppo del mondo non umano, le culture nomadiche basate sul mercato, sul trasporto e sullo sfruttamento termo-industriale di risorse minerali, sotterranee, non rinnovabili, comportano uno sviluppo inversamente proporzionale allo sviluppo del mondo non umano: a un periodo di rapporti tra mondo umano e non umano caratterizzati dai giochi a somma diversa da zero delle culture stanziali, succede un periodo di rapporti caratterizzati dai giochi a somma zero delle successive culture neo nomadiche (Los 2015). Le culture stanziali erano correlate ai luoghi perché sulla loro diversità emergevano forme di vita diverse, le culture nomadiche non sono più correlate a luoghi specifici, sono relativamente indipendenti dalle differenze locali e tendono a costruire una pianeta uniformato e unico, guidato da una unica omogenea cultura. Le differenze individuali mi paiono una risposta patetica a questo processo globale di uniformazione sostanziale, con uno stesso linguaggio, ridotto a compiti trasmissivi, una stessa architettura internazionale estetico/funzionale, una stessa cucina chimicamente unificata, le stesse megalopoli, tutto grottescamente diversificato da astratte quanto gratuite preferenze di massa continuamente mutevoli ma prive di senso.

A questo moderno nomadismo tecno-scientifico, ai suoi sprechi e alla sua agonistica irrazionalità, il pianeta sta rispondendo con mutamenti irreversibili estremamente rischiosi. Cercheremo di comprendere il ruolo delle immagini e dell'architettura come immagine, in questa pericolosa transizione fondamentalmente politica. Quando l'architettura – per diventare moderna e internazionale – spezza in due quel circuito funzionale in cui operava il progetto e divide, da una parte le prestazioni costruttive e ambientali degli ingegneri, dall'altra le esperienze estetiche e distributive funzionali delle forme stilizzate internazionali degli architetti, viene interrotto quell'adattamento continuo alle condizioni ambientali che contraddistingueva le comunità linguistiche delle culture situate, stanziali. Vengono in qualche modo privilegiate le condizioni caratteristiche delle culture nomadiche, meno impegnate di quelle stanziali nella costruzione, controllo e manutenzione di ambienti adattati alle loro forme di vita. Cambiando continuamente ambiente, quelle culture sono meno interessate a costruire strutture radicate e difese, rispetto alle quali istitu-

zionalizzare ‘circuiti funzionali’ da amministrare continuativamente per dare luogo a forme di vita civiche. L’aspetto delle costruzioni invece che essere codificato per comunicare informazioni utili alla ri-costruzione e manutenzione delle opere, è volto a una ricezione mutevole e istantanea tipica dell’estetica, come quella attualmente insegnata nelle diverse scuole di architettura.

3. L’ECONOMIA NOMADICA INTERNAZIONALE SOTTOMETTE LE CULTURE STANZIALI

Questa trasformazione, interpretata nei termini della modificazione del ‘circuitto funzionale’ tra la comunità/specie ‘moderna’ e il suo ‘*umwelt*’ (le citate periferie e le diverse megalopoli), mostra come a guidare le scelte degli attori coinvolti vi sia un diverso codice che interessa le interazioni tra un ambiente da essa mercificato, ovvero tradotto in termini monetari, e gli agenti economici che con esso intrattengono delle transazioni potenziali, valutate in termini contabili di guadagni o perdite individuali. Le operazioni vengono effettuate se fanno guadagnare gli operatori, altrimenti vengono abbandonate. Ma le variabili critiche che vengono selezionate per essere tenute sotto controllo sono semplicemente quelle utili nelle competizioni monetarie tra quegli operatori, la preservazione degli ambienti non è più pertinente e viene rimossa. I comportamenti dettati dalla commedia mercantile operante, ovvero effettuati ‘come se’ l’ambiente fosse una merce, sono possibili poiché esistono delle credenze accettate dalla comunità simbolica cui appartengono tali operatori, che rende reale tale commedia. L’aspetto esperibile delle costruzioni per il modo in cui vengono fatte apparire nelle culture moderne, è guidato dalla estetizzazione che produce immagini non referenziali, istantanee, per prodotti di consumo, prodotti mobili che attraggono un consumatore, non istruiscono un futuro manutentore e riproduttore del prodotto. Diversamente dai prodotti immobili, questi invitano all’acquisto e all’innovazione compulsiva, alle svendite stagionali per rottamare tutto il possibile, in modo da fare spazio ai nuovi, sempre straordinari arrivi. Questi accelerano il passaggio dalle risorse ai rifiuti, mediante una produzione che occupa i consumatori non per farli sopravvivere ma per vendere loro quelle merci che l’estetica rende continuamente mutevoli e individuali. Questa macchina di trasmissioni che, per arricchire qualcuno sta appestando il mondo, pare fatale: il rito del consumo è la nuova preghiera quotidiana che la fa espandere. È vero che fa anche sopravvivere, ma divorando il futuro, quelle risorse non rinnovabili che noi sprechiamo continuamente dovevano essere usate con estrema prudenza e parsimonia.

Il mondo che vediamo e nel quale viviamo presenta caratteristiche che motivano le nostre azioni, il sensorio ne coglie aspetti cui il motorio risponde con azioni che producono conseguenze sia su noi che sul mondo. Del mondo che vediamo nessuno può cogliere tutte le proprietà, quindi noi viviamo nell'ambito di culture che condividono la selezione delle proprietà corrispondenti alla forma di vita cui partecipiamo, che condividiamo con altri appartenenti alla nostra stessa comunità simbolica e parlano il nostro stesso linguaggio. Dunque le culture, analogamente alle specie che pure selezionano proprietà specificamente correlate alla loro forma di vita come al loro corpo, si riproducono per avere i comportamenti corretti rispetto alla loro caratteristica sopravvivenza nel loro *umwelt*. Ne risulta che non possiamo avere tutti lo stesso mondo, indipendente dalla nostra forma di vita, né potremmo adottare tutte le possibili forme di vita per esaurire l'esperienza di tutte le proprietà del mondo. Per questo la nostra esperienza del mondo non può essere individuale ma è l'esperienza comune agli appartenenti alla stessa comunità culturale, alla stessa comunità simbolica, poiché consiste in un linguaggio esemplificazionale che nella percezione istanzia una parte del mondo evidenziandone proprietà specifiche corrispondenti alla comune forma di vita, e che di essa orientano i comportamenti caratteristici e le comunicazioni. Dunque ogni comunità culturale, simbolica, ha un mondo che attiva tali comportamenti e comunicazioni. In tal senso va intesa come un linguaggio, anzi un complesso di linguaggi che comprendono anche il paesaggio, l'architettura, la città, le immagini, oltre alle parole. È per produrre i corretti comportamenti che selezioniamo le proprietà con cui riconosciamo i paesaggi. Una conoscenza indipendente dalle comunità simboliche e dai relativi comportamenti è un assurdo, anche perché prevede un mondo unico e un unico omogeneo sistema simbolico che non è un linguaggio comunicativo, ma di cause ed effetti.

Non è che non ci siano quelle cose che chiamano 'quantì', non voglio certo contestarlo, ci sono anche quelli, ma non solo quelli. A certe interrogazioni emergono risposte che conducono a descrivere i quanti che hanno determinate conseguenze pratiche, comportamenti, ma ad altre interrogazioni ed esperimenti (intendo entro altre diverse circolarità) emergerebbero altre risposte con altre diverse conseguenze. Contesto che quella sia la Realtà unica e sola, come molti vorrebbero farci credere. È uno dei mondi, il mondo di quella comunità non certo universale che va sotto il nome di 'uomo occidentale'. Tutte le comunità fanno del bene e del male, ma non vi sono comunità buone o cattive, lo sono in proporzioni diverse. Non esistono comunità completamente buone o completamente

cattive: vi sono cose da apprendere da tutte le comunità. Altrimenti non comprenderemmo perché sono emerse, e cosa, sia pure sbagliando, intendessero perseguire. Non sono certo tutte uguali ma il loro emergere nel loro mondo diventa comprensibile soltanto uscendo da questi schemi manichei che eludono colpe e meriti effettivi.

Dunque, è per il fare che noi vediamo un certo mondo, primariamente esso deve motivare il fare. Non può essere oggettivo poiché questo presupporrebbe che noi tutti vediamo tutte le proprietà dell'ambiente circostante per attivare tutti gli stessi comportamenti in ambienti però radicalmente diversi, tanto che, per fare dovunque gli stessi edifici e città, dobbiamo nascondere impianti diversi per poterli abitare, sprecando combustibili e inquinando. Ciò che dobbiamo fare è selezionare le proprietà pertinenti alla determinazione dei comportamenti corretti. Il nostro problema sono i comportamenti adeguati, e le proprietà del mondo sono selezionate per determinarli. Le costose conseguenze di comportamenti uguali dovunque indotti dal vedere un ambiente dovunque uguale devono farci comprendere che la verità sui mondi rivelati dalle nostre conoscenze si misura dai comportamenti che esse determinano: le descrizioni implicanti tali proprietà evidenziate dovrebbero essere finalizzate a indirizzare le azioni giuste. Non è l'essere del mondo che deve prioritariamente interessare la conoscenza, per determinare in base a essa i comportamenti conseguenti. Dobbiamo partire invece dai comportamenti e dalle loro conseguenze desiderate, e il mondo dovrebbe essere congruente con essi. Primariamente, sono i comportamenti che possono portare verso la sopravvivenza oppure verso la scomparsa, non i mondi. Ovvero, sono quelle circolarità retroattive, umane e comportamentali – che noi stabiliamo con le proprietà selezionate ed evidenziate dei mondi – che le nostre culture controllano per poter sopravvivere, non i mondi. E le circolarità comprendono il nostro sguardo, le nostre visioni, credenze e conoscenze, la nostra forma di vita, non solo il mondo esterno o l'individuo universale.

E poiché le descrizioni producono comportamenti, comprendiamo che le descrizioni sono progetti che vincolano comportamenti. Qualsiasi conoscenza pubblicata descrive fatti incontrati ed esprime valori progettati da qualcuno che impersona la comunità cui egli appartiene. La descrizione dell'evoluzionismo dimostra la sua verità rispetto ai comportamenti che motiva, come l'ipotesi materialistica. Fa ridere discutere se il mondo sia materiale o meno, la questione è quali comportamenti comporta l'essere materiale del mondo e quali comportamenti determina il non esserlo o l'essere qualcos'altro. Una buona parabola che

comportasse azioni volte a farci sopravvivere sarebbe preferibile a ‘conoscenze fondate’ presunte vere, che ci facessero soccombere, magari invitandoci a essere realisti e a rassegnarci al ‘pensare stoicamente’ che non eravamo fatti per sopravvivere.

Se ha senso questo discorso anche per il mondo che ci circonda, perfino per le stesse orbite planetarie, delle quali pure selezioniamo le proprietà che corrispondono all’uso che ne fa la nostra comune forma di vita, la nostra comunità, allora ha ancora più senso per il mercato che è una storia volta a legittimare dei comportamenti umani (Goodman 1996). Se essi conducono a distruggere città e monumenti, turisticizzandoli magari invece che distruggerli con le bombe (senza comprendere che è un altro modo di distruggerli), dobbiamo modificare questa sciagurata retorica. Se le descrizioni producono comportamenti di persone, azioni coordinate, il magistero più giusto per le nostre ricerche è proprio la ‘retorica’ (Perelman 1979), molto più serio delle ‘tecno-scienze oggettive’, senza con questo eliminare tutto il buono che vi è in esse, naturalmente.

Il mercato non ha quindi alcuna esistenza indipendente dalle nostre esemplificazioni, va discusso criticamente per confermarlo volontariamente e non subirlo col fatalismo attuale. La scala del mercato soprattutto, poiché la scala è cruciale, sappiamo che il dinosauro non avrebbe potuto diventare umano, sviluppare con le sue dimensioni le capacità umane. Vale anche per il mercato internazionale. Il patto costitutivo che ne abilita la legittimità rendendolo accettabile, si basa sulla credenza di una presunta razionalità, che avrebbe dovuto mantenere le promesse sulle quali si fondava. Ma questo non è avvenuto. Il trucco che rende fatale, perché non comprensibile, questa società moderna, termo-industriale nomadica, consiste nell’invenzione dell’‘individuo universale’, la comunità uni-personale che sostituisce quelle comunità multi-personali che sono le culture. La ‘comunità’ è invisibile a questa moderna ideologia, è stata rimossa e sostituita, prima dalle nazioni e poi dalla globalizzazione internazionale. Non devono poter esistere comunità culturali, linguistiche, particolari, devono diventare internazionali, universali. Lo spirito cosmopolita dell’individuo è il suo appartenere a una ‘comunità’ universale. Il multi-culturalismo, che dovremmo tutti adottare, ha questo senso totalitario: dovremmo tutti credere di appartenere alla medesima società universale e di dividerne il mondo uniformato e unico possibile. Non possiamo pensare che vi siano altre comunità che la pensano diversamente, con differenti possibili forme di vita, sarebbero forme di vita patologiche da risanare, non con le quali discutere. La comunità, potenziale avversario di questo insieme di

individui universali, viene sottoposta a interdizione preventiva, tollerata come un temporaneo residuo di pratiche scadute perché superate dalla storia. La società di individui universali anti comunitari, quasi un ossimoro, delegittima chiunque creda di appartenere a una altra diversa comunità culturale. Le critiche ammesse dovrebbero provenire da un altro individuo universale (ovvero da un'altra comunità uni-personale) rivolte a individui universali, il quale per parlare dovrebbe negare l'esistenza di quello che intende dimostrare: ovvero l'esistenza di comunità multi-personali. Qui infatti io intendo discutere, come appartenente a una comunità stanziale, con gli appartenenti alle comunità nomadi, che si credono individui universali (ovvero comunità uni-personali).

L'Illuminismo credeva che gli individui – una volta 'usciti dallo stato di minorità', consistente nell'essersi liberati dall'obbligo di obbedire alle istituzioni dell'*Ancien Regime* (le chiese e le monarchie) – sarebbero evoluti naturalmente verso forme di emancipazione tali da non avere più bisogno di alcun controllo da parte di istituzioni collettive. L'ideologia liberale che allora emerge si fonda su questa illusione di uno stato temporaneo, tanto minimizzato da essere quasi assente, come volevano gli anarchici. Quell'ideologia che, iniziata con la Riforma, ha guidato per quattro secoli le varie rivoluzioni borghesi, è diventata un mito che non si regge su dimostrazioni tecno-scientifiche poiché fonda pure la loro legittimità attraverso la credenza nell'individualismo metodologico, che da essa proviene. Questa sarebbe la superiorità delle istituzioni tecno-scientifiche sulle culture locali, che il multi-culturalismo tollera, come le religioni, poiché le crede private e temporanee, in via di scomparsa. Oggi, con lo stato del pianeta, le migrazioni in atto, le crisi economiche, le risorse non rinnovabili sempre meno disponibili, etc., siamo molto distanti da quelle illusioni e forse sarebbe necessario un ri-esame.

4. COSTI E BENEFICI DELL'ARCHITETTURA MODERNA

La strategia del sostituire le ragioni culturali delle comunità stanziali (comunicare come sistemi simbolici) con la presunta razionalità di una mente individuale, che agisce come se si trovasse in un mondo unico (consistente in un meccanismo mercantile internazionale nomade, basato sulla computazione di trasmissioni), si rivela oggi sempre più perdente. Quello è infatti un mondo a termine – nel senso che lo sono le sue principali risorse – e quel termine è molto più vicino di quanto possiamo immaginare. Infatti, questa strategia scellerata ha costi enormi, non solo in termini di identità culturali, ha costi perché spreca delle risorse mine-



2 | Reyner Banham confronta due comunità che devono affrontare una stagione fredda: nelle vicinanze di un bosco i primi, nomadi, tagliano gli alberi per scaldarsi attorno a un grande fuoco, gli altri, stanziali, li tagliano per costruirvi capanne in cui proteggersi. Per i primi è un evento contingente in attesa di migrare, per gli altri una situazione da risolvere stabilmente. Banham fa nel suo libro un'altra osservazione intelligente riguardante l'architettura della climatizzazione, distingue gli involucri 'conservativi' da quelli 'selettivi'. Altri hanno chiamato climate-rejecting quelli conservativi e climate-adaptive quelli selettivi. L'architettura bioclimatica opera proprio su questi ultimi distinguendo i flussi di energia tra edificio e ambiente. Per i flussi conduttivi l'involucro dovrebbe essere sempre conservativo mentre dovrebbe essere selettivo per i flussi radiativi e convettivi (Banham 1995).

rali non rinnovabili (combustibili, metalli, pietre, acqua, ecc.) e inquina contribuendo sensibilmente al riscaldamento del pianeta, oltre che riducendone la biodiversità. La tecnologia degli edifici che ha avuto maggiore diffusione nella modernità è quella dei grattacieli 'gotici', una tecnologia leggera che è inadeguata negli ambienti temperati, aridi e tropicali dove dal sole spesso gli abitanti devono difendersi, ambienti molto diversi da quelli delle culture nordeuropee di clima freddo, nel cui ambito essa si è sviluppata. Quindi le multinazionali della produzione edilizia diffondono quell'architettura dovunque, demandando agli impianti il compito di renderla abitabile, nonostante gli involucri completamente scorretti. Non abitabili comunque in modo ottimale, ma semplicemente vendibili come abitabili. Queste società di mercato complici della 'grande trasformazione' non sono affatto razionali e non sono neanche mosse dal mercato (Polanyi 1974). Sono corporazioni multinazionali mosse da una combinazione di astuzia, egoismo e avarizia, venduta come competitività, che attraverso la retorica del mercato ottengono sovvenzioni dalle varie nazioni dove operano e normative che rendono competitiva la loro inefficienza.

È come se l'architettura moderna, abolendo le distinzioni tra le culture/specie, volesse fornire un solo *umwelt*, unico e uniformato per tutte le

culture/specie esistenti. Un *umwelt* internazionale che è ‘monetologico’ e non climatico: indifferente alle diverse regioni geografiche del pianeta. Perché l’architettura di acciaio e vetro, con la sua immagine evocante la tradizione gotica, possa essere venduta dovunque, occorre nascondere al suo interno un impianto regionale, sensibile alle diversità climatiche. La modernità è economicamente irrazionale, poco confortevole, spreca risorse non rinnovabili e inquina, ma costruisce un mercato internazionale per farci credere che possiamo tutti consumare gli stessi prodotti multi-nazionali, cercando perfino di farci credere che soltanto così possiamo far sopravvivere tutti gli abitanti del pianeta. [Fig 2] Le periferie di tutto il mondo sono visibilmente uniformate da una unica architettura moderna perché questa possa essere prodotta da costruttori multinazionali con prodotti ancora multinazionali. Quelli che avevano buone città dovranno naturalmente rassegnarsi a perderle per inseguire questa spaventosa unificazione della megalopoli planetaria, uguale dovunque con una unica cultura. Le scuole che continuano a insegnare questa miserabile architettura internazionale aiutano l’insensata crociata illuminista della modernità.

È così che l’opera diviene internazionale, secondo il programma illuministico della modernità, presupponendo che il progresso offerto dalle tecnoscienze sia tanto superiore a tutte le altre tecniche che le varie tradizioni culturali hanno sviluppato nei vari territori, da poterlo imporre senza esitazioni né discussioni. Qui si confrontano una pratica collaudata dall’esperienza dell’uso, non dissimile dalle pratiche linguistiche e relativi atti linguistici, operanti nell’ambito di specifiche comunità linguistiche, con una pratica tecno-scientifica – estetica e ingegneristica – internazionale. Diventando internazionale il progetto rinuncia perciò a essere sistema simbolico di una comunità simbolica, aspirando come progetto moderno a essere una specie di ‘esperanto’, come se fosse questa la naturale evoluzione della cultura architettonica mondiale. Non è mai stata posta una scelta ponderata, basata su una riflessione critica, sui vantaggi e gli svantaggi delle conseguenze di uno stile unificato e uniforme in tutto il pianeta. Impegnata ad aiutare la ‘grande trasformazione’ (Polanyi 1974) invece che a resisterle, la cultura architettonica affianca quei processi che sottomettono le culture al dominio del mercato internazionale, invertendo la precedente situazione che vedeva invece l’economia integrata nelle culture. Così l’architettura cessa di rafforzare le identità culturali regionali e diviene componente di quella razionalità universale che rimuove le culture, i loro linguaggi, le forme di vita, le capacità correlate ai vari paesaggi e alle città, per sottometterle a una unica e uniformata

forma di vita universale guidata dalle tecno-scienze e dall'istantaneismo nomadico, senza tradizioni. Indebolire la stabilità delle comunità simboliche con il loro indispensabile spessore storico temporale, implica indebolire i relativi linguaggi 'comunicativi', rendendoli 'trasmissivi'. La progressiva indeterminazione semantica dei sistemi di comunicazione moderni, la loro incapacità di discutere, è l'esito delle acclamate ibridazioni cosmopolitane, del culto del diverso. Non comprendiamo che per capire la diversità del nostro interlocutore dobbiamo dividerne il linguaggio: in assenza di condivisione non possiamo dire né che sia uguale né che sia diverso. Il culto del diverso è, in realtà, un culto dell'estraneo, dell'incomprensibile.

Nessun patto costitutivo criticamente argomentato ha accompagnato questa mostruosa transizione, che ora rivela di non essere tanto chiara e distinta quanto l'hanno creduta i padri fondatori. Per sottomettere queste culture, in molte delle quali le immagini parlavano, è stata necessaria una ideologia iconoclasta che ha radicalmente mutato lo sguardo rendendo quelle immagini mute. Non essendo praticabile la loro eliminazione fisica è stato modificato il codice che le ha museificate e ha costruito quella 'cosa' che è stata per molti anni l'opera d'arte, moderna e contemporanea. Ridare la parola all'immagine significa restituirle un ruolo non marginale nelle forme di vita delle città attuali (Bredekamp 2015). Tematizzare la grande trasformazione consiste nell'argomentare la relatività della cultura dominante, nel non considerarla come vuole essere riconosciuta internazionale, ma riconoscere sia la regione specifica da cui è partita per la sua marcia piena di promesse, che quell'identità della quale deve rispondere. Vi sono oggi molti disastri planetari che hanno padri nascosti da portare alla luce, non per infliggere inutili castighi ma per fermarli.

Tra questi anche i padri di quell'esperanto architettonico moderno che in nome di una presunta universalità rimuove le comunità linguistiche delle varie culture. Il quadro normativo di questa transizione, le motivazioni del suo dover essere, si fondano su verità di fatto basate su presupposte sperimentazioni, che molte successive ricerche hanno dimostrato non tanto false quanto piuttosto contenuto di progetti, di costruzioni retoriche programmatiche, piuttosto che dati di fatto. Quindi i benefici di molti edifici moderni sono fondati su una serie di credenze, supportate dalla volontà e dall'interesse di alcuni che le propongono come risposte necessarie a situazioni di fatto, non perché siano tali ma perché credono che non possano esistere altre comunità con credenze diverse, con diverse forme di vita. Molte espressioni tecno-scientifiche che supportano la razionalità

dei moderni non emergono da fatti ma da preferenze, aspettative, progetti di una società che ha un volto e una volontà, un territorio e un clima che motivano e modulano la loro riconoscibile forma di vita, con particolare insistenza negli ultimi secoli.

La rimozione sistematica delle comunità per far posto all'individuo universale, così naturale all'ideologia illuminista, comporta conseguenze del tutto impreviste e forse imprevedibili. Con le comunità se ne vanno la tradizione, la genealogia, i confini, le regioni e le città. Un moderno diluvio universale uniformante e onnivale. L'architettura resta immagine, vorrei dunque dare la parola all'architettura, ridarle la referenzialità perduta, ricondurla a casa dopo i moderni vagabondaggi ed errori. Seguendo la distinzione proposta dal comunitarista Michael Walzer di una 'morale spessa' fondata sulle tradizioni culturali radicate nel territorio regionale, congruente con geografia e clima (vedi anche la *situated knowledge*), e una 'morale sottile' condivisa dalle varie tradizioni culturali situate che ne garantisce e legittima l'autonomia, la città bioclimatica, quel complesso di linguaggi e istituzioni nel cui ambito si costituiscono le comunità culturali (Walzer 1999, 2008). Sviluppando questa prospettiva possiamo immaginare le comunità culturali al posto degli individui, intesi come le comunità uni-personali della cultura moderna, che si confrontano direttamente con il villaggio globale. La radicale differenza consiste nella possibilità di gestire sistemi di comunicazione come i linguaggi, possibilità che manca negli individui. Poiché penso che solo i linguaggi consentano di dare e chiedere ragioni, ovvero di diventare consapevoli e responsabili, credo che non siano gli individui che possano rispondere, ma le comunità comunicanti, che discutono: sono quelli, credo, che mancano all'architettura estetizzata della modernità.

Preservare un'architettura estetica, non cognitiva, significa eludere il suo rilevante contributo al *global warming*, allo spreco di tante risorse non rinnovabili, alla distruzione di suolo e di biodiversità, alla distruzione delle città. Se l'architettura fosse conoscenza dei siti e delle istituzioni che essa fa abitare, diventerebbe consapevole delle sue responsabilità nei disastri del pianeta, del suo partecipare a quella 'grande trasformazione' che sta distruggendo i linguaggi, le città, le comunità che discutono, le comunicazioni rendendole trasmissioni. Invece non lo è, e per questo si rassegna a prendere atto dell'ormai inarrestabile riscaldamento che sta già provocando migrazioni, dell'internazionalismo, della modernizzazione, con un distorto concetto di realtà. L'invenzione moderna di uno sguardo non-morale – combattendo la morale identificata con la chiesa e la sua religione

– separa la realtà dalla morale, come se potesse esistere una realtà indipendente dal senso e dalla morale, per essere la morale considerata soggettiva e applicata a posteriori, individualmente (MacIntyre 1981). La morale, come il linguaggio, non può esistere individualmente. Solo una comunità può condividere e sviluppare, vivendola, una morale. Gli argomenti di Wittgenstein sulla impossibilità del linguaggio privato valgono anche per la morale, che non può essere privata. La confusione del multi-culturalismo, che implica un multi-moralismo, evidenzia i tanti problemi che esso induce nelle ingenuità (interessate) della globalizzazione. Quando guardiamo un edificio scorretto, che aiuta inquinando il riscaldamento del pianeta e spreca inutilmente risorse non rinnovabili, dovremmo vederlo come un ostacolo da eliminare. Insomma la realtà non è mai neutrale, se non eliminiamo quell'edificio lo preserviamo; non possiamo uscire dalla vita per fare delle analisi e poi rientrare per agire. Il limbo tecno-scientifico moderno produce confusioni enormi con le sue conoscenze neutrali.

5. UN LINGUAGGIO ESEMPLIFICAZIONALE PER L'ARCHITETTURA

Vi sono molti altri che hanno considerato l'architettura una specie di linguaggio – Eco, Zevi, Klaus Koenig, Jencks, Broadbent, Portoghesi, De Fusco, ecc. – ma la referenzialità restava sempre una questione cui dare risposta. Invece di cercare analogie con lo studio della linguistica o della semiologia, ho cominciato ad affrontare questo problema attraverso lo studio di Konrad Fiedler (Fiedler 1945, 1967), un filosofo dell'arte che è stato per me molto importante. Penso che la composizione architettonica faccia emergere questioni filosofiche e che la referenzialità sia una di esse. È difficile comprendere il modo in cui l'architettura simboleggia, produce senso. A tali questioni di referenzialità architettonica ho trovato una risposta filosofica nel concetto di 'esemplificazione', che ho usato a lungo nei miei corsi, ricerche e progetti. Il concetto di tipologia, presente in tante teorie architettoniche, è molto vicino a quello di esemplificazione, in quanto un esemplare – tipizzando l'estensione degli aspetti che condividono le sue proprietà esemplificate – diventa capace di trasferire le conoscenze nelle attività di insegnamento e di progettazione. L'esemplificazione svolge due azioni:

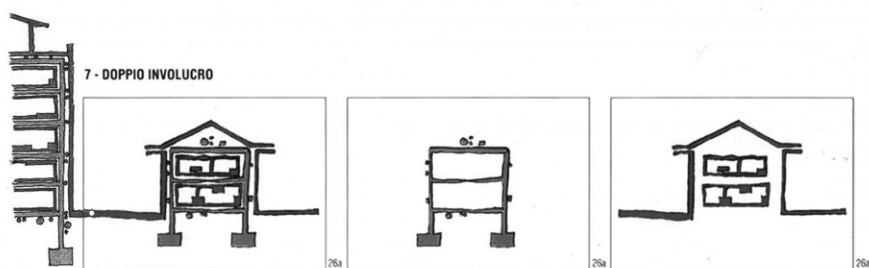
- 1) istanzia l'esemplare presentandolo, Husserl (1950) direbbe "in carne e ossa"
- 2) ne evidenzia delle proprietà che essa intende focalizzare.

Combina quindi contenuti formali comunicativi con quelli materiali prestazionali: agisce e mostra, costruisce e descrive (Goodman 1976).

Per lungo tempo la cultura della ‘semiotica architettonica’ ha cercato di applicare agli edifici una referenzialità denotativa, multi-senso, anche connotativa, nella quale il segno aveva un denotato diverso dalla realtà che esso denotava. La tipologia in architettura e la teoria del progetto si riferiscono direttamente alla corporalità degli edifici, come nel caso della esemplificazione.

Prevalentemente, il processo di progettazione di un’opera architettonica moderna è diviso in due processi diversi: uno è un processo estetico, per gli aspetti formali e distributivi, e l’altro è un processo ingegneristico, per gli aspetti ambientali e costruttivi. Ma anche l’opera realizzata attraverso di essi (l’edificio, per esempio) presenta due diversi insiemi di componenti o sotto-sistemi: la struttura portante e gli impianti, che sono progettati principalmente da ingegneri, applicando strumenti tecno-scientifici, gli involucri esterni e interni che sono progettati principalmente da architetti, applicando gli strumenti dell’estetica (Rush 1986). [Fig. 3]

I due involucri dell’architettura evocano il suo carattere multi-scala, l’involucro esterno incontra l’architettura civica dell’urbanistica, l’altro incontra l’architettura di interni dell’arredamento. Gli stili articolano questi complessi di strumenti estetici, rendendo riconoscibili le diverse attitudini formali dei progettisti, dando loro, lontano dalla soluzione di

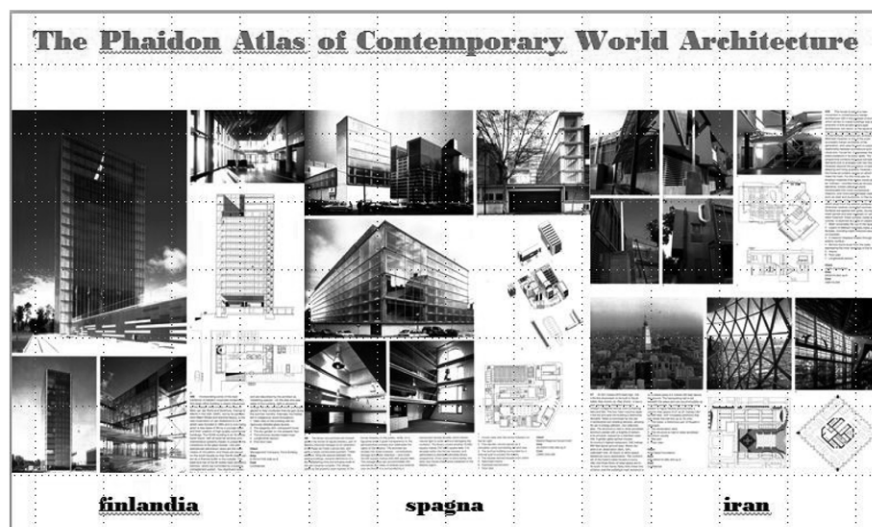


3 | (a sinistra) i 4 sottosistemi di qualsiasi edificio; (al centro) i 2 sottosistemi strutturali e impiantistici delegati a ingegneri civili e meccanici, invisibili; (a destra) i sottosistemi involucro esterno (architettura civica) e involucro interno (architettura interni e arredamento) delegati agli architetti, visibili.

La figura evidenzia i quattro sottosistemi di Richard David Rush articolati nella struttura portante e reti tecnologiche usualmente controllate da ingegneri e nei due involucri, pubblico esterno e privato interno controllati da architetti. Gli ingegneri assicurano l’abitabilità e la sicurezza dell’edificio, gli architetti curano l’interfaccia utente.

problemi tecnici, il carattere di ornamento, di intrattenimento, universale (Los 1967).

Gli ingegneri agiscono e gli architetti mostrano. Gli ingegneri hanno a che fare con le caratteristiche strutturali e anche con le caratteristiche ambientali di climatizzazione, illuminazione e acustica degli edifici, garantendo la istanziazione delle caratteristiche necessarie per la stabilità e il funzionamento climatico, luministico e acustico dell'edificio. L'edificio diventa un dispositivo che può essere acceso o spento. Diventa abitabile solo quando è acceso, ma non abitabile quando è spento. In passato l'edificio era costruito su commessa, ma come un prodotto finanziario oggi esso ha bisogno di essere costruito quando può ottenere il permesso ed è disponibile il mutuo. Al fine di renderlo più vicino alla produzione di automobili, diventa così possibile produrlo a magazzino. Poi sarà reso operante, acceso, quando sarà acquistato e abitato. Lo si vede nelle strade, ma è sospeso come se fosse parcheggiato nel magazzino della fabbrica. Utilizzando le strade della città come il magazzino della fabbrica di edifici, il costo di questi investimenti diventa molto alto, ma è sostenuto principalmente dalle tasse dei cittadini, non dagli investitori. Il suolo sprecato da questi depositi di appartamenti non è poco: nelle nostre città almeno un quinto degli alloggi si trova in questo stato. Alcuni quartieri urbani sono infatti città fantasma, che includono edifici "dormienti", disabitati in



4 | L'immagine confronta tre edifici con lo stesso involucro costruiti in Finlandia, Spagna e Iran, tratti dal Phaidon Atlas. Reti tecnologiche e impianti sono sicuramente regionali per assicurare la commerciabilità degli edifici internazionali.

attesa di essere venduti o affittati, come investimenti bancari al di fuori delle banche. Essi esemplificano il loro ruolo finanziario come la loro caratteristica principale, anche se non esplicita. L'interpretazione convenzionale più accreditata è il loro "naturale" aggiornamento tecnologico, il progresso architettonico [Fig. 4].

Gli operatori immobiliari investono meno possibile nella costruzione degli involucri edilizi esibiti e di più negli impianti nascosti, per rendere l'edificio una sorta di interruttore, che spreca un sacco di energia quando è operante, ma che potrebbe avere lunghi periodi di attesa prima della vendita. Questo spiega la preferenza per involucri generici, internazionali, e per impianti regionali, in grado di accendere o spegnere l'edificio, uguale in tutto il mondo. Gli architetti hanno a che fare con l'apparenza degli involucri edilizi esterni e interni. Essi legittimano con i loro scherzi stilistici internazionali questa transizione verso la costruzione di investimenti finanziari sotto forma di edifici, distraendo e deliziando i loro fan. Dunque la globalizzazione dell'architettura, il suo stile internazionale, non sono dovuti all'effetto delle avanguardie o a fattori della cultura architettonica, ma a questioni monetologiche, più ancora che economiche: la globalizzazione non è architettonica, è finanziaria. L'architetto obbedisce, la sua creatività serve a travestire l'operazione finanziaria. A facilitare questa evoluzione non sono state le avanguardie ma viceversa.

È dunque internazionale l'architettura attuale, come vorrebbe quell'individuo universale che contraddistingue la modernità? Parrebbe così, essendo uguale dovunque. Eppure, se la osserviamo bene vedremo però che l'involucro di acciaio e vetro assomiglia di più all'architettura gotica, che emerge in ambienti dalla luce scarsa, piuttosto che all'architettura mediterranea che dal sole deve talvolta proteggersi con l'ombra dei porticati. Dunque noi siamo colonizzati da una modernità nord-europea e nord-americana, da culture viventi nel clima freddo, non temperato, né arido o tropicale. Molte altre caratteristiche di questa modernità che molti – adottando il solo paradigma temporale senza differenze spaziali – credono internazionali appartengono invece che alla temporalità moderna alla spazialità delle culture di un'Europa continentale che da secoli prosegue la sua nomadica destinazione ben diversa dalla tradizione dell'Europa mediterranea.

Questi due complessi di sottosistemi dell'edificio o di suoi componenti, la struttura portante e gli impianti da un lato, gli involucri interni ed esterni, dall'altro, agiscono in modo indipendente. I dispositivi tecnolo-

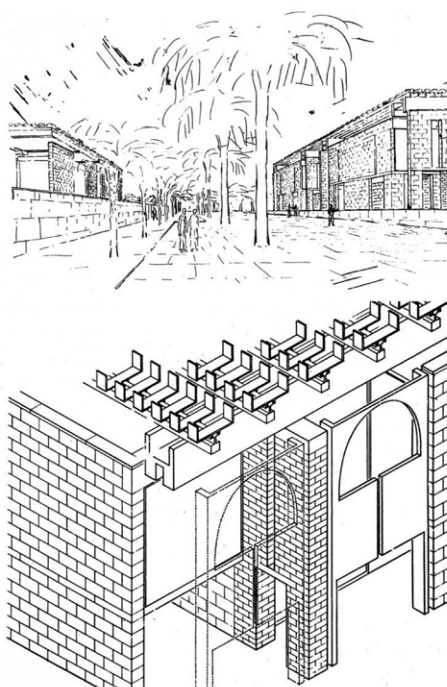
gici degli ingegneri non hanno nulla a che fare con l'involucro estetico degli architetti. La loro azione consiste nel correggere gli errori commessi nella progettazione della forma dell'involucro edilizio (finestre troppo piccole, orientamento errato, tetto sbagliato, ecc.), ma non per conseguire un involucro adeguato. Infatti queste correzioni non raggiungono mai gli architetti, non sono modificazioni di tale involucro architettonico errato (finestre più grandi, orientamento giusto e tetto rispondente, ecc.), ma riguardano l'aggiunta di dispositivi tecnologici (più lampadine, un impianto ad aria condizionata più potente, più acciaio nascosto nel sistema strutturale, ecc.). Le maschere degli involucri devono apparire prioritarie, le strutture e gli impianti rendono abitabili gli edifici nonostante gli estetici capricci creativi degli involucri. Gli ingegneri considerano la forma dell'involucro edilizio un dato di fatto, sarebbe molto difficile per gli ingegneri convincere gli architetti a cambiare la forma del loro edificio. In questo modo la separazione dei due processi di progettazione interrompe quella circolarità retroattiva che in passato migliorava la progettazione architettonica. Negli edifici del passato, infatti, i progettisti/costruttori realizzavano edifici principalmente replicando le strutture tradizionali e con impianti molto più semplici (solo dove realmente necessari), il progettista/costruttore veniva a conoscenza dei suoi errori, e li correggeva progressivamente, in modo da imparare come migliorare il suo progetto. Ma l'iconoclastia consiglia di lasciar perdere le figure coi loro significati e di affidarci alla indeterminazione semantica dei numeri, più internazionali.

6. IL PILASTRO DEVE PORTARE E COMUNICARE ROBUSTEZZA

Ricordo una conversazione con Louis Kahn che sosteneva :

Non basta che un pilastro sia robusto, esso dovrebbe anche mostrare, comunicare la sua robustezza. [Fig. 5] Guardando il pilastro dovremmo riconoscere tale robustezza.

La robustezza dovrebbe essere una proprietà evidenziata dalla forma del pilastro istanzata dalla sua esemplificazione progettuale, esserne un referente. Non è infatti il pilastro che porta, non è il tetto che protegge, ma è l'architetto che porta mediante il pilastro e protegge mediante il tetto, comunicando queste sue azioni a chi abita la casa. Il pilastro istanzia la sua caratteristica del sostenere i carichi che gli affidiamo, e li sostiene anche effettivamente, ma al fine di esemplificare deve anche fare riferimento a tale caratteristica, evidenziandola, mostrandola e comunicandola. Se scrivo una lettera sono io che comunico con chi la riceve attraverso la lettera, non è la lettera a comunicare.



5 | Louis Kahn, presentando l'American Consulate, Luanda, Angola, nel 1961 racconta, "Sto progettando un edificio in Africa, molto vicino all'equatore. Il bagliore è massacrante; tutti distolgono lo sguardo dalla luce del sole. La luce è una cosa indispensabile, ma è anche un nemico. Con quel sole lassù implacabile, il sopore ti piomba addosso di colpo. Ho visto molte capanne costruite dagli indigeni. Là non c'erano architetti. Ne ho riportato una grande impressione su quanto sia stato abile l'uomo che ha risolto i problemi del sole, della pioggia e del vento. Sono giunto a comprendere che ogni finestra dovrebbe avere di fronte un muro isolato. Questo muro, esposto alla luce del giorno, presenterebbe una generosa apertura verso il cielo. Il bagliore viene modificato dal muro illuminato, senza che la vista sia impedita. A questo modo si evita quell'effetto abbagliante frammentato, prodotto da finestre schermate da griglie. Un'altra scoperta veniva dall'efficace impiego della brezza per l'isolamento termico, ottenuto aggiungendo un tetto per il sole indipendente dal tetto per la pioggia e separato da esso da una camera d'aria di m. 1,80. Questi progetti del muro antistante la finestra e dei due tetti per la pioggia e per il sole, spiegheranno all'uomo della strada il modo di vivere dell'Angola." (Norberg-Schulz, Christian, Digerud, Jan Georg 1980)

Dal XVIII secolo, con l'introduzione degli ingegneri, il processo di progettazione, diviso in due processi molto diversi, inizia ad avere due diversi accessi epistemici. Qualsiasi pratica progettuale per rispondere ai requisiti del programma genera soluzioni immaginate che controlla per verificarne l'effettiva corrispondenza. Se il controllo risulta soddisfacente adotta la soluzione immaginata altrimenti apprende dall'errore commesso e lo corregge avvicinandosi euristicamente alla soluzione soddisfacente. Una circolarità retroattiva che corrisponde al processo evolutivo contenuta in ogni progetto. Le capacità immaginative reggono la generazione delle soluzioni ipotetiche mentre gli strumenti di simulazione

e valutazione controllano la loro congruenza coi requisiti del programma. Parrebbe che gli architetti dovessero generare soluzioni ipotetiche e che gli ingegneri dovessero controllarne la congruenza con tecniche adeguate ma, a parte qualche caso ideale, non avviene così. Usualmente, la generazione delle forme procede inseguendo stili individuali resi riconoscibili dalle pubblicazioni mentre le engineering li adeguano alle locali burocrazie senza modificarne la creativa esibizione della firma individuale. Sono due circolarità che hanno storie diverse e agiscono separatamente in due mondi diversi.

Nel primo processo l'ingegnere attraverso il calcolo fa che il pilastro istanzi le sue funzionalità, ma dal punto di vista dell'esemplificazione esso manca di riferimenti, non viene mostrato e comunicato: dunque i pilastri sono robusti, ma non appaiono robusti, non rendono manifesta la loro robustezza. Nessuno, senza essere un esperto, riconosce tale robustezza guardandola. Qualcuno può garantire burocraticamente la sua capacità di stare in piedi e sostenere, senza consentirmi di riconoscere tale capacità. Il pilastro è dotato di informazione ma non di significato. Posso confidare nel calcolo del tecnico che calcola l'informazione per garantire quella capacità. L'individualità moderna di quel pilastro, che nessuno dovrebbe copiare, implica l'idea di un sistema sintatticamente e semanticamente denso e saturo.

È Nelson Goodman a identificare nella saturazione e nella densità sintattica e semantica i sintomi dell'estetico, del modo di simboleggiare caratteristico delle opere d'arte figurativa, nel citato *I linguaggi dell'arte* (Goodman, 1976). Ho in alcuni miei testi sostenuto la distinzione - evidenti in architettura, ma non solo - tra 'modellazione' e 'composizione' (Los, 1997) dove tale distinzione contraddistingue la 'modellazione' degli architetti moderni tendenzialmente individualisti dalla 'composizione' degli architetti tradizionali tendenzialmente comunitaristi. La modellazione corrisponde alle opere architettoniche dense e sature, la composizione a quelle scomponibili e discrete.

Ogni architetto esperto comunque sa che poi le tecniche di costruzione articoleranno tale sistema perché le casseforme e gli elementi costruttivi sono discreti. Inoltre, molte volte la struttura portante dell'edificio è completamente nascosta, come gli impianti di condizionamento e illuminazione: sono quindi invisibili. Escludo ovviamente i pochi ben noti casi di idolatrica monumentalizzazione di impianti e strutture che non hanno avuto molto seguito. La rimozione di strutture e impianti dalla cultura fi-

gurativa degli architetti interrompe quella circolarità che potrebbe rendere visibili le proprietà istanziate dall'ingegnere. La conseguente mancata motivazione a correggere, che porrebbe l'accento su ciò che distingue la configurazione giusta rispetto a quella sbagliata, non rende riconoscibile/visibile la differenza. Occorre riconnettere questi sub sistemi disconnessi e separati per tornare a rendere visibile ciò che non è attualmente visibile, per migliorare l'insegnamento della composizione architettonica e far evolvere il sistema, rendendolo veramente innovativo. I contenuti costruttivi dovrebbero diventare referenziali e, come il pilastro citato, comunicare il loro funzionamento, quelli ambientali renderebbero bioclimaticamente referenziali i due involucri che comunicherebbero così anche il loro radicamento nella correlata regione climatica cui appartengono, riducendo moltissimo il ruolo degli impianti e il consumo energetico, correlato a risorse e inquinamento.

In quest'ultimo processo, quando arriva l'architetto, non considera suo compito rendere referenziali, eloquenti, tali pilastri, ma renderli invece piacevoli. Il suo contributo consiste nell'intrattenere attraverso l'estetica chi sta guardando il pilastro. Così l'architettura moderna non ha esemplari, non ha tipi, perché la forma del pilastro non è impegnata a rendere manifeste le sue caratteristiche strutturali, ma piuttosto a distrarre l'abitante da esse, per estetizzare il pilastro. L'emergere degli stili, causato dalla divisione dei due processi progettuali, ha anche conseguenze sull'esemplificazione architettonica. Qualche architetto o ingegnere ha cercato di fare questo: Pier Luigi Nervi voleva pilastri che potessero mostrare come stavano lavorando, e ha progettato tali pilastri, ma non è mai accaduto che qualche altro progettista abbia ri-utilizzato i suoi pilastri come esemplari, che esemplificassero le stesse caratteristiche. [Fig. 6] Rimasero un'espressione individuale che non è mai stata condivisa nei loro progetti da altri architetti per correggere pilastri che, precedentemente costruiti, fossero apparsi scorretti e quindi corretti nei nuovi progetti, e anche nell'insegnamento della composizione. La cultura architettonica moderna è molto lontana da tale comune riferimento. Il riferimento è una questione di condivisione, mira a un'intesa intersoggettiva, non al raggiungimento di finalità individuali. Il carattere auto-referenziale degli edifici moderni lascia trasparire quell'impossibile linguaggio privato che esprime l'individualità del progettista, non comunica argomentazioni come vorrebbe una democrazia deliberativa. L'individuo è una comunità uni-personale.

Se un sistema simbolico fosse così denso e saturo da rendere impossibile ogni replica dell'opera cui è applicato, e anche dei suoi elementi compo-



6 | I pilastri disegnati da Nervi per il 'Palazzo del Lavoro' di Italia 61 a Torino, sono progettati per mostrare intenzionalmente mediante la forma il loro stato tensionale, il loro modo di lavorare. L'ideologia moderna, per evitare il formarsi di un linguaggio architettonico, ne vietava l'emulazione, copiare era vergognoso. L'ossessione innovativa considera tuttora ogni pilastro un potenziale brevetto quindi un guadagno, oppure un intrattenimento, mai comunque copiabile.

sitivi, il linguaggio dell'arte utilizzato nella sua composizione diventerebbe un linguaggio individuale, un idioletto o un linguaggio addirittura transitorio. Sarebbe un linguaggio privato o nemmeno tale linguaggio privato, contraddicendo l'affermazione di Wittgenstein (Wittgenstein [1953] 1967), che non esiste un linguaggio privato. Perciò penso che gli elementi o i termini di un sistema o linguaggio esemplificazionale dovrebbero essere replicabili e copiabili, altrimenti non potrebbero essere referenziali. La densità e la saturazione sono sintomi dell'estetica non di sistemi artistici e nemmeno della cognizione. Così l'esperimento di Nervi dell'esemplificare la robustezza del pilastro non è riuscito, e non tanto per la sua mancanza di competenza, ma per la mancanza di risposta da parte dei suoi contemporanei, che non hanno reagito attraverso le repliche del suo pilastro mettendolo in comune, considerandolo bene comune. Così quel componente pilastro non è mai passato dal livello individuale a quello della comunità 'linguistica' architettonica, come accadeva invece con le colonne degli ordini.

7. I CONTROLLI DELL'ARCHITETTURA E QUELLI DELL'INGEGNERIA

Per verificare se un pilastro istanzia davvero la funzione del sostenere quello che ci aspettiamo da esso, il calcolo di un ingegnere è sufficiente. Può calcolare anche individualmente, senza alcun rapporto con altre per-

sone, e se il pilastro non crolla vuol dire che sostiene, ma resta un'azione strumentale che non comunica nulla. Per verificare invece la sua capacità di riferirsi a tale caratteristica del sostenere, di mostrarsi, di essere comunicato, dobbiamo verificare se qualche altra persona osservando la forma del pilastro riconosce tale caratteristica, associando in qualche modo la forma del pilastro con la sua funzione di sostenimento. La relazione tra la forma del pilastro e la sua prestazione deve essere resa manifesta, diventare un'azione comunicativa. Ma non basta una sola esemplificazione perché essa entri nel linguaggio esemplificazionale di una certa cultura. Essa dovrebbe essere ripresa da altri progettisti/costruttori e acquisire quella frequenza di uso che la facesse entrare nel sistema simbolico per la sua semantica condivisa. È il compito istituzionale delle scuole di architettura, un compito oggi tradito da tutte quelle che conosco. Penso che abbiamo bisogno di una sorta di intesa per consolidare queste associazioni e condividerle. La prima è un'azione strumentale finalizzata, quest'altra azione ripresa e ripetuta sarebbe invece un'azione comunicativa (Habermas 1986). L'esperienza dimostra che gli edifici stanno in piedi senza essere referenziali, possono funzionare in modo strumentale ma non hanno un carattere comunicativo. Contengono molta informazione ma poco significato e per questo possono produrre effetti, portare i carichi necessari ma non comunicare. Penso che in questo modo, possono essere esteticamente validi, ma non artisticamente capaci di conoscere i loro luoghi e le istituzioni che li abitano. L'interpretare tale mondo di esemplificazioni interrotte – che implica una società di individui capaci di dotarsi di strumenti finalizzati molto efficienti, ma non di esemplari comunicativi – ci rende contemporaneamente consapevoli che non siamo capaci di diventare auto-coscienti e responsabili di tali strumenti.

Se l'architettura come arte (come linguaggio esemplificazionale) può comprendere il luogo in cui essa è costruita, o meglio, l'architetto attraverso l'arte dell'architettura può comprendere quel luogo esemplificandolo, l'architettura come estetica, come un intrattenimento internazionale, è capace di deliziare ma non di comprendere. Non può esistere un linguaggio internazionale. Soltanto una comunità può coltivare un linguaggio, usandolo per un tempo sufficiente a farlo condividere in una regione specifica di convivenza. Il linguaggio come il vino deve invecchiare per essere buono. Per questo le comunità parlanti, discutenti, sono i tesori più rari e fondamentali che abbiamo nel mondo, dobbiamo assolutamente preservarli come la nostra principale risorsa. Se li modificassimo troppo perderebbero la capacità di attingere alla memoria di tutta la letteratura da cui emergono, che non si potrebbe certo ri-costruire istantaneamen-

te. I linguaggi erano complessi, erano intrecciati coi linguaggi dell'architettura, della città, della produzione e dei vari lavori. Il logo-centrismo moderno è un portato dei cinque secoli di dominio della stampa di testi verbali (Debray 1991, 1999).

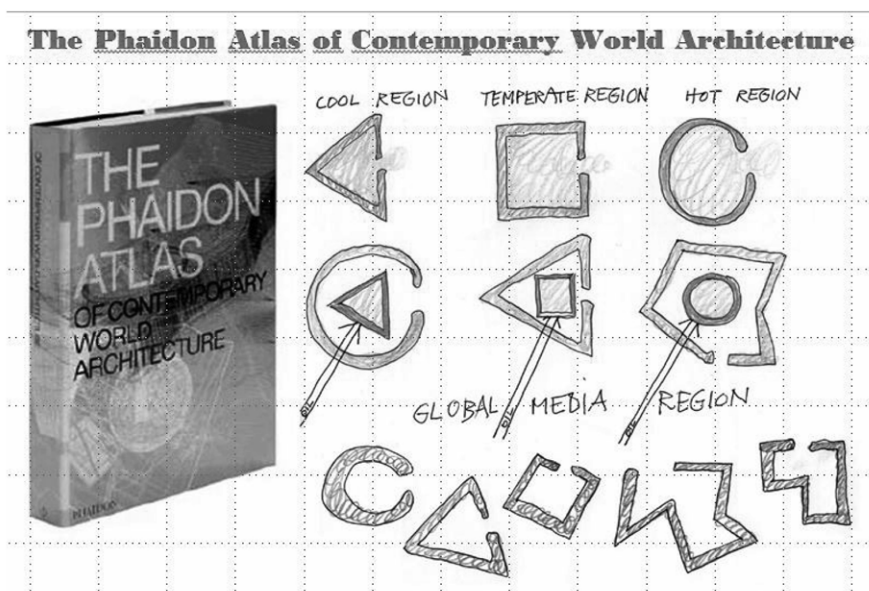
Per diventare una specie di linguaggio dell'architettura, esso richiede repliche e condivisione, e quindi una certa stabilità e durata, invece l'estetica per intrattenere richiede di essere sorprendente e nuova ogni giorno. Le sue manifestazioni sono più vicine alla notizia che alle espressioni artistiche. Mentre l'estetica ha da cambiare continuamente, l'arte dovrebbe trovare una sempre migliore sistemazione nelle intese di una comunità, come accade al linguaggio verbale. La transizione moderna dall'arte all'estetica può spiegare molte incomprensioni odierne circa l'irresponsabilità della cultura architettonica di fronte alle condizioni reali del mondo. Basta pensare alle città, al riscaldamento globale dovuto in gran parte a edifici e città sbagliati, all'esaltazione acritica della tecnologia, all'individualismo dei progettisti, all'insegnamento corrente dell'architettura.

Se si pensa a una medicina, le sue caratteristiche terapeutiche sono selezionate da un medico e da un chimico, ma per migliorare la sua interfaccia con i pazienti le vengono aggiunti alcuni gusti, arancia e zucchero e colori per renderla più gradevole migliorando l'interfaccia con l'utente. Potremmo dire che la medicina istanzia le caratteristiche terapeutiche invisibili, ma che non si riferisce a tali caratteristiche, per renderle riconoscibili: l'esperienza di quelle caratteristiche è distratta dall'esperienza del gusto di arancia e zucchero e dei colori. Oggi gli architetti sono più coinvolti nell'aggiungere arancia e zucchero al pilastro che nell'esemplificare le sue vere caratteristiche. Per spiegare la sua mancanza di comprensione della realtà, nelle mie lezioni chiamo l'architettura "la Bella Addormentata". Diceva Eraclito:

Gli svegli hanno un unico mondo comune, nel sonno ognuno si appartiene in un mondo a lui proprio.

8. CONTRO IL REPERTORIO INTERNAZIONALE PER L'ARCHITETTURA MODERNA

Questo è il motivo per cui è emerso un vocabolario internazionale, globale, per gli involucri architettonici. Penso invece che il vocabolario dell'architettura non dovrebbe essere globale: utilizzando un vocabolario globale gli architetti finiscono infatti per progettare edifici che esemplificano



7 | La figura spiega la reazione degli architetti all'avvento degli impianti tecnici, invece che migliorare l'involucro diventando più consapevoli delle caratteristiche climatiche del luogo e riducendo così il loro ruolo allo stretto necessari, si sono sentiti liberati dai vincoli del luogo per fantasticare su forme astratte, che private dei referenti locali diventano tendenzialmente internazionali.

lo stesso sito dovunque. Ma i siti del pianeta sono fortemente differenti. Principalmente, l'architettura moderna è una finzione, non rivela il sito vero e proprio, interpreta un sito fasullo uguale dovunque. Se il linguaggio esemplificazionale dell'architettura avesse 'parole' architettoniche, sarebbero senza un mondo. Quindi, se "possiamo avere architetture senza un mondo ma non mondi senza architetture o altri simboli" (Goodman 1988), un vocabolario globale riguarda un'architettura fittizia, o meglio, architetture senza un mondo. Questi edifici moderni esemplificano un mondo di 'unicorni architettonici' come tanti luoghi leggendari del passato, edifici che non sono reali, pure essendo costruiti. Una parola, che denota, può fare riferimento al suo oggetto senza avere le caratteristiche dell'oggetto riferito, invece il riferimento per esemplificazione richiede sia la creazione di istanze che il riferimento a esse. Questo genere di referenzialità è perfetta per l'architettura, dove un elemento, per esempio un pilastro, deve fare riferimento a (oppure rendere manifesto, comunicare) un referente, ma contemporaneamente deve anche istanziare o possedere, eseguire effettivamente, la sua funzione di sostegno. Ma tale linguaggio esemplificazionale non si può applicare all'architettura attuale. La divisione tra istanziazione e riferimento è il problema principale dell'archi-

tettura reale perché l'architettura moderna non è più esemplificazionale, come era in passato, non è un sistema simbolico pubblico, istituzionale.

Quando adotto e insegno un vocabolario architettonico globale (ciò che sta accadendo nella maggior parte delle scuole di architettura) ottengo edifici che devo riempire di impianti ad aria condizionata per poterli utilizzare, altrimenti non sarebbero abitabili. Ma questi impianti non sono globali, sono strettamente locali, regionali (Phaidon 2004) [Fig. 7]. A Riyadh non posso installare un impianto internazionale, non posso per esempio installare quello di Helsinki. Ma l'involucro architettonico invece è lo stesso in entrambi i casi. Ora dobbiamo capire che, poiché nessuno vede l'impianto locale, regionale, dato che nessuna rivista di architettura lo pubblica, lo rende pubblico, tutti gli architetti e gli studenti guardano invece gli involucri di edifici internazionali, visibili in tutte le riviste di architettura e nei media. Queste riviste sono oggi gli effettivi trattati di architettura, attraverso i quali passa tutto l'insegnamento architettonico. Con questi involucri architettonici internazionali (progettati utilizzando vocabolari globali) riempiti con impianti locali, stiamo sprecando un sacco di risorse non rinnovabili, il petrolio per esempio, che potrebbero essere meglio utilizzate altrimenti (dato che tali risorse stanno diventando sempre più rare) e stiamo inoltre inquinando l'ambiente, in modo da aiutare il riscaldamento globale. Conoscere il 'globish' (*global English*) è come saper fare le mosse degli scacchi, conoscendo le regole, senza saper vincere le partite. L'attuale *globish* architettonico dimostra professionalità nel rendere gli edifici sia ingegneristicamente stabili e climatizzati che esteticamente apprezzabili, tanto da essere compravenduti, ma incapaci di vincere le partite che la presente situazione problematica chiede loro di giocare.

9. DISTINGUERE LE IMMAGINI NELL'ARTE E NELL'ESTETICA

Senza sostituire l'arte con l'estetica, come è accaduto nella filosofia del XVIII secolo influenzata da interpretazioni più o meno congruenti con la *Critica della facoltà di giudizio* che Kant pubblica nel 1790, tutto questo non avrebbe potuto avere luogo. Le avanguardie figurative e architettoniche moderne hanno fatto il resto completando questo processo di progressivo indebolimento dei linguaggi che accompagna il parallelo indebolimento delle comunità linguistiche. È la comunicazione che viene gradatamente disarticolata per essere sostituita dalla trasmissione. Questa transizione dall'arte all'estetica priva l'arte dell'architettura della sua capacità di conoscere e di comprendere, perché l'estetica

– come Konrad Fiedler chiarisce molto bene – è la ricerca della bellezza mentre l'arte è una forma di conoscenza. Nel suo saggio *Making Manifest* Catherine Elgin (Elgin 2011), dice:

Piuttosto che assumere l'esemplificazione come un sintomo della estetica, dovremmo riconoscere che l'esemplificazione svolge un ruolo importante in tutta la cognizione. Ciò che è sintomatico dell'estetico è la densità e la saturazione esemplificazionale, ciò che è sintomatico dello scientifico è la differenziazione e la rarefazione esemplificazionale. Questi sono, come Goodman ha riconosciuto, semplicemente sintomi. Probabilmente si possono trovare esemplari abbastanza articolati e rarefatti nelle arti ed esemplari almeno un po' densi e leggermente saturi nelle scienze. Eppure, gli esemplari densi e saturi hanno più probabilità di funzionare esteticamente, e gli esemplari articolati e rarefatti hanno più probabilità di funzionare scientificamente.

Elgin ha ragione nel collegare la esemplificazione con la cognizione, ma solo distinguendo l'arte dell'architettura da quella moderna combinazione di estetica e ingegneria, siamo in grado di perseguire una architettura cognitiva. Suppongo che gli esemplari articolati e rarefatti abbiano maggiori probabilità di funzionare cognitivamente, sia nelle arti che nelle scienze, in modi diversi, naturalmente. Al contrario, gli esemplari densi e saturi hanno maggiore probabilità di funzionare esteticamente, dove l'estetica, in contrasto con l'arte, non funziona cognitivamente.

Seguendo Fiedler possiamo avere una proposta interessante, perché se un sistema esemplificazionale architettonico – differenziato e rarefatto – può perseguire un processo di comprensione per esemplificare il sito, istanziano le sue caratteristiche e facendo riferimento ai suoi aspetti comunicativi, il progetto architettonico potrebbe funzionare meglio di adesso, superando le modalità internazionali della sua evoluzione, e acquisendo un ruolo più profondo nell'ambito delle culture regionali, in modo da migliorare l'espressione delle loro identità locali. Penso che i sintomi dell'estetica, sviluppati da Nelson Goodman ne *I linguaggi dell'arte* e in altri testi, sarebbero meglio interpretati come sintomi di modernità e facendo riferimento all'estetica invece che all'arte: egli sta davvero pensando ai moderni, perché nel XVIII secolo l'arte diventa l'estetica, modificando radicalmente i suoi obiettivi e le sue attività, perdendo il riferimento e diventando una istituzione internazionale.

Il mio sospetto è che la densità e la saturazione delle opere d'arte siano più importanti per la loro autenticazione richiesta dai proprietari – dove

un originale è molto più apprezzato (nel senso di prezzo) di una copia – che non per insegnare e discutere sul valore conoscitivo dell'arte. Se un dipinto perde il suo forte legame con la comunità che l'ha prodotto, perché il suo contenuto – quando è vissuto da estranei che non possono capirlo – diventa un valore economico, allora si pone il problema di vietare la sua replicabilità. L'opera diventa un feticcio globale, internazionale, e l'unico modo per renderne impossibile la replica è far valere e condividere un sistema simbolico sintatticamente e semanticamente denso e saturo. È l'operazione svolta dai musei, l'estetizzazione delle opere d'arte è stata la guerra di religione della borghesia mercantile che voleva togliere i referenti culturali dalle opere che comunicavano un progetto morale e renderle merci internazionali, come accade nello stesso periodo con gli scavi archeologici. Gran parte dell'arte contemporanea è intrattenimento estetico internazionale, godibile senza codici culturali locali, e questo deve essere però in copia unica certificata. Con l'arte come forma di conoscenza non ha più niente a che fare.

La sfida del riscaldamento globale del pianeta richiede di essere affrontata con la ricostruzione delle città e un'architettura insegnabile che è fortemente necessaria per aiutare tale ricostruzione. Quando perdiamo gli esemplari, l'insegnamento dell'architettura diventa molto difficile. Essa viene insegnata come divisa in due discipline molto diverse, l'estetica e l'ingegneria, che per motivi differenti spingono i progetti architettonici verso un linguaggio internazionale, (lo stile internazionale), che diventa una sorta di Esperanto: l'attuale globish (l'inglese globale del *world wide web*). Questi sono linguaggi molto poveri, in grado di trasmettere, ma non di comunicare. I nostri edifici sono strumenti funzionali, forse, in grado di operare come meccanismi, ma incapaci di costruire insieme città che vorrebbero azioni comunicative. L'architettura non è un'arte privata, la sua costruzione coinvolge – per la sua complessità e dimensione – non gli individui, ma le comunità di costruttori coordinati, che devono condividere un linguaggio se vogliono evitare il fallimento della torre di Babele. Anche la sua durata implica una resistenza contro il suo diventare un prodotto di consumo 'usa e getta', e permetterebbe il consolidamento di esemplari per sviluppare un sistema simbolico condiviso.

10. ARTICOLAZIONE PER RENDERE DISCRETO IL SISTEMA SIMBOLICO

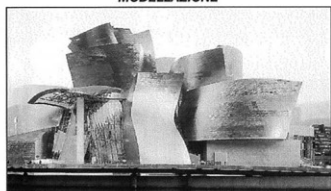
Solo articolando il sistema simbolico possiamo rendere riconoscibili le caratteristiche selezionate, da evidenziare nella esemplificazione, cercare quindi un modo di articolare i sistemi densi e saturi. Penso che, al fine

di condividere una conoscenza nelle arti e nelle scienze, e di insegnarla nelle scuole, abbiamo bisogno di un sistema simbolico articolato, sintatticamente e semanticamente scomponibile e discreto. (Los e Pulitzer 1998) Nella mia esperienza, un sistema di notazione potrebbe consentire di articolare anche un sistema denso. Nel processo di esplicitazione di un sistema simbolico architettonico potremmo trovare tale sistema di notazione nel suo sistema di disegnare, e potremmo usarlo per ottenere tale articolazione. In effetti il sistema simbolico architettonico è diventato sempre più insegnabile attraverso il disegno, utilizzato sia per registrare i monumenti antichi tradotti in disegni, che per ripristinarli e mantenerli, e anche per progettarli, naturalmente. Il disegno accompagna la sua crescente complessità di articolazione con una capacità cognitiva sempre più profonda e accurata.

Per registrare le conoscenze acquisite abbiamo bisogno di un linguaggio, un linguaggio esemplificazionale condiviso all'interno di una comunità che lo usa per i suoi edifici e le città, come è successo a Venezia o a Firenze e in molte altre città. La coerenza di un linguaggio architettonico per costruire attraverso i secoli una città condivisa, in una specifica regione culturale e climatica, richiede un sistema simbolico esemplificazionale discreto. In qualche modo, le arti allografiche che hanno uno specifico sistema di notazione, possono adottare alcune modalità per articolare anche i sistemi densi e saturi. Ma lo stile architettonico moderno decostruttivista ha perseguito un genere di architettura autografica, come Gunther Benisch dichiara per i suoi edifici, dei quali è in grado di completare veramente il progetto definitivo solo in cantiere, con disegni e modelli sempre provvisori (Los 1997) [Fig. 8]. Come ho cercato di evidenziare, attraverso i sistemi simbolici densi e saturi, la regressione dell'architettura moderna ha indebolito il suo carattere cognitivo, condivisibile, insegnabile, civico dei sistemi esemplificazionali dell'architettura.

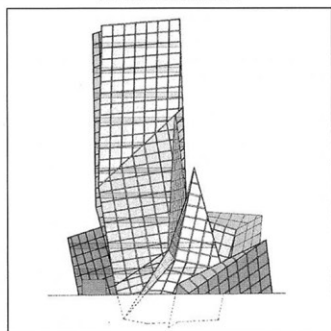
Se prendo i dipinti *Boogie Woogie* di Mondrian o la *Grande Onda* di Hokusai e li mostro a una persona competente, dopo avere un po' spostato alcune delle sue forme, credo che potrebbe riconoscerli, come succede con l'ortografia di una parola scritta a mano, contraddicendo la loro implicita densità sintattica [Fig. 9]. Così come non credo che la minima differenza nelle dimensioni dei rettangoli in un quadro di Mondrian lo renderebbe un esemplare diverso, non credo quindi che il suo sistema sia sintatticamente denso. Il sistema formale De Stijl è stato ampiamente usato in architettura, applicando meglio alcune delle sue regole e peggio alcune altre, sempre mantenendo però la sua riconoscibilità. La possibilità

MODELLAZIONE



28

OPERA AUTOGRAFICA



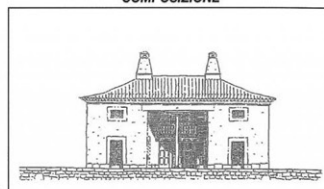
29

28. F. O. Gehry, Guggenheim Museum, Bilbao 1996: l'edificio è un esempio di "modellazione" che non può essere scomposto, è una configurazione monolitica di linee e piani non ulteriormente ri-componibili.

29. P. Eisenman, Altea Office Building, Tokyo 1992: un'opera che paradossalmente nell'epoca del CAD e del "morphing" torna autografica.

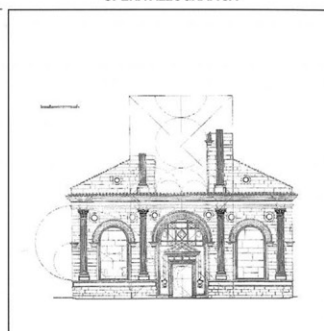
32. La forma che non segue la funzione. L'"ordine" miesiano presenta uno stesso sistema compositivo impiegato per due diversi contenuti tipologici, un altro esempio contemporaneo di "composizione".

COMPOSIZIONE



30

OPERA ALLOGRAFICA



31

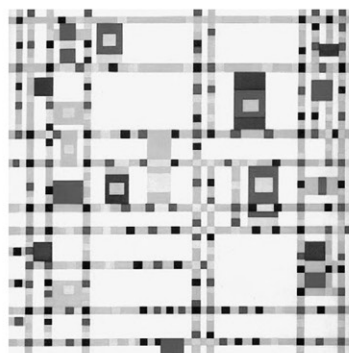
30. L. Krier, Casa per Helga, Tenerife 1989: un esempio contemporaneo di "composizione" è questo edificio, scomponibile in elementi compositivi che si potrebbero ricomporre in altri edifici.

31. L. B. Alberti, Tempio Malatestiano, Rimini 1450: contrapposta a quella di Eisenman questa segna l'origine dell'architettura allografica.

32a. Mies van der Rohe, Mannheim Theatre, Mannheim 1953.

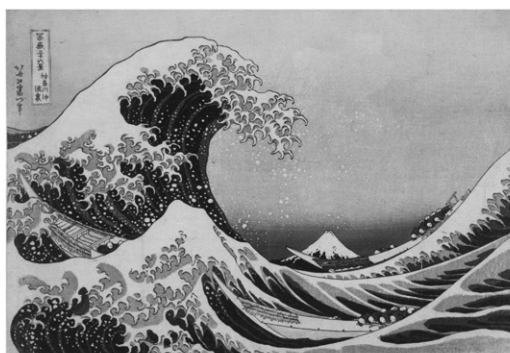
32b. Crown Hall IIT, Chicago 1955.

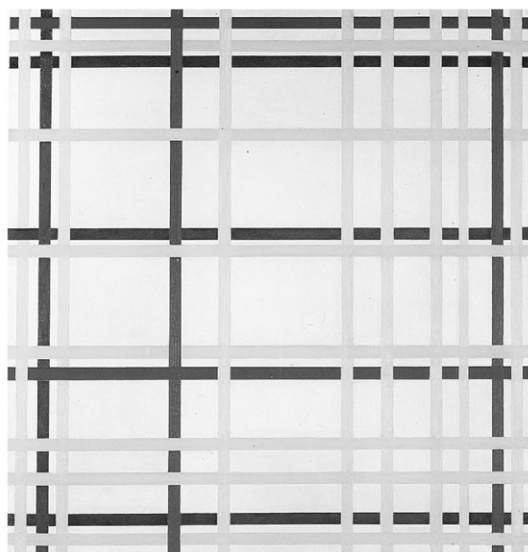
8 | La comparazione fra la modellazione inventata completamente dal progetto individuale e la composizione che combina in modo significativo componenti preesistenti e comuni ad altri progetti passati e futuri, evidenzia la differenza fra il progetto di prodotti mobili caratteristici delle società nomadiche e quello di prodotti immobili caratteristico delle società stanziali.



9a | Boogie Woogie di Mondrian 1942-43.

9b | La grande onda Hokusai 1829-32.





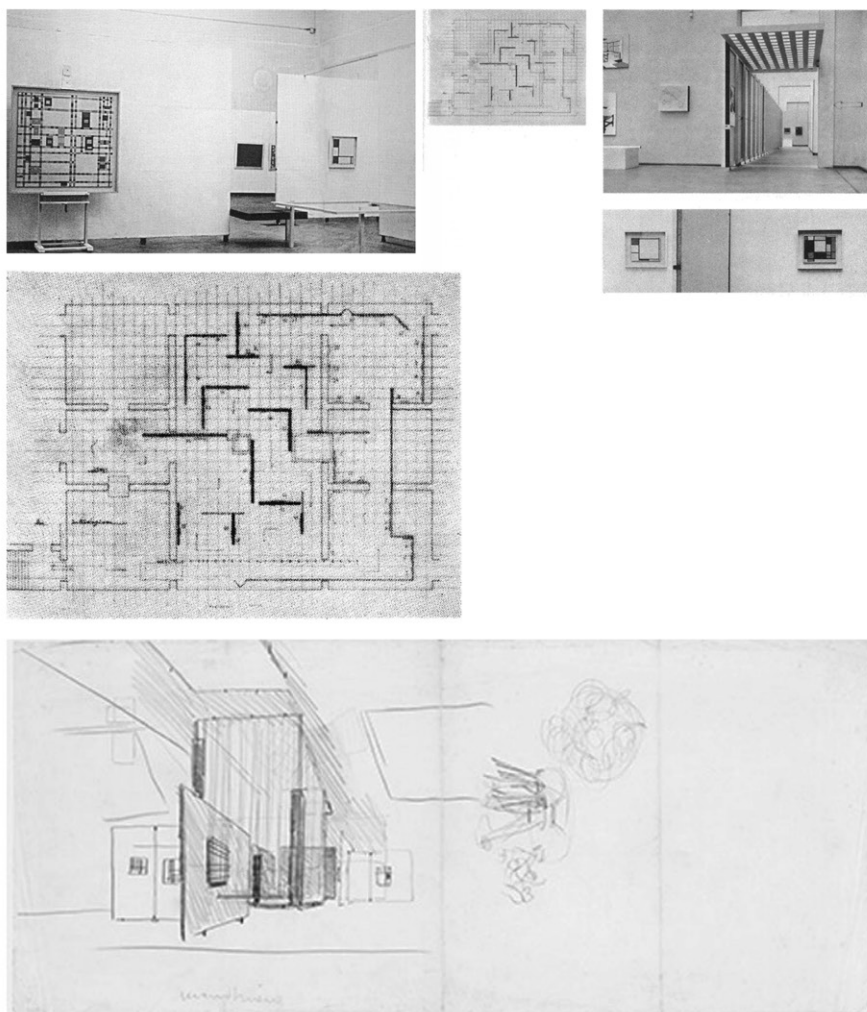
9c | Mondrian.

Il 'linguaggio' costruito e condiviso dal gruppo De Stijl è stato ampiamente applicato da vari operatori in diversi ambiti. Esso anticipa le ricerche dell'arte programmata che pure cercava linguaggi condivisibili e progettabili, ovvero trasferibili mediante sistemi di notazione. Sono state esperienze spesso poco comprese, considerate più come avanguardie che come pratiche di ricerca effettiva. Sono stato vicino a tali ricerche che considero fondamentali da un punto di vista sintattico, anche se a semantica indeterminata. La riconoscibilità di questi linguaggi e delle loro composizioni, relativamente indipendenti dalla densità sintattica che come opere d'arte avrebbero dovuto avere, mi pare evidente. Vale pure per l'onda di Hokusai che ricorda le ricerche sui frattali, riproducibile e leggibile anche fuori dalla presunta densità sintattica e semantica. La figura 9c fa distinguere le sovrapposizioni volontarie tra le strisce e quelle dello stesso colore che non dovrebbero apparire involontariamente.

di repliche richiede di segmentare e articolare il sistema simbolico architettonico, una caratteristica necessaria per ogni trattato, come Sebastiano Serlio ha osservato nell'introduzione dei suoi *Sette Libri dell'Architettura*.

11. INSEGNABILITÀ DEI SISTEMI SIMBOLICI ARCHITETTONICI

Nel 1956, Carlo Scarpa è incaricato di progettare l'allestimento della Mostra di Mondrian a Roma, e ha bisogno di alcuni dipinti per verificare le sue idee circa il montaggio della mostra, ma i quadri non arrivano [Fig. 10]. Un giorno, non vedendo arrivare i quadri, egli decide di produrre alcuni falsi Mondrian. Quando Palma Bucarelli e Giulio Carlo Argan, responsabili della Galleria di Arte Moderna che la ospita, arrivano sul luogo della mostra, chiamano Scarpa per annunciare l'arrivo dei dipinti. Erano critici competenti di Mondrian e, naturalmente, non approfondiscono l'analisi dei dipinti che stanno aspettando, ma riconoscono quelli di Scarpa come appartenenti al suo 'discorso figurativo'. La questione che pongo



10 a-d | Allestimento della mostra di Mondrian, Roma 1956.

Il linguaggio con cui Scarpa allestisce la mostra di Roma è lo stesso dei quadri che ha da esporre. Mi pare interessante il tentativo di rendere usabile il linguaggio De Stijl da parte di Scarpa che lo ha applicato anche in altri progetti. I punti di giunzione tra i piani nello spazio, disegnati nei dettagli da Scarpa sono un interessante contributo critico sull'operabilità di tale linguaggio.

è se essi possano operare come esemplari di quel discorso. Per uno che vuole investire denari in un quadro di Mondrian la sua irriproducibilità è essenziale perché esso preservi il suo valore. Ma per comprendere le caratteristiche della pittura di Mondrian, il loro contenuto cognitivo e il loro modo di esemplificare – come se il proposito consistesse nell'insegnarne il linguaggio esemplificazionale ai componenti di una comunità simbolica che intende usarlo come sistema simbolico comunicativo – allora i falsi

di Scarpa sarebbero molto efficaci. La nostra riproduzione dei suoni delle parole nell'ambito di una conversazione è sicuramente diversa da quella degli altri interlocutori, e se dovesse essere comprata, come una espressione irriproducibile per il suo valore esclusivo, gli altri suoni delle stesse parole apparirebbero evidentemente come dei falsi. In una conversazione però quelle riproduzioni sono sufficienti per farci comprendere e per discuterne i contenuti. La ridondanza rende possibile a tutti di parlare una lingua e di usarla nella vita della loro comunità simbolica. Questo fa comprendere l'effetto internazionalizzante, prodotto dall'estetica nell'ambito della iconoclastia voluta dalla Riforma, che ha reso tanto denso e saturo il linguaggio delle immagini per mercificarlo.

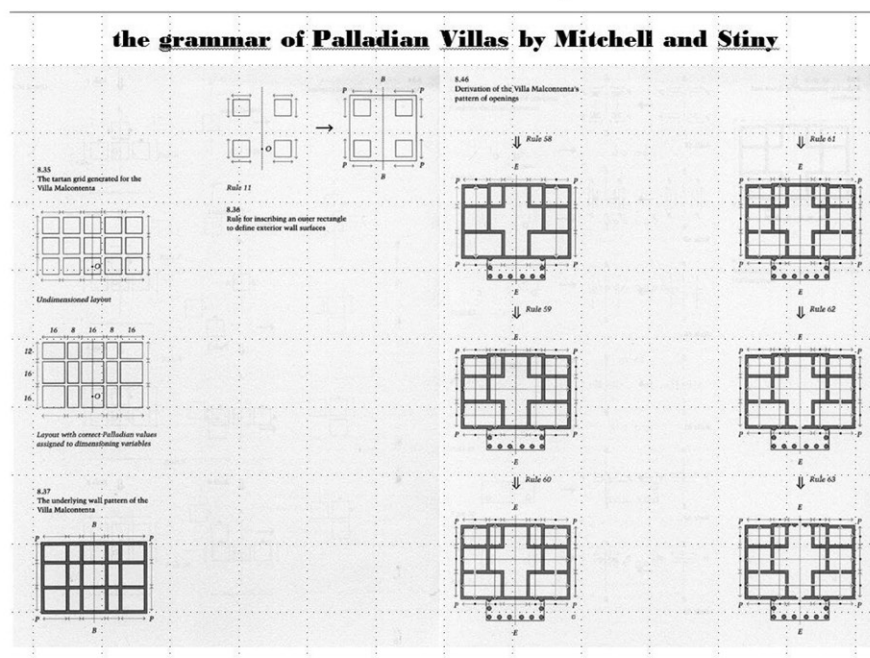
Più avanti partecipo, come assistente di Scarpa, a una lezione che egli tiene su Mondrian. Dotato di grande cultura figurativa, egli spiega presso la Facoltà di Architettura di Venezia i tratti distintivi del suo linguaggio compositivo. Fa comprendere molti aspetti interessanti del linguaggio figurativo di Mondrian e discute il carattere discreto del suo sistema, la scelta di tre soli colori, forme soltanto rettangolari e delimitate da spesse linee ortogonali, su un piano strettamente bidimensionale, ecc. Scarpa focalizza il problema del tracciare le linee nere senza rendere riconoscibile l'ultima linea tracciata, nessuna linea verticale o orizzontale deve apparire sovrapposta all'altra, per evitare ogni possibile effetto di bassorilievo tridimensionale.

Riflette su come, spostando un po' troppo le dimensioni di quei rettangoli, raggiungeremmo una terra di nessuno delle forme, dove il tema figurativo andrebbe perduto, avvertiremmo una discontinuità che spingerebbe la forma lontano da questo ambito tematico, verso la ricerca di un altro equilibrio. Sarebbe impossibile ottenere altri Mondrian in continuità coi precedenti. Se dovessi disporre tali equilibri in un campo morfologico, troverei alcuni punti discreti (come nella semantica dei prototipi), e delle 'terre di nessuno', non un denso, continuo, omogeneo paesaggio mondrianiano.

Ho dovuto insistere spesso, per convincere i miei studenti, sulla difficoltà di elaborare trasformazioni parametriche e combinatorie, stirando, traslando, ruotando, scalando delle configurazioni (pattern) senza perdere il tema formale di una composizione, e nella progettazione architettonica questo accade di frequente. Procedendo oltre su tali trasformazioni, ulteriori variazioni dimensionali mostrano la necessità di discontinuità tematiche che ci spingono a trovare una nuova composizione, senza contare

sulla capacità della configurazione iniziale di preservare il tema formale originale attraverso modificazioni continue.

Il sistema formale De Stijl è stato ampiamente sperimentato nella composizione architettonica e, seguendone le regole, sono stati conseguiti risultati interessanti. Per studiare le regole della composizione figurativa, usando linguaggi formali volti a ottenere esperimenti formali rigorosamente definiti, Lionel March e George Stiny hanno sviluppato a Cambridge UK un approccio basato su 'grammatiche formali' [Fig. 11]. Seguendo queste esperienze possiamo comprendere quanto sia necessaria un'articolazione delle configurazioni volta a renderne discreto il repertorio di elementi compositivi e sistematiche le regole compositive da condividere nel comporre a vari livelli proposizioni figurative sensate. Quando è in questione il riferimento, abbiamo bisogno del discreto, che emerge dalla notazione della composizione mediante il disegno, altrimenti non possiamo concordare alcun riconoscimento condiviso dei contenuti reciprocamente comunicati (Los 1998a, 1998b, 2013). Penso che spesso le esercitazioni delle



11 | Un esempio di applicazione delle 'shape grammars' alla composizione della pianta della villa Foscari, 'Malcontenta' di Andrea Palladio. Anche nelle 'shape grammars' l'interesse per lo sviluppo di una sintassi matematicamente formulata lascia aperta la questione semantica, che implica l'ancora più problematica questione della comunità simbolica che dovrebbe condividere tale grammatica (March, Stiny, 1981).

avanguardie abbiano soprattutto a che fare con la distruzione della codificabilità delle opere figurative. Vorrei insistere, senza esemplari non possiamo perseguire alcuna esemplificazione. L'internazionalizzazione dell'estetica ha richiesto tali interventi, niente intese locali, nessun codice locale può essere sviluppato oltre l'attimo fuggente del singolo individuo, nessuna regola può essere replicata dopo la sua enunciazione.

Posso credere che i critici non raggiungano mai il consenso su ciò che esemplifica *'La Mer'* di Debussy, ma, in quanto essa è una forma simbolica del sentimento, come accompagnamento in un film quella musica non potrebbe essere usata in qualsiasi situazione, mentre invece in alcune di esse potrebbe essere particolarmente rispondente. Vi è, credo, una specie di discretizzazione anche se sfocata, quando focalizziamo il contenuto di tale espressione musicale. Potremmo infatti parlare di *'Pathosformeln'* per contraddistinguere le unità discrete nel campo delle possibilità comunicative di ogni sistema simbolico condiviso da una determinata comunità linguistica o simbolica.

12. DENSITÀ E SATURAZIONE DEL SISTEMA SIMBOLICO

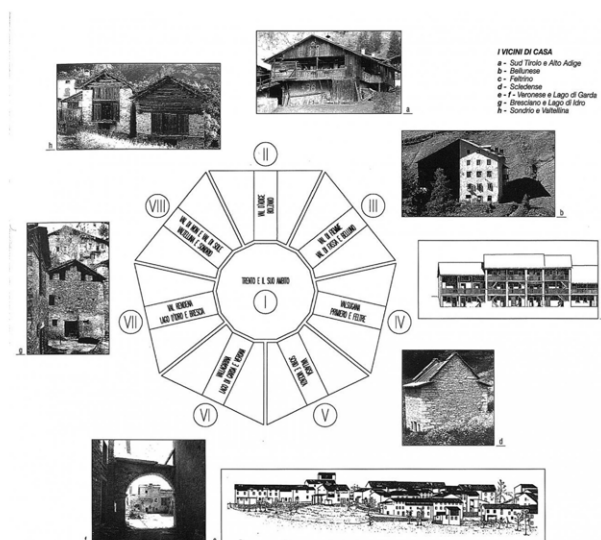
Con questo, non intendo affatto eludere le questioni di densità e saturazione. Ritengo che esse siano aperte a diversi livelli di possibile articolazione. Potrei spingere tale articolazione verso un elevato grado di densità e saturazione, consapevole di ridurre fortemente la condivisibilità dei sistemi simbolici all'interno delle correlate comunità. In qualche modo trovo che densità e saturazione siano inversamente proporzionali a un'intesa intersoggettiva, quindi al livello di potenziale convenzionalità del sistema. Più un sistema simbolico è denso e saturo, meno è condivisibile perché meno ridondante. Un sistema simbolico pittorico molto denso e saturo, per la irripetibilità di ogni opera, risulta poco insegnabile, condivisibile e convenzionabile, entro una comunità di artisti che lo usa. Contiene tanta informazione e poco significato, trasmette bene e comunica male: adeguato a un sistema militare, inadeguato a un sistema democratico.

Quindi ho scelto il livello di densità e saturazione che mi pare ragionevole all'interno di una determinata comunità che condivide tale pratica. Se considero alcuni edifici ben scelti di un determinato luogo, in quanto condividono alcune forme (tetti sporgenti, orientamento, finestre grigliate per ventilare, ecc.) e posso comprendere il proposito di queste forme, il loro senso (un luogo umido e piovoso), che consiste nel loro uso

per lo svolgimento di determinate contenuti/funzioni, allora io considero questi edifici come esemplificanti le proprietà condivise e connesse a tali contenuti/funzioni. Ora posso definire un esemplare che istanzia le proprietà esemplificate e a esse si riferisce in due modi: direttamente, sia possedendo che mostrando tali proprietà, e indirettamente, facendo riferimento ad altre istanze di quell'esemplare di edificio, come membri dell'estensione di tali proprietà. L'esemplare, che esemplifica le proprietà comuni agli edifici selezionati come membri della sua estensione, tipizza tale estensione. Quelle caratteristiche non appartengono agli edifici/strumenti come se ne fossero le funzioni, ma al sistema, al concetto su cui si basa la loro costruzione intesa come conoscenza, al modo che uso nell'insegnare come costruirli e progettarli. Sono anzi le caratteristiche che voglio comunicare rendendole visibili nella esemplificazione.

L'approfondimento di questi studi può consentire di sviluppare un linguaggio esemplificazionale per quel posto. Gli esemplari sono simboli che vanno interpretati, ma dal momento che il riferimento dipende dal contesto (compresa la comunità di costruttori che condividono l'architettura di quel luogo), l'interpretazione è codificata rispetto al contesto. Gli esemplari caratterizzano l'estensione degli oggetti che condividono, all'interno di una data comunità di costruttori, le proprietà esemplificate (tetti, finestre, orientamento, ecc.) [Fig. 12].

Volendo rendere esplicito il linguaggio esemplificazionale di un luogo, caratterizzato da determinati cultura e clima, per insegnare come utilizzare quel linguaggio, ai costruttori che vivono in tale luogo, è impossibile distinguere un luogo mediante suddivisioni in parti sempre più piccole, per cercare in ogni piccola parte alcuni esemplari specifici. I luoghi saranno discreti e anche gli esemplari saranno discreti, dal momento che il linguaggio esemplificazionale deve essere condiviso e praticato all'interno della comunità di costruttori che vivono nel luogo indicato. Per me, una questione cruciale è, a che livello è conveniente impostare la densità e la saturazione appropriate a tale sistema simbolico, al fine di preservare la condivisibilità di tale linguaggio senza perdere la sua capacità di mappare un territorio al livello di risoluzione richiesto dalla complessità di una particolare regione culturale? Una mappa può avere vari livelli di risoluzione, la lunghezza di una costa che essa rappresenta, come ci insegnano i frattali, non può essere oggettiva, fattuale, essa dipende dal livello di risoluzione che intendiamo dare a tale mappa da usare in un progetto.



12 | Una pagina tratta da uno studio sui 'linguaggi architettonici' operanti prima dell'avvento degli impianti in varie regioni del trentino (Los, Pulitzer 1998), mostra la loro correlazione con le corrispondenti caratteristiche climatiche. Al punto che l'osservazione delle architetture consentirebbe di risalire ai luoghi in cui si trovano. L'operazione proposta da questo studio consiste nell'esplicitare delle grammatiche operanti e condivise per molti anni dalle comunità che abitavano e costruivano nelle varie regioni del trentino. Un'operazione non diversa da quella che compie Palladio nei confronti dell'architettura classica romana. In questo caso le figure evidenziate dalle esemplificazioni comunicano/mostrano le relative prestazioni, ossia le costruzioni rimandano a determinati contenuti ambientali, incorporandone la conoscenza. Il repertorio tipologico corrispondente è sempre formato da coppie figura/prestazione ovvero simbolo e referente. Agli stessi contenuti ambientali corrispondono risposte architettoniche diverse per la presenza di diversi linguaggi architettonici. Abbiamo chiamato l'argomento di questa ricerca 'grammatica tipologica' per riferirci anche al ruolo svolto dalla tipologia nella storia delle teorie architettoniche (Los 2013).

BIBLIOGRAFIA

* Il sottotitolo in inglese si propone di aiutare la comprensione del senso intenzionato dal titolo italiano, sul duplice ruolo dell'architettura che è esemplificante nella costruzione ed esemplificata nei disegni di progetto e di rilievo. Esso proviene da un libro di Heinz Von Foerster, *Observing Systems*, che in inglese vuol dire sia 'sistemi che osservano', capaci di osservare, che sistemi sotto osservazione, 'osservare i sistemi'. In questo testo sia 'architettura che esemplifica' che 'l'esemplificare architettura'. Il testo nelle mie intenzioni intende evidenziare questa duplice valenza.

Banham 1995

R. Banham, *Ambiente e tecnica nell'architettura moderna*, Bari 1995

Bredenkamp 2015

H. Bredenkamp, *Immagini che ci guardano, teoria dell'atto iconico*, Milano 2015.

Debray 1999

R. Debray, *Vita e morte dell'immagine*, Milano 1999.

Debray 1991

R. Debray, *Cours de médiologie générale*, Paris 1991.

Elgin 2011

Catharine Elgin, *Making manifest: the role of exemplification in the Sciences and the Arts*, in "Principia: An International Journal of Epistemology", 15, 2011, 399-413.

Fiedler 1945

K. Fiedler, *Aforismi sull'arte*, (eds. Antonio Banfi), Milano 1945.

Foerster [1981] 1987

H. V. Foerster, *Sistemi che osservano* [*Observing systems*, New York 1981], traduzione di Mauro Ceruti, Roma 1987.

Goodman 1976

N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, Milano 1976.

Goodman 1988

N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, Roma-Bari 1988.

Husserl 1950

E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, Torino 1950.

Jurgen 1986

H. Jurgen, *Teoria dell'agire comunicativo*, Bologna 1986.

Kant [1790] 1999

I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, Torino 1999.

Lewontin 1982

R. C. Lewontin, *Organism and environment*, in H. Plotkin (ed.) *Learning, development and culture*, Londra 1982.

Lewontin 1983

R. C. Lewontin, *The organism as the subject and object of evolution*, in *Scientia* 118, Chichester (England) 1983, pp 63-82.

Los 2013

S. Los, *Geografia dell'architettura*, Padova 2013.

Los 2015

S. Los, *Verso una città artigiana*, Vicenza 2015, disponibile su www.synergiaprogetti.com

Los 1967

S. Los, *Carlo scarpa architetto poeta*, Venezia 1967.

Los 1997

S. Los, *Archiviare i progetti per disegnare comporre architettura*, Milano 1997.

McCormick 1996

P. J. McCormick, (ed) *Starmaking, realism, anti-realism, and irrationalism*, Cambridge MA 1996, pp 143 - 147.

MacIntyre [1981] 2007

A. MacIntyre, *Dopo la virtù. Saggio di teoria morale* [*After virtue. a study in moral theory*, Indiana 1981], traduzione di M. D'Avenia, Roma 2007).

Mondzain 2017

M. J. Mondzain, *L'immagine che uccide*, Bologna 2017.

Norberg-Schulz, Digerud 1980

C. Norberg-Schulz, J. G. Digerud, *Louis I. Kahn idea e immagine*, Roma 1980, p. 75.

- Odling-Smee, Laland, Feldman 2003
F.J. Odling-Smee, K.N. Laland, M.W. Feldman, *Niche construction*, Princeton and Oxford 2003.
- Pattee 1978
H. H Pattee, *Biological systems theory: descriptive and constructive complementarity*. in Klir, G. J. (ed.) *Applied general systems research*, New York 1978, pp 511 – 520.
- Perelman 1979
C. Perelman, *Il campo dell'argomentazione*, Parma 1979.
- Phaidon 2004
Phaidon, *Phaidon Atlas of contemporary world architecture*, London 2004.
- Polanyi 1974
K. Polanyi, *La grande trasformazione*, Torino 1974.
- Pozza 1963
N. Pozza, *L'attività artistica*, Vicenza 1963.
- Pozza 2006
N. Pozza, *Scritti sull'arte figurativa*, Palermo 2006.
- Rush 1986
D. R. Rush, *The building systems integration handbook*, New York 1986.
- Uexküll 2015
J. Von Uexküll, *Biologia teoretica*, Macerata 2015.
- Uexküll 2011
J. Von Uexküll, *Ambienti animali ambienti umani*, Macerata 2011.
- Walzer 1999
M. Walzer, *Geografia della morale*, Bari 1999.
- Walzer 2008
M. Walzer, *Sfere di giustizia*, Roma-Bari 2008.
- Wittgenstein [1953] 1967
L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche* [*Philosophische Untersuchungen* 1953 Oxford], traduzione di Renzo Piovesan e Mario Trinchero, (eds.) Mario Trinchero, Torino 1967.

ABSTRACT

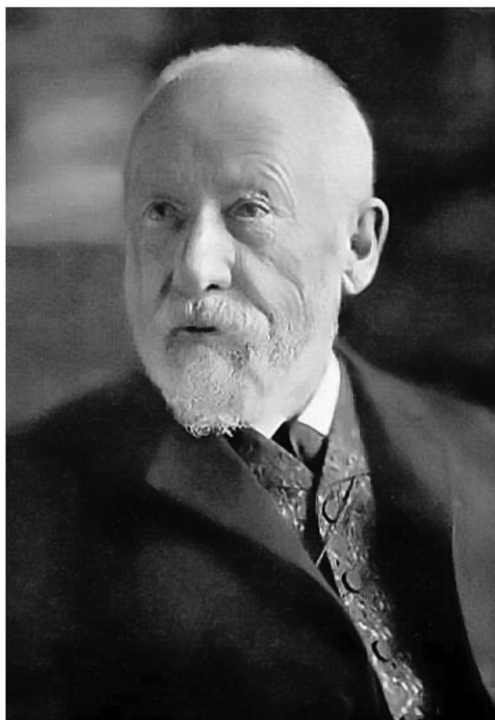
The text is a reflection upon the modern aesthetization of images and its consequences with respect to modern architectural culture and its contribution to the present problematic of climate change. The naturalized internationality of architecture, which comes from the Illuministic (?) interpretation of images – an interpretation that eludes to related symbolic communities (?) – has very serious practical consequences that point to political responsibilities. The distinction between 'nomadic' and 'sedentary' cultures concerns the role of architecture in the destruction of cities and highlights issues that have become increasingly crucial in the present day. The text discusses ways of dealing with these questions. It is more concerned with clarifying their complex implications than suggesting easy solutions.

Immagini e parole

Tra esperienze vissute e percorsi ermeneutici

Giancarlo Magnano San Lio

Da sempre parola ed immagine hanno costituito forme essenziali della capacità espressiva, ancor prima che comunicativa, propria dell'uomo, evidenziando costantemente ed in forme varie e complesse la loro importanza fondamentale nell'ambito della storia della cultura. Ciò ha sempre interessato, dunque in modo del tutto comprensibile e giustificato, ricercatori e studiosi che a vario titolo hanno indagato, classificato ed interpretato simboli e scritture nei modi più diversi ed a vario titolo significativi, innanzi tutto determinando l'ormai per lo più consueta (e forse, proprio alla luce dei più recenti studi sui rapporti tra immagine e parola come originarie manifestazioni dello spirito, in parte da rivedere) suddivisione tra preistoria e storia che in sede storiografica ne è in una certa misura scaturita. Non voglio però seguire né tantomeno argomentare, in



Wilhelm Dilthey.

questa sede, tale spunto ermeneutico, certamente rilevante e suggestivo, quanto, piuttosto, riportare brevemente l'attenzione, per il tramite del riferimento ad alcuni personaggi di rilievo della cultura contemporanea, sulla sostanziale derivazione 'unitaria' (e dunque sulla loro ineludibile 'parentela') delle diverse forme espressive, in particolare immagini e scrittura, che hanno preso corpo nell'articolato corso della *Kulturgeschichte*.

In particolare, prenderò a tema il concetto di 'uomo intero' elaborato da Wilhelm Dilthey a partire, in linea di massima, dall'ultimo trentennio del diciannovesimo secolo, mostrando come da lì scaturisca ogni necessità di guardare insieme quanto a vario titolo può essere ascritto alle capacità ed alle potenzialità espressive dell'uomo.

Non appare superfluo ricordare, innanzi tutto, come l'intero argomentare diltheyano (e non solo, ovviamente) si innesti su un'importante tradizione che ha inteso riflettere sul valore e l'articolazione dell'espressione umana nelle sue più diverse variabili, concentrando non pochi sforzi proprio sui rapporti tra modalità e forme di 'oggettivazione culturale', per così dire, dello spirito. Tra le tante possibili, sono ad esempio notorie e di particolare rilevanza le argomentazioni sviluppate nel campo della riflessione estetica, ora intesa, seppur a grandi linee, nel senso più ampio di disciplina, per così dire, di confine o, meglio, di intersezione tra (quanto meno) filosofia, arte e letteratura. Da questo punto di vista, infatti, dietro la complessa riflessione diltheyana occorre scorgere quanto meno (ma in realtà assai di più) il fecondo dibattito che su tali tematiche si è sviluppato a partire dal fondamentale tentativo di Kant di porre in una qualche armonia, specie nella terza Critica, le funzioni dell'uomo 'teoretico' e di quello 'etico' proprio attraverso la dimensione estetica, tesa a mostrare, per l'appunto, l'irriducibile complessità dell'uomo e delle funzioni che ne esprimono e ne esplicano le composite attitudini e necessità dello spirito. Nella Critica del Giudizio, come è noto, accanto alle più facilmente identificabili ed in una certa parte identificate facoltà che guidano il conoscere e l'agire egli ne pone, per così dire, una terza, più direttamente legata al sentimento (di piacere e dispiacere, in particolare) ed in grado di ricomprendere in una dimensione altra ed al di là da ogni sterile e rigida contrapposizione necessità e libertà, se si vuole natura e spirito. Proprio per il tramite del giudizio riflettente (estetico, più che teleologico) la libera armonia delle facoltà spirituali dell'essere umano ne restituisce ad un tempo grandezza ed unità. Sulla falsariga tracciata da Kant si sono poi avute le importanti elaborazioni dell'estetica idealistica (qui Schelling, più che Hegel), dove il progressivo propendere in favore del divenire necessario

dello spirito doveva trovare presto un efficace e significativo contraltare nelle idee dei grandi 'poeti' romantici, a partire da Novalis, Schlegel, Schleiermacher, Goethe ed Hölderlin, per citarne soltanto alcuni tra i più rappresentativi (R. Haym 1870).

Esiti dell'idealismo filosofico ed idee estetico/poetiche di matrice romantica valgono, nel loro fecondo interagire dialettico, a dire proprio la complessiva difficoltà (qui da considerarsi, però, in senso pienamente 'positivo', cioè come cifra dell'irriducibile grandezza e articolazione dell'umano) di trovare un punto di equilibrio, seppur sempre provvisorio ed ogni volta da rinnovare, teso a riconoscere ad un tempo, all'interno di una totalità da concepirsi nel modo quanto mai ampio, specificità e complementarietà, per così dire, di razionalità teoretica, da un lato, e di intuizione sentimentale, dall'altro, se si vuole di espressività concettuale della parola e grandiosità rammemorante dell'immagine. In una tale prospettiva, non appare certo inutile né superfluo ricordare che Hölderlin, sicuro estimatore del mondo greco-classico, riteneva in qualche modo avveduto e necessario tanto procedere oltre il rassicurante, nostalgico richiamo/ritorno alla supposta perfezione dell'antico quanto, anche, resistere alla depauperante eventualità di abbandonarsi alla semplice accettazione dell'attuale, guardando invece (dato particolarmente significativo anche ai fini del discorso qui argomentato) al contrasto ed alla contraddizione come elementi ineludibili dell'umano e dunque, nel medesimo tempo, come uniche possibili 'vie di salvezza': nella poesia, in particolare, egli credeva di riscontrare la possibilità di comprendere l'infinita, irriducibile contraddittorietà del reale attraverso l'intuizione, il che rimaneva fondamentalmente altro rispetto ad ogni tentativo (perpetrato per lo più nella prospettiva, per dir così, dialettico-razionale) di mediare in una qualche forma sintetica i termini estremi del contrasto (nel caso specifico l'«aorgico», vale a dire il caos in qualche modo ascrivibile al dionisiaco, e l'«organico», in linea di massima identificabile cioè l'ordine e l'equilibrio dell'apollineo); piuttosto, doveva trattarsi della consapevole, sofferta accettazione del medesimo per il tramite dell'elemento tragico. Tutti temi, questi, che dovettero poi ampiamente percorrere ed animare quell'importante periodo storico-culturale, qui semplicemente assunto ad introduzione per certi versi paradigmatica rispetto ad una situazione dal punto di vista temporale e *weltanschaulich* certamente assai più ampia ed articolata. Dopo Dilthey, tra l'altro, le medesime argomentazioni, a testimonianza della loro complicata rilevanza, dovevano trovare ulteriori elementi di sviluppo nelle grandi riflessioni di diversi importanti interpreti del Novecento, per esempio Bloch, Lukács, Cassirer e Benjamin, per ricordarne soltanto alcuni tra i tanti possibili.

Venendo, ora, più direttamente al tema specifico, è noto che al centro della riflessione diltheyana intorno non solo alla fondazione delle *Geisteswissenschaften* ma anche alla relazione tra le diverse forme di espressione culturale rimane un concetto assolutamente essenziale come quello di ‘uomo intero’, vale a dire dell’individuo che mentre ‘rappresenta’ ad un tempo ‘sente’ e ‘vuole’ (Magnano San Lio 2000). Come dire che ogni esclusività o presunta ‘purezza’ del dato della rappresentazione teoretica viene lì ridotto a semplice astrazione, metodologicamente utile e rilevante quanto antropologicamente improbabile e talvolta persino fuorviante. Questo doveva significare, in altri termini, il rifiuto di ogni tentativo, pena il loro esiziale travisamento, di considerare le funzioni che contraddistinguono l’essere umano in modo rigidamente settoriale, men che meno, poi, di assolutizzare, a discapito delle altre, qualcuna di queste. L’esito ultimo, seppur anch’esso costantemente inteso e vissuto nella dimensione problematica piuttosto che come improbabile esito sistematico, è quello noto come *Weltanschauungslehre*, e non è certo casuale che le visioni del mondo, come Dilthey afferma ripetutamente e con assoluta convinzione, non mostrino affatto una natura esclusivamente teoretica ma coinvolgano, invece, ogni capacità funzionale dell’‘uomo intero’, e ciò proprio attraverso l’oggettivazione che egli fa di sé per il tramite delle diverse forme culturali; non a caso, ancora, l’esperienza artistica e la dimensione religiosa costituiscono (insieme alla filosofia) alcune tra le forme principali di *Weltanschauung* prodottesi nel lungo corso della *Kulturgeschichte* (Magnano San Lio 2005).

È utile ricordare, inoltre, che la *Weltanschauungslehre* rappresenta l’esito, appunto problematico piuttosto che sistematico, dell’intera parabola speculativa di Dilthey, il quale aveva inteso guardare alla fondazione delle scienze umane a partire dalla constatazione della loro assoluta peculiarità, dovuta, tra l’altro, al fatto di avere ad un tempo come soggetto ed oggetto l’uomo nella sua interezza e complessità, fisica come spirituale, il che doveva da una parte rimarcare la specificità irriducibile (tra l’altro contro ogni ipotesi scienziata di matrice positivista) di tali scienze e, nel medesimo tempo, aumentarne a dismisura le difficoltà metodologiche. Dopo il fondamentale tentativo di definizione e di articolazione di tale problema fondazionale nella celebre *Einleitung in die Geisteswissenschaften* dell’83 (Dilthey 1883), le cui difficoltà ed aporie sono attestate anche dal successivo tentativo di fondazione in chiave psicologica affidato, un decennio più tardi, alle *Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie* (Dilthey 1994), Dilthey perviene alla fase conclusiva del proprio *Denkweg*, cioè per l’appunto quella relativa alla

sopra ricordata *Weltanschauungslehre*. Ora (ma in verità non solo ora) egli doveva insistere particolarmente su alcuni concetti fondamentali anche dal punto di vista che qui interessa più da vicino, vale a dire quello, quanto mai problematico, di *Erlebnis* e quelli in qualche modo ad esso legati di *Verstehen* e di *Ausdruck*: concetti assolutamente centrali nell'economia complessiva del problematico processo di fondazione delle scienze dello spirito, se è vero che uno dei nodi centrali sostanzialmente irrisolti doveva restare proprio quello legato al tentativo di 'definire', senza però disperderla in asfittiche formule teoretiche, l' 'esperienza vissuta' come dimensione precipua dell'avvertire dell'uomo, per poi tentare di rintracciarne le manifestazioni più specifiche nelle diverse forme (simboli, figure, locuzioni etc.) attraverso le quali essa si è resa ogni volta attuale nell'ambito delle differenti espressioni storico-culturali, per poi cercare di determinare, infine, le modalità attraverso cui essa può e deve essere più ampiamente compresa, piuttosto che rigorosamente spiegata. Dunque, l' 'uomo intero' vive ed in un certo senso è questo *Erlebnis* che si manifesta storicamente e sulle cui espressioni va poi a concentrarsi, per opera dell'interprete e dello storiografo, il processo ermeneutico. Il che significa, per quanto qui interessa più da vicino, che l'articolazione storica delle diverse espressioni non deve far mai perdere di vista il loro fondamentale nucleo originale, dal momento che esse non possono che essere comprese nella loro indistricabile connessione, sebbene sempre nel rispetto delle singole peculiarità. Un problema, come si vede, assai complesso e tra Otto e Novecento diffusamente avvertito: basti pensare, per esempio, alla filosofia delle forme simboliche di Cassirer (che, però, appare maggiormente segnata dal profilo fondazionale e certo più sistematico del neokantismo) o alle composite osservazioni *kulturgeschichtlich* di Warburg, senza andare troppo a ritroso fino a richiamare in causa Vico.

Ciò che qui va sottolineato è proprio il sempre più marcato riferimento dell' 'ultimo Dilthey' all' *Ausdruck* come imprescindibile nesso capace di gettare in qualche modo un ponte tra *Erlebnis* e *Verstehen*, laddove il termine medio costituisce proprio l'evenire storico nella forma dell'oggettivazione, per quanto sempre parziale e multiforme, del complesso ed irriducibile *Geist* che è cifra specifica dell'essere umano. Il che, poi, costituisce anche il fulcro delle più convinte ipotesi diltheyane in ordine alla fondazione delle *Geisteswissenschaften*:

"Le scienze dello spirito poggiano sul rapporto di *Erlebnis*, espressione e intendere. Così il loro sviluppo dipende sia dall'approfondimento degli *Erlebnisse* che dalla crescente tendenza all'esaurimento del loro contenu-

to, ed è nel medesimo tempo condizionato dall'estensione dell'intendere all'intera oggettivazione dello spirito e dalla penetrazione sempre più compiuta e metodica del contenuto spirituale entro le diverse manifestazioni della vita" (Dilthey [1910] 1954, 214).

In questa prospettiva, poi le *Weltanschauungen* altro non sono che i tentativi storicamente orientati di mettere insieme le intuizioni e le riflessioni dell'uomo entro quadri di riferimento (non soltanto concettuali, si badi bene) più ampi che possano in qualche modo rendere all'uomo il conforto e la rassicurazione cui egli da sempre, per sua stessa costituzione, anela. Va sottolineato proprio il fatto che si tratta, qui, di una dimensione, questa della visione del mondo, assolutamente irriducibile ad ogni forma di conoscenza che voglia essere semplicemente, per così dire, logico-rappresentativa: "Ma sempre, nelle esperienze particolari come in quelle universali, i tipi di certezza e il carattere della formulazione delle medesime sono assolutamente diversi dalla validità universale di tipo scientifico. Il pensiero scientifico può controllare il metodo sul quale si basa la sua sicurezza, può formulare esattamente e fondare i suoi principi: il sorgere del nostro sapere dalla vita non può essere controllato nello stesso modo, e non possono essere elaborate formule sicure del medesimo" (Dilthey [1910] 1954, 175). Questo perché, fondamentalmente, le visioni del mondo sono costituite da un fascio ad un tempo unitario e caotico di disposizioni d'animo, sentimenti, convinzioni, oltre che da elementi più strettamente legati all'intelletto discorsivo e raziocinante; inoltre, esse hanno, accanto al valore precipuamente teoretico, anche quello di rendere all'uomo una qualche possibilità di orientarsi nel mondo e di procedere alla definizione di valori ed alla determinazione di scopi, tutte dimensioni riconducibili, come si vede, alla ineludibile complessità dell'"uomo intero", dunque mai esaustivamente rappresentate dalla sola sfera logico-dimostrativa. Si può dire, in altri termini, che le visioni del mondo sono "connessioni strutturali" che raccolgono l'articolarsi complessivo della vita psichica e, in questa prospettiva, l'intero atteggiarsi dell'uomo nei confronti della vita e del mondo (Dilthey [1911] 1998, 178-179).

In particolare, poi, quando parla di visione del mondo artistica Dilthey privilegia la poesia proprio perché essa, più di altre forme estetiche, sembra capace di tenere insieme parola e simbolo, dunque di rimandare all'originaria ed ineludibile unità dell'"uomo intero" ed alle funzioni che ne sono parti costituenti e strutturali: "Ma in tutto questo si esprime la relazione fondamentale sulla quale riposa la poesia: la vita è il suo punto di partenza; i rapporti vitali con gli uomini, le cose, la natura il suo nucleo; così,

nel bisogno di riunire le esperienze scaturenti dai rapporti vitali sorgono le disposizioni vitali universali, e la connessione di ciò che viene esperito nei singoli rapporti vitali è la coscienza poetica del significato della vita. Tali disposizioni vitali universali sono alla base del libro di Giobbe e dei Salmi, dei cori della tragedia attica, dei sonetti di Dante e di Shakespeare, della grandiosa parte conclusiva della Divina Commedia, della grande lirica di Goethe, di Schiller e dei romantici e del Faust di Goethe, dei *Nibelungen* di Wagner e dell'*Empedokles* di Hölderlin" (Dilthey [1911] 1998, 189). Vista in una tale prospettiva, la poesia, e in genere l'opera d'arte, rappresenta proprio la capacità dell'individuo di esprimere una qualche comprensione, comunque parziale e storicamente determinata, della vita e del mondo: "La poesia, quindi, non vuole conoscere la realtà, come la scienza, ma vuole lasciar vedere la significatività dell'accadimento, degli uomini e delle cose che sta nei rapporti vitali; così qui l'enigma della vita si concentra in una connessione interna di questi rapporti vitali, la quale è intessuta di uomini, destini, circostanze di vita. In ogni grande epoca della poesia si compie di nuovo, in gradi regolari, il passaggio dalla fede e dai costumi che la riguardano, che si costituiscono a partire dall'esperienza universale della vita delle comunità, al compito di rendere nuovamente comprensibile la vita a partire da se stessa" (Dilthey [1911] 1998, 189). Dilthey riafferma continuamente e con rinnovata forza, perché ne è fermamente convinto, il senso autentico e profondo della poesia ed il suo valore fortemente simbolico e quanto mai importante nell'ambito dell'intera storia della cultura:

"Il sorgere della poesia dalla vita la porta direttamente ad esprimere, nell'accadimento, una visione della vita. Questa visione della vita sorge nel poeta dalla natura della vita, compresa a partire dalla sua propria disposizione vitale. Essa si sviluppa nella storia della poesia, nella quale si avvicina gradualmente al suo obiettivo di comprendere la vita a partire da se stessa, quando lascia agire su di sé, in piena libertà, le importanti impressioni della vita medesima. Allora la vita mostra, ora, alla poesia sempre nuovi aspetti. La poesia indica, ora, le sconfinite possibilità di vedere la vita, di valutarla e di dare ad essa, creando, una nuova forma. L'accadimento diviene così simbolo, ma non di un pensiero ma di una connessione osservata nella vita – osservata a partire dall'esperienza della vita del poeta" (Dilthey [1911] 1998, 189-190).

La poesia (e l'arte in genere) rappresenta, quindi, sebbene da una determinata prospettiva, la capacità di espressione dell'uomo: come in tutte le forme artistiche, parola e immagine qui si intrecciano e si completano in un gioco dialettico che non prevede sintesi ultime ma soltanto parziali

‘messe a fuoco’ specifiche, affidate, in modo particolare, alle grandi opere (ma non solo a queste: in realtà ogni espressione poetica rappresenta sempre e comunque una qualche sintesi di istanze vitali momentaneamente codificate) di cui è costellata la storia della cultura. Si è ben lontani, come si vede, dal privilegiare una particolare forma espressiva (e in particolare quella logico-deduttiva) a discapito di altre, dunque dall’enunciare e dal rimarcare (come spesso è stato fatto, invece, soprattutto nell’ambito della tradizione culturale occidentale) un eventuale quanto improbabile supremazia del concetto logico e della parola che per lo più lo esprime. D’altra parte, questa convinzione di fondo attraversa non solo l’intera speculazione teorica diltheyana, ma anche la sua ragguardevole produzione storiografica, tra l’altro direttamente ed indirettamente capace di entrare in continua relazione con personalità che questo medesimo ideale di umanità, individuale e collettiva, hanno in qualche modo saputo avvertire, condividere e rappresentare.

Tra queste ultime si deve certamente annoverare, per esempio, Wilhelm von Humboldt, dal quale Dilthey riprende, tra l’altro, proprio l’attenzione per il mondo dell’individualità e della storia, anche qui rifiutando decisamente l’idea di una qualche supremazia del dato logico-teoretico rispetto ad altri aspetti dell’espressività umana. A proposito di tale fondamentale tendenza di Humboldt in direzione di un radicale recupero dell’interiorità e, più in genere, della costituzione indivisa ed indivisibile dell’umano, Rudolf Haym (tra l’altro anch’egli importante interlocutore di Dilthey) ha efficacemente scritto: “Proprio il tendere all’uomo interiore, il volgersi dall’esteriorità alle profondità della natura umana – egli condivide con Kant questa tendenza trascendentale. Kant dà seguito a tale tendenza in contrasto con le costruzioni sistematico-metafisiche dei suoi predecessori. Humboldt le dà seguito contro i pomposi sistemi governativi e legislativi del suo secolo. Vi è, in entrambi i casi, il medesimo soggettivismo. Entrambi cercano l’uomo che una speculazione ammanierata ha oscurato e nascosto allo stesso modo di uno stato artificioso. È l’antica tendenza protestante-germanica all’interiorità ed al sé, la rinnovata protesta della Riforma contro la mancanza di libertà e l’esteriorità ciò che nella miseria generale delle nostre condizioni vitali li produce una dottrina filosofica astratta, qui un’esaltata teoria dei limiti dell’attività dello stato” (Haym 1856, 51). Il recupero dell’‘uomo intero’, in tutte le sue funzioni ed attività, era stato per Humboldt, d’altra parte, un elemento centrale e portante della sua intera concezione filosofica, in aperta antitesi con il coevo panlogismo hegeliano:

E proprio l'uomo – quest'idea si trovava già nel Versuch über die Grenzen der Staatswirksamkeit –, l'uomo presso i greci ci viene incontro dappertutto, durante l'epoca moderna l'attenzione si dirige più sulle cose che sull'uomo, più sulle masse di uomini che sugli individui. L'uomo individuale: perché tutto presso di loro sembra individualizzato, la loro lingua, la loro storia, la loro poesia e persino la loro filosofia. L'uomo individuale, e proprio perciò l'intero uomo, disposto alla totalità armonica (Haym 1856, 77).

Sono, come si vede, tutte argomentazioni ampiamente condivise da Dilthey e sostanzialmente volte al recupero del valore irrinunciabile dell'essere umano inteso come totalità complessa ed irriducibile, e dunque del significato autentico delle manifestazioni che, nella loro costitutiva interconnessione, ne rappresentano le diverse forme espressive (e tra queste una collocazione di primo rilievo assumono certamente immagini e parole). E non è certo un caso, d'altra parte, che Humboldt, nel suo continuo ed assolutamente fondamentale riferirsi a Kant, privilegi proprio la terza Critica, ritenuta fondamentale anche da Dilthey. E non è neppure un caso, ancora, il fatto che Humboldt guardi, in modo più specifico, all'ambito linguistico-espressivo ricollocandolo entro la più complessa capacità produttivo/espressiva dello spirito, invece di confinarlo alla semplice, per quanto certamente rilevante, funzione comunicativa (da questo punto di vista di certo più facilmente riconducibile ad una 'quantificazione seriale', e di conseguenza ad un'analisi da condursi secondo la prospettiva più strettamente *naturwissenschaftlich*), anche qui riportandone sempre lo studio entro la fondamentale dimensione storica che ne è, costitutivamente, alla base:

L'ambito delle lingue, secondo la sua visione ed in riferimento alla prospettiva della libertà e della storia, rimane aperto, e proprio questo è il punto in cui egli si vede spinto dalla scienza della lingua alla scienza della storia [...] Anche in quest'ambito, infine, a guidarlo è l'idea di libertà, di progresso e di infinita perfettibilità, è la concezione kantiana della storia. Rispetto a quest'obiettivo della storia dell'uomo, la disposizione naturale dell'uomo si accorda, nonostante l'evidente contrasto, con le più alte leggi della sua essenza spirituale. Questo è il tema che Kant ha sviluppato nel suo bel saggio *Über die Idee einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* e che costituisce la convinzione che Humboldt pone a capo delle sue ricerche linguistico-filosofiche generali e che si sente spinto a ripetere, all'inizio di una ricerca così particolare come quella sulle lingue dei mari del Sud [...] (Haym 1856, 455-456).

Questo significa, in altri termini, che "la lingua, cioè, scaturisce dalla profondità dello spirito umano [...] anche il linguista è uno storico e la

lingua, nella sua manifestazione effettiva, è un vivente pezzo di storia [...]” (Haym 1856, 465). In questo senso, si può certamente sostenere che Humboldt rimandi ogni discorso sulla lingua all’irriducibile costituzione storica dell’‘uomo intero’, dunque all’unità delle funzioni con cui questi dà continuamente vita ad espressioni e manifestazioni di sé che, comunque, non sono né possono mai considerarsi immutabili e definitive, ma che, nel continuo interagire delle funzioni, affondano le radici nel mutevole terreno della storia:

Come prodotto dell’istinto intellettuale della natura umana, essa è, come questa stessa, eternamente vivente [...] Compresa nella sua essenza reale, essa è qualcosa di costante, che trascorre in ogni momento. Essa è, completamente, vita ed eterno presente. Persino la sua conservazione attraverso lo scritto è sempre soltanto una conservazione imperfetta, che ha bisogno del risveglio vitale [...] E cioè, è l’uomo completo ed intero che sprigiona energia nella lingua (Haym 1856, 496).

Da qui, poi, con ogni prudenza, i suoi tentativi di procedere ad una qualche forma di mediazione tra la dimensione essenzialmente individuale della lingua e la sua non meno necessaria codificazione in schemi e regole il più possibile condivisi, sempre, però, nell’ottica della considerazione della centralità ineludibile della storicità di ogni elemento linguistico ed antropologico ogni volta preso in considerazione.

Appare del tutto evidente e ricorrente, dunque, il riferimento diltheyano al tema della storicità inesauribile e multiforme dello spirito così come intuita (ma non adeguatamente trattata, secondo il filosofo di renano) da Kant e successivamente sviluppata, tra gli altri, da Humboldt. Ma molti altri potrebbero essere gli autori di riferimento utili a chiarire ed a specificare ulteriormente la posizione diltheyana rispetto al tema specifico di cui qui si tratta, a partire, innanzi tutto, da Schleiermacher, non a caso da più parti considerato come l’autentico fondatore dell’ermeneutica contemporanea, oltre che anch’egli sostenitore di una linea speculativa fortemente alternativa (peraltro da diversi punti di vista, sui quali qui, però non posso indugiare punto) rispetto a quella tracciata dal coevo idealismo. D’altra parte, il filosofo romantico ha costituito, come è noto, uno dei temi di ricerca costantemente avvertiti e sviluppati da Dilthey (Magnano San Lio 2009), e questo certamente anche per la concezione della complessità irriducibile dell’essere umano e, di conseguenza, per l’interesse in direzione delle sue multiformi capacità espressive.

Come pure, il riferimento solo apparentemente singolare al filosofo scozzese Thomas Carlyle non è, in realtà, che l'ulteriore conferma (tra le tante possibili) di tale interesse diltheyano per la complessità dell'universo simbolico ed espressivo dell'uomo. Anche qui ritorna, come punto di partenza, la filosofia di Kant:

Per Carlyle, Fichte e Schelling si perdono nell'unità della filosofia trascendentale, e le loro dottrine specifiche, per lui, non sono importanti. La filosofia trascendentale di Kant è, per lui, la più grande conquista spirituale del secolo. Essa può essere paragonata soltanto alla Riforma. Il corso del pensiero procede, secondo Kant, non dall'esterno all'interno, ma dall'interno all'esterno. Kant trova il punto fermo, in questo interno, nella profondità della natura umana. Qui è dato il vero elemento originario. Esso non può essere dimostrato. La nostra natura più intima racchiude, in caratteri oscuri ma indelebili, come ciò che, soltanto, dà al mondo materiale stesso esistenza e significato, la natura spontaneo-creatrice dell'uomo, attraverso la quale egli oltrepassa i processi meccanici, quindi la sua moralità, legata in modo inseparabile, la coscienza di Dio così data (Dilthey [1891] 2006, 483).

Ancora una volta ritorna al centro, dunque, l'idea dell'irriducibile complessità dell'umano, dunque la convinzione del fondamentale interagire delle funzioni e, di conseguenza, del dinamico fluire delle espressioni nelle sue più diverse forme (per Carlyle, è noto, anche le vesti, come ha sostenuto ampiamente nella sua opera forse più celebre, vale a dire il *Sartor Resartus*, assumono una precisa e multiforme valenza espressiva):

L'idea di questa filosofia delle vesti gli era venuta, dapprima, durante una visita a sua madre, quando divenne consapevole, più che in altre situazioni, dell'accidentalità delle condizioni di vita e delle abitudini esteriori rispetto al nucleo spirituale, da esse completamente indipendente. Condizioni di vita, usanze, professioni di fede potevano sembrargli come le vesti mutevoli dietro le quali, nella casupola del contadino e nel salotto di Edimburgo, è nascosto il medesimo nucleo spirituale (I, 242) (Dilthey [1891] 2006, 486).

Non è un caso, poi, che egli abbia cercato di individuare una possibile forma di mediazione tra la filosofia trascendentale tedesca (che peraltro si era curato egli stesso di 'importare' nella cultura anglofona) e la *Weltanschauung* propria di alcune eminenti personalità del romanticismo, in primo luogo Novalis e Goethe.

Infine, un breve richiamo ad un altro aspetto sicuramente significativo nella parabola speculativa di Dilthey, vale a dire il giovanile (ma non solo) interesse per l'antropologia e, in genere, per le culture 'altre', e ciò proprio muovendo dalla considerazione circa l'importanza delle diverse forme di espressione e di connotazione culturale, se è vero, poi, che fin dall'antichità "l'interesse più primitivo, più prossimo all'uomo è quello di osservare con curiosità i costumi, il modo di pensare, la convivenza degli uomini presso popoli di altra lingua, colore, provenienza" (Dilthey [1868] 2015, 511). È questa una delle motivazioni fondamentali del suo interesse, per esempio, per alcuni pionieri della nuova antropologia culturale basata sulle 'osservazioni sul campo', primi tra tutti Adolf Bastian e Theodor Waitz, cui egli dedica, com'è noto, diverse pagine per molti versi significative. Tali studi si basano, in linea di massima, sull'idea di un originario nucleo spirituale sostanzialmente comune all'intera umanità che è poi venuto ad espressione per il tramite delle più diverse forme culturali, cosicché osservare ciò che a prima vista può sembrare infinitamente lontano o addirittura del tutto estraneo può essere utile a cogliere, utilizzando il metodo comparativo, ulteriori aspetti dell'essere umano. Anche qui si tratta di guardare, fondamentalmente, alle forme di espressione nel loro succedersi storico per rintracciare, sempre mantenendosi al di là da ogni ipotesi riduzionistica, alcune coordinate fondamentali ed in qualche modo comuni della spiritualità umana. Il che costituisce o dovrebbe costituire, poi, anche l'oggetto autentico della filosofia: "Il più raffinato oggetto della filosofia è lo spirito umano; la sua forma più viva e vivace, assolutamente prossima alle scienze concrete, è l'antropologia. In essa si riuniscono tutte le scienze della natura, geografia e storia, tutte le discipline filosofiche" (Dilthey 1863, 373).

Ma, al di là delle notazioni più specifiche, spesso assai interessanti ma sulle quali qui non posso indugiare oltre, ciò che più mi preme sottolineare, in questa sede, è l'idea, efficacemente argomentata e sostenuta da Dilthey, di potere contribuire allo studio dell'«uomo intero» anche grazie all'antropologia comparata così rinnovata e ora finalmente capace (almeno tendenzialmente) di mettere a confronto culture lontane e prima spesso ritenute reciprocamente estranee. Per questa via (che poi è la stessa che di lì a poco, con altri strumenti ed aspettative ulteriori, percorrerà anche Aby Warburg nei suoi reiterati tentativi di mostrare, attraverso lo studio delle immagini e dei simboli, la parentela tra le diverse culture, al di là di ogni loro più o meno ampia distanza spazio-temporale) Dilthey ritiene di potere trarre sicuro giovamento per l'analisi e la comprensione dell'«uomo intero», vale a dire di colui che è capace di manifestare se

stesso attraverso le diverse forme espressive e culturali che, a vario titolo, ne rappresentano l'irrisolto evenire entro le complesse dinamiche della storia. Da questo punto di vista, per esempio, dovevano risultare di grande interesse i diari di viaggio ed i resoconti di esploratori a quel tempo spintisi in terre lontane, e ciò ben al di là della semplice curiosità per fatti e tradizioni remote (Dilthey 1859-1884).

Ma i riferimenti e le considerazioni in proposito potrebbero essere molteplici ed ulteriori: in realtà, in questa sede ho soltanto voluto fornire alcuni spunti di riflessione attraverso i quali è possibile mostrare l'interesse di Dilthey (e, per suo tramite, di altri esponenti della cultura contemporanea) per l'origine comune (e dunque per la stretta parentela) di forme espressive apparentemente differenti, quando non addirittura considerate del tutto eterogenee. In realtà, l'originario nucleo spirituale dell'uomo, comunque complesso e mai riconducibile entro sistematiche definitive rigorosamente accertate e da ritenersi in un certo senso definitive, si esprime nella storia con modalità ed intensità molteplici, ed è proprio attraverso lo studio di queste che se ne possono almeno in certa misura rintracciare nuclei comuni e variazioni più o meno significative. È il percorso, altrimenti detto, che conduce a riscontrare, pur nelle loro specifiche precipuità e caratteristiche, il profondo legame che intercorre, tra l'altro, tra parole ed immagini, entrambe categorie espressive delle quali l'uomo si è costantemente servito, con accentazioni e modalità diverse, nel corso del divenire storico. È, ancora, il percorso seguito da diversi studiosi di differente estrazione e formazione, tra i quali è certamente da annoverare Dilthey, assolutamente convinti dell'inesauribile profondità e complessità dell'"uomo intero" e, conseguentemente, delle molteplici modalità con cui egli ogni volta è chiamato ad esprimersi entro le complicate dinamiche della storia.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Dilthey 1859-1884

W. Dilthey, *Gesammelte Schriften*, vol. XV: *Zur Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts. Portraits und biographische Skizzen. Quellenstudien und Literaturberichte zur Theologie und Philosophie im 19. Jahrhundert*, a cura di U. Herrmann, Göttingen 19913; vol. XVI: *Zur Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts Aufsätze und Rezensionen aus Zeitungen und Zeitschriften 1859-1874*, a cura di U. Herrmann, Göttingen 19852; vol. XVII: *Zur Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts Aus "Westermanns Monatsheften": Literaturbriefe, Berichte zur Kunstgeschichte, Verstreute Rezensionen 1867-1884*, a cura di U. Herrmann, Göttingen 19882.

Dilthey 1863

W. Dilthey, Die "Anthropologie" von Theodor Waitz, in Id., *Gesammelte Schriften*, vol. XVI: Zur Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts Aufsätze und Rezensionen aus Zeitungen und Zeitschriften 1859-1874, a cura di U. Herrmann, Göttingen 19852, 373-379.

Dilthey [1868] 2015

W. Dilthey, Adolf Bastian, ein Anthropolog und Ethnolog als Reisender, in Id., *Gesammelte Schriften*, vol. XI: Vom Aufgang des geschichtlichen Bewusstseins. Jugendaufsätze und Erinnerungen, a cura di E. Weniger, Stuttgart-Göttingen 19602, pp. 204-212 (trad. it., a cura di G. Magnano San Lio, Adolf Bastian, un antropologo ed etnologo viaggiatore, in *Archivio di Storia della Cultura*, 2015, XXVIII, 511-519).

Dilthey [1883] 1974

W. Dilthey, *Einleitung in die Geisteswissenschaften. Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte*, in Id., *Gesammelte Schriften*, vol. I: *Einleitung in die Geisteswissenschaften. Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte*, a cura di B. Groethuysen, Stuttgart/Göttingen 1922 (trad. it., a cura di G. A. De Toni, *Introduzione alle scienze dello spirito. Ricerca di una fondazione per lo studio della società e della storia*, Firenze 1974).

Dilthey [1981] 2006

W. Dilthey 1891: Thomas Carlyle, in Id., *Gesammelte Schriften*, vol. IV: Die Jugendgeschichte Hegels und andere Studien zur Geschichte der deutschen Idealismus, a cura di H. Nohl, Leipzig 1921, pp. 507-527 (trad. it., a cura di G. Magnano San Lio, Thomas Carlyle, in *Archivio di Storia della Cultura*, 2006, XIX, 477-499).

Dilthey [1894] 1985

W. Dilthey 1894: Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie, in Id., *Gesammelte Schriften*, vol. V: Die geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens, I parte: Abhandlungen zur Grundlegung der Geisteswissenschaften, a cura di G. Misch, Stuttgart/Göttingen 1924, pp. 139-240 (trad. it., a cura di A. Marini, Idee su una psicologia analitica e descrittiva, in A. Marini (a cura di), Wilhelm Dilthey. Per la fondazione delle scienze dello spirito. Scritti editi e inediti (1860-1896), Milano 1985, 351-446).

Dilthey [1910] 1954

W. Dilthey 1910: Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften, in Id., *Gesammelte Schriften*, vol. VII: Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften, a cura di B. Groethuysen, Stuttgart/Göttingen 1927 (trad. it. La costruzione del mondo storico nelle scienze dello spirito, in P. Rossi (a cura di), *Critica della ragione storica*, Torino, Einaudi, 1954).

Dilthey [1911] 1998

W. Dilthey 1911: Die Typen der Weltanschauung und ihre Ausbildung in den metaphysischen Systemen, in Id., *Gesammelte Schriften*, vol. VIII: Weltanschauungslehre. Abhandlungen zur Philosophie der Philosophie, a cura di B. Groethuysen, Stuttgart/Göttingen 19623, pp. 73-118 (trad. it. I tipi di visione del mondo e il loro sviluppo nei sistemi metafisici, in W. Dilthey, *La dottrina delle visioni del mondo. Trattati per la filosofia della filosofia*, a cura di G. Magnano San Lio, Napoli, 1998, 167-224).

Haym 1856

Haym 1856: Wilhelm von Humboldt: Lebensbild und Charakteristik, Berlin 1856.

Haym [1870] 1965

Haym 1870: Die romantische Schule: ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes,

Berlin Gärtner, 1870 (trad. it., a cura di E. Pocar, La scuola romantica: contributo alla storia dello spirito tedesco, Milano 1965).

Magnano 2000

G. Magnano San Lio *Filosofia e storiografia. Fondamenti teorici e ricostruzione storica in Dilthey*, Soveria Mannelli (Cz) 2000.

Magnano San Lio 2005

G. Magnano San Lio, *Forme del sapere e struttura della vita. Per una storia del concetto di Weltanschauung. Tra Kant e Dilthey*, Soveria Mannelli (Cz) 2005.

Magnano San Lio 2009

G. Magnano San Lio, *Biografia e storiografia: l'edizione italiana del Leben Schleiermachers di Wilhelm Dilthey*, "Archivio di Storia della Cultura", 2009, XXII, 173-181.

ENGLISH ABSTRACT

Through the important concept of 'whole man' developed by Wilhelm Dilthey in the second half of the nineteenth century, the essay schematically retraces some links between the history of philosophy and culture. It offers definition and discussion of the multiformity, and irreducible complexity, of human expression in its various forms and formulations.

Montaggio ‘surreale’ del rapporto parole-immagini

Atemkristall di Paul Celan

Barnaba Maj

C'è un importante punto di contatto fra la lingua della poesia di Celan e la lingua della prosa di Kafka che, per sua esplicita ammissione, è stato uno dei principali, se non il principale scrittore di riferimento del poeta negli ultimi anni della sua non lunga vita. Il punto di contatto è costituito dalla rigorosa referenzialità o *Bezüglichkeit*. La ragione per cui questo può apparire più evidente in Kafka – per esempio in *Die Verwandlung*, ove la capacità referenziale è spinta fino alla descrizione di chirurgica precisione dello sconosciuto territorio umano-non umano di sensazioni, movimenti e pensieri di un essere umano trasformato in un enorme, mostruoso insetto – è dovuta semplicemente alla funzione poetica del linguaggio e quindi alla differenza fra lingua narrativa e lingua poetica, punti ben delineati dalla teoria linguistica di Roman Jakobson.

Lingue referenziali, dunque, che tuttavia producono entrambe un effetto di “oscurità”. In *Der Meridian*, il discorso per il *Büchner Preis* del 1960, Celan cita Blaise Pascal per rivendicare esplicitamente l'oscurità come cosa professata dalla sua poetica. Kafka non dice niente del genere ma la sua lingua, sostanzialmente metonimica e per nulla metaforica, sfocia nell'allegoria. E questo è un caso forse unico in letteratura, ove di norma l'allegoria è lo sviluppo del nucleo narrativo della metafora. È appunto il passaggio dal piano metonimico all'universo altro dell'allegoria a rendere così misteriosi e oscuri i testi di Kafka. Lo mostra emblematicamente la parabola breve *Vor dem Gesetz*, tanto chiara sul piano narrativo quanto tremendamente oscura sul piano dell'interpretazione.

La lingua di Celan offre invece più spazio alle figure che lui stesso chiama *tropi*. Se questi includono anche l'allegoria, l'esito tuttavia non è allegorico ma, secondo la definizione del poeta stesso, la *maestà dell'assurdo*. La ragione di fondo di questa diversità dipende dalla diversità della costellazione storica dal punto di vista teologico: la poesia di Celan si

iscrive sotto la data della *shoah* – sotto il tempo di un Dio cieco e assente, distratto e silenzioso, che non può dunque costituire più il riferimento in ultima istanza di significati allegorici. Kafka ha formulato tutto il negativo del suo tempo, Celan ha vissuto come esperienza personale il *nichilismo storico* di cui Büchner aveva parlato incredibilmente già nella lettera alla fidanzata del 1835.

L'oscurità di Celan ha spesso indotto nell'errore di pensare che la sua lingua poetica sia astratta, concettuale e, come tale, riconducibile a categorie. Il che in definitiva riporta al territorio delle somiglianze con il Barocco e quindi all'allegoria, come nel caso del confronto fra Espressionismo e *Trauerspiel* barocco istituito da Benjamin. Questo errore ne trascina con sé un altro, cioè interpretare la poesia e la poetica di Celan secondo le categorie della poetica greca di matrice aristotelica. Anche da questo il poeta aveva messo in guardia e in effetti la sua lingua poetica è allo stesso tempo *referenziale, concreta e creaturale*.

Sorge perciò spontanea la domanda: da che cosa deriva esattamente la sua oscurità? Risposta: da più di un fattore. In primo luogo, questa lingua ha dentro di sé una conoscenza prodigiosa del corpo storico della lingua tedesca. Celan conosce il tedesco così a fondo da usare parole di eccezionale rarità come per esempio verbi dell'area venatoria quali *verhoffen*, ossia il fiutare l'aria dell'animale braccato nella speranza di sfuggire, ed *eindunkeln*, ovvero il dare la caccia agli uccelli con le reti. Inoltre le sue conoscenze linguistiche non sono solo letterarie ma si estendono a diversi campi scientifici come la botanica, la geologia, la paleontologia, l'evoluzione etc. In secondo luogo, sono frequenti i casi di parole inventate, in forma diretta di composti oppure di parole con trattino, peraltro usato tanto per unire quanto per separare. In terzo luogo, e questo è il fattore più importante, nella lingua di Celan il *montaggio sintagmatico* delle parole, in sé referenziali e precise, ha un effetto straniante di eccezionale intensità *iconica*. In altre parole, il montaggio agisce anche sul piano delle immagini di cui le parole sono vettori, producendo un effetto di straniamento iconico. Lo si può definire un *montaggio surreale* che opera sulla relazione fra parole e immagini. Accanto a quella di Mallarmé, Celan porta fino in fondo la lezione del Surrealismo. Dal punto di vista della funzione strettamente poetica, quindi, è il montaggio che alla fine svolge un ruolo decisivo. In sintesi: *sul piano paradigmatico la lingua di Celan è referenziale – sul piano sintagmatico il suo montaggio produce immagini surreali*.

1 | Una *Sprachgitter*

Per capire questa lingua, dunque, occorre partire dalla sua referenzialità. L'esempio forse più canonico che se ne può fare è la parola *Sprachgitter*, da Celan usata per dare il titolo a una raccolta. La si è interpretata attribuendole il significato astratto di grata di linguaggio o di parole, intendendola cioè come *Denkbild* o immagine di pensiero in senso benjaminiano. L'idea è in sostanza quella della lingua come una sorta di grata proiettata sul mondo, metafora che ovviamente piace molto all'ermeneutica filosofica. Solo che non è così. *Sprachgitter* è un termine che, con molta precisione, completa il significato basilare di *Gitter*, che è già di per sé quello di *grata nel parlatorio dei conventi*. Poiché l'equivalente in italiano non c'è, verrebbe da tradurre la parola con *bisbigliatoio*. In ogni caso, il nome indica un oggetto preciso del mondo, con un'altrettanto precisa funzione, suggerendo inoltre l'immagine di un luogo e insieme, non meno concretamente, quella di un modo di parlare: appunto *bisbigliare*.

Un'esemplificazione molto importante di questo montaggio e degli effetti strani prodotti dalla serie di immagini in esso ricorrenti è rappresentata da *Atemkristall* (*Cristallo del respiro*), il ciclo di ventuno poesie che fa parte della raccolta *Atemwende* (*Svolta del respiro*), di cui abbiamo curato una nuova traduzione italiana con commento, per un'edizione fuori commercio di una galleria d'arte veneziana, la Galerie Bordas. In questo ciclo è costante il motivo dialogico di un Io che si rivolge a un Tu. Si è molto discusso e si discute su chi sia questo Tu. È molto verosimile che si tratti di varie figure o figurazioni della poesia stessa, cui l'autore si rivolge con qualche velato accenno a se stesso al compimento dei suoi quarant'anni.

Il primo testo è già un caso illuminante di montaggio surreale. Lo citiamo in originale:

*Du darfst mich getrost
mit Schnee bewirten:
sooft ich Schulter an Schulter
mit dem Maulbeerbaum schritt durch den Sommer,
schrie sein jüngstes
Blatt.*

Non temere, tu puoi ospitarmi
offrendomi neve:
ogni volta che con il gelso spalla
a spalla io marciavo lungo l'estate,
gridava la sua più tenera
foglia.

Costruito con la preposizione *mit*, il verbo *bewirten* significa semplicemente invitare qualcuno a prendere qualcosa, per esempio una tazza di caffè. Ma qui l'offerta è la neve. Si può *marciare* (*schreiten*) spalla a spalla con qualcuno e attraversare qualcosa, ma qui "Io" marcia lungo o attraverso l'estate spalla a spalla con l'albero di gelso. La neve, la marcia lungo l'estate, l'albero di gelso, la sua ultima, recente foglia: tutti riferimenti precisi, che sono anche immagini in sé altrettanto precise e concrete ma montate in sintagmi stranianti. L'insieme produce il passaggio a un mondo linguisticamente e iconicamente altro, non in senso allegorico ma, appunto, *sur-reale*. Nel testo successivo, le immagini sono disposte in questa sequenza: la terra del pane che innalza il monte della vita; la mollica con cui tu impasti i nostri nomi; i nomi che io vado tastando con dita-occhio, alla ricerca di un luogo per avvicinarmi a te; in bocca, la luminosa candela del digiuno. Una terra può essere corrosa. È quanto dice il primo verso, in cui la terra del pane



2 | "... con il gelso spalla / a spalla io
marciavo lungo l'estate".
Vincent van Gogh, *Il gelso* (1889),
Pasadena, CA, The Norton Simon
Museum of Art.

(*Brotland*) è *Von Ungeträumtem geätzt...* (Corrosa da sogni non sognati). Sia pure in chiave negativa, il motivo onirico è qui richiamato chiaramente. Imprimere una parola nei solchi e demolire un tetto: su queste due azioni principali è costruito il testo successivo, con una vertiginosa successione di immagini:

Tu imprimi nei solchi
della moneta del cielo nella fessura della porta
la parola,
da cui rotolai via,
quando con pugni tremanti
il tetto sopra di noi
demolii ardesia per ardesia,
sillaba per sillaba
lassù, per amore del
scintillante rame della
ciotola del mendicante.

Singolare demolizione *Silbe um Silbe* di un tetto, che evidentemente è costituito anche di parole, e singolare fessura di porta in cui è incastrata la moneta del cielo (*Himmelsmünze*)!

Nel giro di tre poesie siamo così passati dalla neve, alla terra del pane, ai solchi della moneta del cielo e alla demolizione della casa. Trasversalmente, è apparso il motivo poi conduttore della parola, metonimia della lingua poetica. Nel quarto testo, entra in gioco l'immagine del fiume, simbolo del tempo e del suo fluire, simbolo della vita. Qui il montaggio surreale è particolarmente visibile. Riducendo il testo, infatti, si ottiene: Nei fiumi a nord io getto la rete che tu esitando appesantisci con pietre. La sequenza effettiva dice invece così:

Nei fiumi *a nord del futuro*
io getto la rete che tu
esitando *appesantisci con*
ombre
scritte da pietre.

Nördlich der Zukunft è una metafora onirica sul tempo, immagine surreale di un paesaggio. La rete viene appesantita non con le pietre ma con quanto di più leggero si possa immaginare: le ombre (*Schatten*). Queste sono però scritte da pietre.



3 | "Nei fiumi a nord del futuro / io getto la rete..."

Il motivo del fiume continua nel sesto testo:

Superato il lucido
specchio delle ferite,
attraverso le rapide della malinconia:
qui i quaranta, scorticati
tronchi della vita vengono fluitati.

Unica a nuotare contro-
corrente, tu
li tocchi,
li enumeri
tutti.

I tronchi scorticati vengono effettivamente fluitati, e certamente può essere che debbano attraversare delle rapide e che possano essere toccati ed enumerati. Il montaggio di immagini nella parte iniziale del testo è talmente straniante da lasciare che la chiusa resti al grado zero della referenzialità. Il nesso iniziale lascia senza fiato: ad essere attraversate sono infatti le *rapide della malinconia* (*Schwermutsschnellen*), una volta superato lo *specchio delle ferite* (*Wundenspiegel*). Per la prima volta, compare il motivo delle ferite, che ricorre poi con diverse varianti. Come si è detto, la chiusa resta puramente referenziale. Ma il Tu che tocca ed enumera i quaranta tronchi scorticati è anche l'unica nuotatrice controcorrente. Per la prima volta, scopriamo così che il Tu è di genere femminile. Non può essere né Dio (*der Gott*) né la morte (*der Tod*). *Die Dichtung*, la poesia, è invece di genere femminile.

Il surrealismo del testo successivo, che parla proprio delle immagini stesse, ha un tono apocalittico, che ricorda immagini alla Dürer. Il motivo è quello dell'alleanza fra i numeri e le immagini:

I numeri, nell'alleanza
con la catena di
sventure delle
immagini.

Il cranio rovesciato
su di essi,
alla cui tempia insonne
come fuoco fatuo guizzante
un martello tutto ciò incide in canto
nel ritmo del mondo.

Il verbo che indica l'azione del martello è *besingen*, che significa sia celebrare qualcuno con un canto, che incidere un canto su un disco. Poiché il martello agisce sulla tempia del cranio rovesciato sui numeri in alleanza con la catena delle sventure delle immagini, è evidente che il testo ricorre al secondo significato di *incidere* un canto. Ma mantiene l'eco del primo significato, il che spiega il "ritmo del mondo". E così, in modo allusivo, accanto al motivo della parola per la prima volta il testo introduce quello del canto, ripreso più avanti in numerose variazioni di immagini potenti, in chiave sinestetica. Come vedremo, in un caso l'immagine è esplosiva.



4 | "... qui i quaranta, scorticati / Tronchi
della vita vengono flottati".

Incisione, parola e canto richiamano il tema della leggibilità e della lettura. Questo nuovo motivo viene sorprendentemente introdotto con l'immagine della mano. Notoriamente nel palmo della mano la chiromanzia legge varie *vie*. Ma ecco che questa immagine appare nei primi due versi del testo successivo con un sorprendente accostamento mano-terreno-ombra:

Vie nello smosso terreno-ombra
della tua mano.

L'espressione *Schatten-Gebräch* è polivalente, poiché *Gebräch* è il terreno smosso (da animali come il cinghiale) ma è anche la roccia friabile, che va facilmente in pezzi. Ma le vie della mano sono anche solchi e nei solchi si scava. Ecco la trasformazione surreale di questi riferimenti, nei tre versi seguenti:

Dal solco-delle-quattro-dita
scavo per me la
benedizione divenuta pietra.

Una particolare via della mano è designata con estrema precisione come solco delle quattro dita, che evidentemente si trova nel terreno smosso o roccia friabile-ombra. "Io" scava in questo solco un fatto palesemente incorporeo come la benedizione, che tuttavia è divenuta di pietra. Ricordiamo l'immagine delle ombre scritte da pietre, con cui vengono appesantite le reti gettate nei fiumi. Qui le immagini dell'ombra e della pietra tornano nella cornice dell'identificazione della mano con il terreno. Mano che qui scava e che in precedenza andava tastando i nomi impastati con la mollica della terra del pane, che innalza il monte della vita.

Straordinariamente immaginifico, caratterizzato da un dinamismo che lo rende cinematografico, il testo della nona poesia è davvero una svolta del respiro, costruita sulla sequenza di tre, quattro, uno, due versi, cui corrispondono altrettante immagini tra loro collegate sul filo dei due sensi dell'udito e della vista:

Biancastro grigiore di
Sensazioni
scavate in ripido pozzo.

Verso terra, qui
dal vento semisepolta ammfila soffiando

modula figure di sabbia sul
fumo di canti dai pozzi.

Un orecchio, staccato, ascolta.

Un occhio, tagliato a strisce,
a tutto ciò rende giustizia.

I canti dei pozzi producono un fumo, sul quale l'ammofila semisepolta dal vento crea soffiando figure o modelli di sabbia. Attraverso questa immagine, il testo parla proprio della relazione fra parole e immagini.

Relitti di navi naufragate che conservano i loro alberi. In *Ein Lied in der Wüste*, uno dei primissimi testi di Celan, c'è l'immagine delle *macerie dei cieli* (*Trümmer der Himmel*), in modo del tutto indipendente simile all'immagine della IX Tesi di filosofia della storia di Walter Benjamin. Qui c'è una variante:

Con alberi protesi in canti verso terra
navigano i relitti dei cieli (Himmelwracks).

Gli alberi sono di legno e dunque questo diventa un *Holzlied* un canto di legno; perciò:

Tu sei il vessillo
fermo nel canto.

Come si vede, il canto è diventato uno dei principali motivi conduttori. Questo e il testo precedente rivelano l'intento di dare forma di immagine, di con-figurare il canto.



5 | "... dal vento semisepolta ammobila soffiando / modula figure di sabbia...".

Culmina la dodicesima poesia nell'immagine dell'arciere, che è poi il Sagittario, segno zodiacale dell'autore, nato di novembre:

una corda d'arco, da cui
frulla la tua scrittura-freccia,
Sagittario.

La *Pfeilschrift* è alle volte letteralmente così, nel senso che ci sono testi di Celan in cui la disposizione delle parole assume appunto la forma di freccia. Il Sagittario deve stare eretto e da solo, dice il testo successivo, ove torna l'immagine dell'ombra:

Stare ritto, all'ombra
della stigmatte nell'aria.

Per nessuno e niente stare ritto.
Sconosciuto,
per te
soltanto.

Con tutto ciò, che in esso ha spazio,
anche senza
linguaggio.

L'espressione... *im Schatten / des Wundenmals in der Luft* riprende le immagini non solo dell'ombra, ma anche del lucido specchio delle ferite, superato attraversando le cataratte della malinconia. È l'immagine di un urlo espressionista.

Il sogno che prende figura di corno che colpisce e il traghetto che risale la gola sono le due immagini centrali della quattordicesima poesia:

Il tuo sogno dalla veglia sospinto a dare cornate.
Con la
traccia della parola
incisa fino alla dodicesima spirale
nel suo corno.

Il colpo finale, che esso porta.

Il traghetto che a spinta risale
in alto nella stretta
gola del giorno
a perpendicolo:

esso transita ciò che
nella ferita si è letto.

Nella dodicesima spirale del corno è incisa la traccia della parola. Il traghetto è immagine della poesia, che per Celan è una svolta del respiro e un andare nella stretta che più ci appartiene. Il traghetto-poesia transita qualcosa, che è una nuova variante dell'immagine della ferita: *Wundegelesenenes* – parola che, come tante altre, è un'invenzione tipica della lingua di Celan, nella quale c'è l'eco della metafora fondante o assoluta della *leggibilità del mondo* (*Lesbarkeit der Welt*). Legandola alla ferita, questa parola trasferisce il motivo della leggibilità nel campo della storia umana.

Il grande motivo teologico dell'alleanza (*Bund*), già apparso nella relazione fra numeri e immagini, è ora declinato in chiave apertamente politica. Lo enunciano i quattro versi iniziali della quindicesima poesia, con la chiarezza di un manifesto politico:

In tardiva, non
taciuta, radiosa
alleanza
con i perseguitati.

Vertiginoso il montaggio di immagini nella seconda parte del testo:

Il filo a piombo del mattino, carico d'oro,
aderisce
al calcagno
che in alleanza con te
giura,
incide, scrive.

È in sottile collegamento con la precedente immagine del Sagittario, della corda d'arco, della scrittura-freccia. Nella sedicesima poesia ricorre l'immagine esplosiva del canto, cui si è accennato prima. *Fadensonnen*, la prima parola di questo testo di eccezionale forza iconica, è stata spesso fraintesa. Si tratta di un'invenzione sul modello analogico di *Fadengläser*, cioè bicchieri di vetro in cui sono state soffiate delle figure, che si vedono in filigrana:



6 | "Un pensiero ad altezza / d'albero /
prende per sé il tono della luce..."
(Foto Marta Paloscia).

Soli filigranati
sulla nerogrigia derelitudine.
Un pensiero ad altezza
d'albero
prende per sé il tono della luce: ci sono
ancora canti da cantare al di là
degli uomini.

Questi ultimi versi aiutano a capire la ragione profonda del 'montaggio surreale delle immagini'. Nella nerogrigia derelitudine del mondo, ci sono soli filigranati. Gli alberi sono l'altezza e paradossalmente il simbolo del cammino. Il ciclo, infatti, inizia evocando l'albero di gelso spalla a spalla del quale ha luogo la marcia-attraversamento dell'estate. Il pensiero ad altezza di albero che prende per sé il tono della luce è una chiara metafora sinestetica. Il contenuto di questo pensiero è sull'"ancora" dei canti, in uno spazio che è quello della luce dell'albero e quindi al di là degli uomini – ovvero: della catastrofe della storia umana.

Per essere al di là, occorre risalire all'origine. In una *fonte* l'acqua schiuma e zampilla. Ecco il montaggio di questa immagine nella seconda parte della poesia diciassettesima:

Eppure in te, dalla
nascita,
schiumava l'altra fonte,
risalendo la memoria
nero zampillo,
ti inerpicasti fino alla luce.

La poesia è qui identificata con la fonte che risale la memoria, per questo diventa nero zampillo e si inerpica fino alla luce del giorno che, sappiamo, sta con il pensiero ad altezza di albero. Torna l'immagine del terreno nella poesia successiva, con riferimenti geologici che culminano di nuovo nella *leggibilità della parola*, collocata nella cornice di surreali punti di orientamento, simili al *nord del futuro*:

Lividori di faglie, assi di corrugamento,
punti di
traforo:
il tuo terreno.

Ai due poli
della rosa del crepaccio, leggibile:
la tua parola proscritta.
Vera a nord. Luminosa a sud.

Questa prospettiva per così dire geologica sulla terra trova conferma nell'immagine iniziale dei due versi di apertura del testo successivo:

Ammasso di parola, vulcanico,
che il rumore del mare sovrasta.

Le due stanze che seguono sono costruite su un potente contrasto. La marea montante della ciurmaglia delle creature a rovescio (*Gegengeschöpfe*) issò la bandiera – così la falsa immagine e la sua imitazione incrociano su e giù lungo il tempo.

Fino a che tu scagli
al di fuori la luna di parola, quella da cui
procede il miracolo del riflusso di marea
e il cratere a forma di
cuore
nudo testimonia per gli inizi:
la nascita
di re.

Parola, canto, scrittura convergono verso lo *zeugen*, il testimoniare. Questo è il verbo chiave anche della successiva poesia, un testo breve costruito per intero sul confronto Tu-Io e la testimonianza di una parola che fiammeggia:

(Io ti conosco, tu sei la profondamente inchinata,
io, il trafitto, sono a te sottomesso.
Dov'è la fiamma di una parola, che *testimonia* per noi due?
Tu – tutta, tutta reale. Io – mondo illusorio.)

Testimoniare significa dire la verità. La lingua autenticamente poetica è un vento (questa l'immagine di apertura dell'ultimo testo), un vento che dissolve:

Corrose e allontanate dal
vento radioso della tua lingua
le variopinte chiacchiere del vissuto
appiccicoso – la poesia
della centuplicata lingua del "mio",
la non poesia.

Si apre così la prospettiva del cammino, che si ricongiunge con l'immagine della neve posta in apertura:

Sospinto fuori dal
vortice,
libero
il cammino attraverso la neve
di umane figure,
la neve penitente, verso
le ospitali
stanze e tavolate dei ghiacciai.

Si prepara così l'immagine finale, che suggella l'intera raccolta con il richiamo al titolo:



7 | "... libero / il cammino attraverso
la neve / di umane figure / la neve
penitente...".

*Tief
in der Zeiteinschränkung
beim
Wabeneis
wartet ein Atemkristall,
dein unumstößliches
Zeugnis.*

Profondo
nella screpolatura dei tempi,
presso
il ghiaccio del favo
attende, un cristallo del respiro,
la tua irrevocabile
testimonianza.

Zeugnis – testimonianza, ultima parola del ciclo: questa la funzione profonda del particolare straniamento del rapporto fra parola referenziale e immagine che abbiamo definito montaggio surreale.

ENGLISH ABSTRACT

From the 'paradigmatic' point of view characteristic of Celan's poetical language, is a kind of rigorous referentialness (*Bezüglichkeit*) in the relationship 'words-things'. But the 'syntagmatic cutting' of this language gives rise to estranging images with a final surrealistic effect. Celan's 'referentialness' is a salient feature that shares much in common with Kafka's parable style, an incomparable synthesis of metonymic devices and allegorical meaning far from the traditional use of metaphors. Celan's poetic style makes frequent recourse to rhetorical tropes but isn't itself allegorically intended. The blind God in front of human history's catastrophe can never more be the last reference of allegory. Celan's poetic language is therefore intended both to name things with surgical accuracy and to cut their images into a surrealistic framework. His style is not at all abstract and allegorical. The twenty-one poems of the cycle *Atemkristall* offer a wide variety of examples in this cutting style with its particular relationship between words and images in the realm of Its Majesty the Absurd.

L'architettura dell'autobiografia scientifica

Sara Marini

L'autobiografia in architettura è, e resta, quella scientifica di Aldo Rossi. Sia nella sua costruzione e nella sua trasformazione – dalla prima pubblicazione americana a quella italiana del 1999 – sia nella saldatura tra scrittura e contenuto, il testo si propone come paradigma di un preciso rapporto tra testo e immagine. Il titolo, volutamente contraddittorio, connette due diverse modalità di racconto solitamente distinte: una dichiaratamente tesa a rappresentare una vita vista allo specchio, l'altra scientificamente dedicata a mappare strumenti rilevanti di una disciplina – campo di lavoro, arte – per l'architettura.

Notoriamente, e in questo caso anche esplicitamente, la costruzione di un libro equivale per un architetto all'edificazione di un'opera, come ad esempio l'auto-monografia *S, M, L, XL* di Oma, Rem Koolhaas e Bruce Mau, edita nel 1995, che mescola il genere della monografia con quello del dizionario dando luogo a un volume che sta in piedi (e si presenta) come una piccola architettura auto-portante. Anche se la corrispondenza contenuto-forma-struttura si fa via via più serrata a partire dagli anni Novanta del Novecento e l'*Autobiografia scientifica* conosce diverse vesti (due sono quelle prese qui in considerazione, ma il testo è stato tradotto in numerose lingue e muta anche nel susseguirsi delle edizioni) comunque rappresenta *in nuce*, proprio per il suo rimandare già nel titolo a strutture testuali, un modello di architettura di carta.

L'*Autobiografia scientifica* è scritta in un arco temporale esteso almeno dieci anni, come precisa l'autore nel testo: edita in inglese nel 1981 da The MIT Press, in giapponese nel 1986, è poi pubblicata da Pratiche Editrice in Italia nel 1990. La prima versione italiana del libro è senza immagini, a eccezione di una fotografia riportata in copertina (si tratta di "Palm tree by the lake", presente anche nella edizione inglese) e del ritratto dell'autore con la figlia del 1980; la seconda edizione pubblicata in Italia nel 1999, recupera, modificandolo, il racconto 'multiforme' già impostato nella versione americana ed è, per queste ragioni, qui presa come guida per attraversare l'articolata teoria di Rossi.

Tra le due edizioni qui prese in considerazione sussistono sostanziali differenze che insistono proprio sul rapporto parola/immagini e che offrono due diversi risultati. L'edizione americana è in formato album (22x24 cm), quella italiana è un libro tascabile (12x19 cm). Il libro statunitense è edito all'interno della collana *Oppositions Books* e presenta un esteso *colophon* nel quale sono riportati i nomi dei "Trustees of the Institute for Architecture and Urban Studies". Il testo è punteggiato d'immagini, fotografie di ricordi e luoghi d'affezione travasati in architettura, alla fine è riportata una sezione denominata "Drawings, Summer 1980" che raccoglie dodici disegni di Rossi a tutta pagina e che anticipa la postfazione di Vincent Scully. Lo scritto in inglese, probabilmente per lo stile stesso di scrittura di questa lingua, appare più frammentario dell'italiano: le abbondanti spaziature lo rendono sincopato tanto quanto i frammenti ossessivamente invocati da Rossi come teoria di fondo. Alcune note, non presenti nell'edizione italiana, sono inserite a esplicitare passaggi per chi legge da fuori la vicenda italiana, ma già internazionale, dell'autore.

A Scientific Autobiography è il secondo volume presente nella stessa collana firmato da Rossi: nel 1984 viene qui pubblicato *The Architecture of the City*, edito in Italia nel 1966. In sostanza, il volume di The Mit Press si presenta come un secondo capitolo di approfondimento di un 'autore' (nel 1990 Rossi vince il Pritzker Architecture Prize): il testo nei suoi contenuti è un manifesto, la struttura espositiva, dettata dal *layout* della collana ospitante, annuncia solo in parte l'intermittenza tra scritto e immagine, resa più esplicita nella versione italiana.

L'*Autobiografia scientifica* del 1999 è un libro 'senza': senza indice, senza note, senza bibliografia, senza indice dei nomi, senza introduzione, senza conclusioni, solo le referenze fotografiche riportate nelle ultime pagine del libro fanno eccezione; lo scritto scorre e, con una cadenza non dettata da un ritmo preciso, appaiono immagini. I disegni, relegati in una sezione di chiusura nella edizione americana, sono qui parte del ragionamento e trattati al pari dei ricordi, dei frammenti di luoghi come intromissioni nel testo. Mentre lo scritto è l'originale e non si distanzia da quanto tradotto nella prima edizione, le immagini sono differenti.

Le fotografie comuni alle due edizioni sono, come recitano le didascalie del libro italiano:

- "Sant'Andrea di Mantova"
- "I Sacri Monti"

- “Colonna del Filarete”
- “Lichthof, Università di Zurigo”
- “I vecchi Navigli”
- “Teatrino anatomico di Padova”
- “Il Partenone”
- “La Favorita”

In *A Scientific Autobiography* sono presenti le seguenti immagini, assenti nell'edizione di Pratiche:

- “The San Carlone, Arona”
- “Convent of Las Pelayas, Santiago de Compostela”
- “Synagogue, Pesaro”
- “Houses on the delta of the Po River”
- “Courtyard in Seville”
- “Bridge on the Mincio River”
- “Two Lights, Cape Elizabeth Maine. Photograph by George Tice, 1971”
- “Seaside constructions, Versilia”
- “Houses in Mira, northern Portugal, 1976”
- “A villa at Lake Maggiore”
- “Sant’Andrea, Mantua, Leon Battista Alberti, designed 1470” (un secondo dettaglio dell’interno)
- “Palm tree by the lake”
- “Brant Point lighthouse, Nautucket”
- “Venetian skyline. Photograph by Antonio Martinelli” (raffigurante le ‘punte’ del Teatro del mondo, della Torre sovrastata dalla Palla d’Oro della Dogana e del Redentore)
- “Farmhouse near Parma”

I disegni presenti nell'edizione in lingua inglese sono:

- “Casa d’abitazione a Milano Gallarate, 1970”
- “Il monumento di Segrate, 1965”
- “Il cubo di Cuneo, 1962”
- “Pile foundation for lighthouses with theatre, 1980”
- “Le cabine dell’Elba, 1975”
- “La casa dello studente di Chieti, 1976”
- “Le case sul Ticino, 1975”
- “Il portico di Modena, 1977”
- “Le case di Bergamo, 1979”
- “La scuola di Broni, 1978”
- “Teatro veneziano, 1979”
- “Porta a Venezia, 1980”

Solo nell'edizione italiana sono pubblicate le fotografie:

- “Aldo Rossi con la figlia Vera, 1980 circa”
- “Russia”
- “La Malcontenta, Palladio”

I disegni presenti nell'edizione italiana sono:

- “Natura morta, 1983”
- “Geometria dell'estate, 1983”
- “Il Faro, 1988”
- “La finestra del poeta a N.Y., con la mano del Santo, 1978”

L'unica figura disegnata che ricorre tra i due volumi è quella del Teatro del Mondo ma in due diverse versioni e datazioni. Quello che emerge dal confronto tra il racconto per immagini delle due edizioni sono due paesaggi difformi, non precisamente coincidenti anche per grado d'intimità: la versione italiana si apre con un ritratto dell'autore e i disegni presenti sono tutti ricordi, compreso il teatro veneziano.

Immergendosi ora solo nelle fondamenta di *Autobiografia scientifica* questo resta un testo anomalo ancora oggi, per la natura contrastante esposta nel paradossale titolo, che ricalca quello di un libro del fisico Max Plank, come lo stesso Rossi precisa nella prima pagina. Il nesso tra architettura e fisica nel volume non finisce qui: impostato come una narrazione dichiaratamente personale, procede a guidare il lettore in un flusso di ragionamenti organizzati intorno a un discorso sull'architettura dove saltuariamente appaiono immagini. La loro è appunto un'apparizione, non si tratta di un secondo testo o di una costruzione articolata con proprie logiche, ma sono come dei rigonfiamenti e delle ‘fissurazioni’ del testo stesso. Il ragionamento resta nella mente dell'autore: non è portato fuori, è il lettore a essere portato dentro.

Rossi parla di un progetto con interno che lo ha sempre inseguito, e appunto il libro si offre come una cavità da attraversare. Le immagini sono sconnesse dal loro contesto, ritagliate in modo improprio dalla propria memoria senza dichiarate attenzioni scientifiche. Il testo è accatastato: è una pila di libri che aprendosi si intersecano l'uno con l'altro. Le immagini appaiono portate per mano dal discorso, il lettore è quindi avvertito, ma la loro epifania resta inattesa perché tutta privata ma resa pubblica – addirittura pubblicata. Rossi procede scrivendo di un senso della fine

non aleggiante ma di cui sembra voler misurare il peso specifico, per tornare alla fisica, mentre le immagini affiorano come pensieri effimeri, forature, finestre dalle quali guardare fuori dettagli.

Ancora, sempre cercando nessi con la fisica e con l'altra autobiografia nascosta dentro questo libro, Rossi è lontano dal tono saggistico de *L'architettura della città* e cerca di 'costruire' uno scritto vivo: alla nozione di vita si appella fin dalle prime pagine, ai suoi imprevisti, alla forza della nebbia che entra in una galleria e ne rivede il disegno. L'architettura del libro, come da compito dato nel suo titolo, cerca di enunciare la struttura a ritroso, e al presente, di una vita. La natura fittizia del compito è evidente: il tono diretto del testo, il parlare in prima persona, l'insistere su questioni architettoniche non evitano l'interlocuzione con il lettore – anzi, lo portano dentro questa struttura accidentata e rigorosa, dentro questa teoria.

I frammenti sono, non certo con accezione negativa, contenuto e forma del testo: l'autore cita e ritaglia materiali, definisce un campo archeologico in un interno. Le fotografie riportano profili e oggetti, rassicurano perché offrono margini d'ombra intorno ai quali costruire ipoteticamente contesti assenti o leggibili come inni all'astrazione, annunciano un fuori. Le parole si appellano anche a immagini non presenti nel libro, come ad esempio i dipinti del Morbelli, attualmente in scena nella mostra "The Boat is Leaking. The Captain Lied" presso la Fondazione Prada di Venezia. Queste immagini si offrono come figure da decomporre, riverberano nella mente dell'architetto per essere tradotte in strumenti. Solo le immagini ritratte in fotografie hanno la forza di offrirsi come inscalfibili, sono riportate non solo perché offrono lacerti di realtà, notizie dal fuori già nella condizione di frammento, ma perché affermano ricordi e fossilizzazioni, figure non decomponibili.

Questa architettura ritrovata fa parte della nostra storia civile; ogni invenzione gratuita è allontanata, forma e funzione sono ormai identificate nell'oggetto, l'oggetto, sia parte della campagna o della città, è una relazione di cose; non esiste una purezza del disegno che non sia la ricomposizione di tutto questo e l'artista alla fine può scrivere come Walter Benjamin "Io però sono deformato dai nessi con tutto ciò che qui mi circonda" (Rossi 1999, 29).

L'affezione, l'aneddoto, l'apparizione stravolgono la cronologia del susseguirsi dei fatti a favore di una grande costruzione apparentemente fram-

mentata ma dove il rimando è cemento. Per quanto riguarda l'architettura del libro, il nesso tra testo e immagine si fa concreto solo quando appaiono i disegni di Rossi perché, come nel contenuto dello scritto, sono un insieme di punti e appunti, sono un'immagine dentro l'altra, sono la forma delle connessioni evocate. Entrando nei contenuti, la relazione tra le parti non equivale a un legame tra un'architettura e il contesto: è un qualcosa forse inspiegabile, come scrive l'autore, ed è, specchiato, anche il senso dell'architettura del libro, radicata e sradicata al tempo stesso da luoghi certi.

La materia del tempo che Rossi cerca di imprigionare è una coordinata fisica che aleggia e ritorna in tutto il volume saldandolo con la, emulata, matrice di Max Plank. Il nesso è appunto anche amnesia:

L'architettura per essere grande deve venire dimenticata o porre solo un'immagine di riferimento che si confonde con i ricordi (Rossi 1999, 63).

Dimenticare è qui uno strumento di lavoro:

Questa lontananza era all'incirca come dimenticare l'architettura, ma dove il dimenticare acquista per me un senso quasi progressivo; è come avere esplorato a lungo in una direzione tanto da avere dimenticato le premesse, avere usato uno strumento qualsiasi che potesse dirci qualcosa di più sul mondo e se anche alla fine il senso di quello che volevamo sapere non è svelato rimane come il piacere della fatica (Rossi 1990, 69).

Mentre l'autentico non può essere rappresentato, il dimenticare e poi il ricordare agiscono per disegnare figure, analogie. L'abbandono è raccontato come l'inizio di un progetto, è una speranza in forma di ricordo consegnato ad altri. La coazione a ripetere afferma le forme e annulla le distanze tra termini solo apparentemente contraddittori:

Così racconto qui di alcuni miei progetti, anche ripetendo ciò che ho scritto precedentemente perché non sembra che vi sia un divario tra l'annotazione personale e la descrizione, tra l'autobiografia e la tecnica, tra ciò che potrebbe essere e non è (Rossi 1999, 112).

Anche se Rossi asserisce che quel che conta è solo l'inizio e la fine delle cose, che a nulla vale il processo, in realtà il libro coincide con l'incedere della sua modalità di costruzione dell'opera. Proprio evocando *Le mont analogue* di René Daumal, racconto che scorre senza un finale a ribadire un viaggio continuo, è reso evidente quanto centrali siano la narrazione e

i suoi modi per affermare l'architettura del libro e per renderla coincidente con quelle figure certe, cercate nell'architettura disegnata e costruita. L'autobiografia di Rossi si palesa come un interno apparentemente artificioso, astratto, intimo che conduce nei territori della cattura dell'accidentato, dell'animato, della possibile scientificità di una vita.

Il libro si chiude con l'ammissione di non aver scritto quanto era stato prefisso. Ovvero, non sono stati spiegati i progetti architettonici ma è stato dato spazio "ad altre forme di vita che sempre intravediamo" (Rossi 1999, 112).

BIBLIOGRAFIA

Daumal 1952

R. Daumal, *Le mont analogue*, Paris, 1952.

Oma 1995

Oma, R. Koolhaas, B. Mau S, M, L, XL, New York, 1995.

Rossi 1981

A. Rossi, *A Scientific Autobiography*, postfazione di Vincent Scully, traduzione di Lawrence Venturi, Cambridge Mass, 1981.

Rossi 1990

A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Parma, 1990.

Rossi 1999

A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Milano, 1999.

ENGLISH ABSTRACT

The text proposes a reading of the book *A Scientific Autobiography* by Aldo Rossi in search of links and dissonances between the space of the world and that of the image. Through a comparison between the first English edition of the volume and the second Italian edition, it tries to reconstruct a path of transformation in the architecture of the book. The structure evolves from a double and distinct construction – where the scroll of the written story and its images does not intervene upon the autonomous section of the drawings – to a single tale crossed by glitter (?) and figured (?) thoughts. The Italian version of 1999, which is proposed as an autobiographical and scientific manifesto, is also analysed based on the links and dissonances produced between the explicit epiphanies (?) and the ones represented. The purpose is to look at the construction tools used in the architecture of the book by highlighting the scientific translation of memories into fragments.

“La bellezza è un taglio”

Ernst Jünger e Jacques Rancière: immagini e parole per una estetica politica

Peppe Nanni



Una città sospesa ai bordi del possibile e attraversata dal conflitto civile, nell'intreccio tra tecnologia e saperi iniziatici: all'inizio di *Heliopolis* (pubblicato nel 1949) Ernst Jünger ci propone un dialogo tra Lucius, il protagonista, intellettuale e ufficiale dell'esercito della città-stato (prefigurazione di Martin Venator in *Eumeswil*, del 1977), e un geologo, consigliere minerario del governo, mentre stanno rientrando in porto su una nave al termine di una missione:

- Come mai, signor consigliere minerario, il mare mostra i suoi colori più belli quando subentra in esso un elemento estraneo, come avviene per esempio presso le coste, nelle grotte o nella scia delle navi e di animali marini? [...]
- Quanto al subentrare di elementi estranei, si potrebbe [...] dire che la materia è paragonabile a un frutto ancora integro e che la sua bellezza può manifestarsi solo se un elemento estraneo la taglia a guisa di coltello. [...]
- Se ben comprendo, signor consigliere, la bellezza sarebbe, allora, conseguenza di una lesione.
- Si potrebbe dire di sì, perché in assoluto la bellezza non esiste (Jünger [1949] 1972, 35).

“La bellezza è un taglio”: così Maurizio Guerri riassume il senso del dialogo, in una sintesi icastica che ho adottato come titolo di questo contribu-

to (Guerri 2007): la riflessione del Lucius jüngeriano invita a una considerazione su diversi piani, tutti convergenti verso un tentativo di restituire all'estetica il senso di una riserva energetica da impegnare nella vita intellettuale. Intanto, il metodo jüngeriano, quello “sguardo stereoscopico” oggetto di specifica trattazione in un capitolo de *Il cuore avventuroso*:

Percepire in maniera stereoscopica significa acquisire contemporaneamente, nella medesima sfumatura o gradazione e mediante un unico organo di senso, due qualità sensorie. Ciò è possibile solo in quanto un senso, oltre alle proprie facoltà, assume in più le attitudini di un altro senso. [...] La sua efficacia è nel fatto che le cose si afferrano con la tenaglia dal di dentro. Che ciò avvenga mediante *un solo senso*, il quale, per così dire, si scinde, è una circostanza che accresce l'esattezza della presa (Jünger [1938] 1986, 26-27).

Non si tratta, semplicemente, di sinestesia, ma di un vero e proprio scambio funzionale tra i sensi, in cui un senso è “costretto a valicare i propri confini” per far le funzioni dell'altro:

Il garofano rosso e profumato: ecco, questa non è una percezione stereoscopica. Possiamo invece percepire stereoscopicamente il garofano rosso vellutato, l'odore di cannella che emana dal garofano, nel quale riusciamo a cogliere non soltanto il profumo grazie a una qualità aromatica, ma, contemporaneamente, il sapore, grazie alla qualità propria delle spezie. [...] L'aroma delle spezie, della frutta fresca e dei succhi di frutta non solo annusato, ma anche gustato; talvolta, come nei vini del Reno, il sapore è adombrato persino dai colori. [...] Straordinario è il modo in cui il senso del gusto sconfina nel dominio del tatto; lo sconfinamento giunge a tal punto che in molti cibi il piacere prevalente è offerto dalla loro consistenza, e in alcuni, addirittura il gusto vero e proprio passa in secondo piano. [...] Ogni percezione stereoscopica suscita in noi una sensazione di vertigine, e intanto assaporiamo in profondità una impressione dei sensi che in principio ci si offriva in superficie (Jünger [1938] 1986, 26).

L'accresciuta penetrazione sensoriale si riversa nello stile inconfondibile di scrittura di Jünger, che tratta con gelida esattezza i materiali più incandescenti: un'alchimia degli estremi ben riconosciuta da Ferruccio Masini che, nell'accostare il metodo jüngeriano al procedere rizomatico categorizzato da Deleuze e Guattari, scrive:

[...] Percorsi sotterranei [che] rientrano appunto nella morfologia fluente del rizoma dove s'inceneriscono le parti morte e si accendono quelle vive sullo stesso filo di crescita, obbedendo allo stesso ritmo d'autorganizzazione

zione. [...] Proprio lo scarto delle linee, l'efflorescenza multipla e caotica, la fascia di ramificazione aparallele tipiche del rizoma, diventano, in Jünger, la *machina magica*, l'organo stereoscopico con cui egli interpreta la totalità del reale. [...] È a questa modalità del doppio sguardo che è data la possibilità non già di trascendere il divenire, bensì di scinderlo nelle sue "potenze" e quindi di ricomporlo a un grado qualitativamente superiore di intensità significativa (Masini 1981, 200-201).

Nel realismo magico di Jünger, la scomposizione delle forme precede la fusione e l'innesto tra elementi eterogenei, operazione esattamente richiamata nel dialogo in apertura. Allora la bellezza affiora: nell'armonia degli opposti, sempre puntuale, sempre effimera come la scia delle navi. Una costellazione estetica nel segno del tempo opportuno: se infatti, la bellezza "in assoluto" non esiste, si fa cogliere nel frangente, quando irrompe l'elemento allogenico. Lo sguardo affilato riesce a radiografare, nelle correnti del divenire, la saldatura imperfetta e meravigliosa che si lascia intravedere solo al culmine di una "caccia sottile" – per stare al vocabolario di Jünger.

La bellezza è un taglio significa anche ricordare che qualsiasi progetto di decodificazione della realtà non ha letteralmente senso senza una rinnovata teoria del conflitto come modalità del divenire artistico e intellettuale (Rancière [1999] 2007): l'intenzione estetica, se mossa dal desiderio, di per sé non può che alimentare il disegno trasformativo che emerge grazie alle energie che scaturiscono dall'attrito polemico (Seminario Mnemosyne 2008). E allora, sì, come risponde il geologo di Heliopolis: "la bellezza sarebbe, allora, conseguenza di una lesione".

Solo uno sguardo strategico che prende parte, che parteggia, che rinuncia all'illusione di una veduta panoptica e 'imparziale', è nella condizione di conoscere. Lucius, citando gli insegnamenti di Nigromontanus, il suo maestro, rammenta:

Pensava che l'universo, così come appare ai nostri occhi, rappresenti uno solo fra le miriadi di tagli possibili; che il mondo sia come un libro del quale noi vediamo una sola delle infinite pagine (Jünger [1949] 1972, 35).

"Quanto più delicato è il taglio tanto più grande è la rivelazione": delicatezza e insieme affilatissima decisione: è il taglio delle pietre laddove "si può ottenere uno spessore così minimo da far pensare all'identità fra superficie e profondità, fra il minuto secondo e l'eternità" (Jünger [1949] 1972, 35). Pietre preziose, ma preziose in quanto non vale soltanto la materia: dalla pietra grezza è il taglio, la sua perfezione, che rende la pietra 'preziosa'.



Tra i fenomeni in cui la distanza fra natura e uomo, infinito e finito, eternità e attimo, tende ad annullarsi, troviamo il “sottile smalto sui vetri antichi”, le “bolle di sapone”, l’“arcobaleno”, l’“olio nelle pozzanghere”:

In nessun luogo il mondo è così variopinto come nelle pellicole più sottili; [...] e questo sta a dimostrare come la sua ricchezza alberghi in ciò che non ha estensione (Jünger [1949] 1972, 35).

Noterà Jacques Rancière che “una ‘superficie’ non è semplicemente una composizione geometrica di linee”. Infatti, come ricaviamo dai dizionari, ‘superficie’ è, propriamente, il “piano esterno e visibile che delimita un corpo nello spazio”, ovvero, come recita il Dizionario Treccani: “Il contorno di un corpo come elemento di separazione della regione dello spazio occupata dal corpo da quella non occupata”. Ovvero la superficie è una “forma di divisione del sensibile” (Rancière [2000] 2016, 19).

Non è soltanto una questione estetica, ma squisitamente politica:

Non c'è arte senza una certa partizione del sensibile che la leghi a una determinata forma di politica. L'estetica è precisamente questa partizione (Rancière [2004] 2009).

Lo sanno bene artisti e intellettuali, poeti e rivoluzionari che fanno, o cantano, lo spirito della rivoluzione che irrompe nel XX secolo:

Non è la febbre rivoluzionaria del quale è circondato a fare di Malevič allo stesso tempo l'autore di *Quadrato nero su sfondo bianco* e il cantore rivoluzionario delle "nuove forme di vita". E non è qualche ideale teatrale di Uomo Nuovo a saldare la momentanea alleanza tra politici e artisti rivoluzionari. È anzitutto nell'interfaccia che si viene a creare tra 'supporti' differenti, nei legami che si tessono tra il poema e la sua tipografia o la sua illustrazione, tra il teatro e i suoi decoratori o i disegnatori dei suoi manifesti, tra l'oggetto decorativo e il poema, che può prendere forma la 'novità' che mette in relazione l'artista, che abolisce la figurazione, e il rivoluzionario che inventa la nuova vita (Rancière [2000] 2016, 20).

Il nome di questo interfaccia è il nome doppio di estetica e, insieme, di politica: l'inedito corticircuito dell'arte (e della vita) rivoluzionaria revoca la retorica connessa alla logica rappresentativa. Non più la separazione tra le 'bellezze' demandate alle arti, e la sfera dei desideri e delle passioni, degli interessi vitali e delle loro incarnazioni in disegni di trasformazione socio-politici. Non più mimetica rappresentazione – sempre a rischio di fondare gerarchie tra il sensibile e l'ideale – ma presentazione immanente, presenza pervasiva (fino al dettaglio del design industriale) – dell'opera d'arte e della vita.

È così che il 'piatto' della superficie dei segni dipinti, quella forma di partizione ugualitaria del sensibile stigmatizzata da Platone, emerge contemporaneamente come principio di rivoluzione 'formale' dell'arte e come principio di ri-suddivisione politica dell'esperienza comune. [...] Una storia estetica della politica, intesa in questo senso, deve tenere conto del modo in cui tali grandi forme si contrappongono o si mescolano. [...] Ed è qui che la politica diventa posta in gioco, come rapporto della scena con la sala, come significazione del corpo dell'attore, come giochi della prossimità o della distanza (Rancière [2000] 2016, 21-22).

La gran parte della riflessione estetico-filosofica contemporanea si è accartocciata in una dimensione eloquente e improduttiva, arroccandosi intorno allo stereotipo di una bellezza astoricamente intesa e retoricamente pacificata, comunque avulsa dalla contingenza della lotta per il senso attuale e immediato dell'esistenza: un'estetica insensibile. Politicamente

neutralizzata, e per questo incapace di raggiungere i giacimenti stratificati di una tradizione culturale ancora radioattiva, incapace di essere spesa per armare, come dovrebbe, la critica del presente. In altre parole, anche l'estetica si salva soltanto laddove cresce il pericolo. Edgar Wind ci ricorda una osservazione di Hegel:

Quando l'arte viene trasferita in una zona di sicurezza, può senz'altro continuare ad essere arte eccellentissima, e anche molto popolare, ma i suoi effetti sulla nostra esistenza diventano nulli (Wind [1963] 1968, 28).

E da parte sua, Wind ribadisce che il grande artista è quello la cui opera contiene la “goccia di veleno” che lo rende veramente pericoloso: ed è lui che la città platonica si preoccupa di bandire. Il processo di disinnescamento delle culture innovative è passato attraverso una fase di lento e progressivo ottundimento estetico che ha spuntato la sensibilità intellettuale, rendendola autistica e innocente, e quindi innocua, e consegnando gli epigoni a una condizione, anche psicologica, di desistenza teorica. Serve allora ristabilire il contatto tra l'attitudine creativa di inventare *ex novo* concetti e la messa in stato di allerta del sistema sensoriale, fisico, corporeo (la riscoperta di “cosa può un corpo”, come direbbe Spinoza). Si tratta di colmare un deficit immaginativo: riattivando, come nella concezione della fisiologia rinascimentale, lo stesso organo fisico dell'immaginazione.

La riattivazione dell'organo fisico della vis imaginalis è l'atto preventivo che prelude a una nuova estetica – che non potrà che essere una estetica “di taglio”. Va letto anche in questo senso un passaggio deleuziano:



La visibilità non rinvia a una luce in generale che illumini oggetti preesistenti, ma è fatta di linee di luce che formano figure variabili, inseparabili da questo o da quel dispositivo. Ogni dispositivo ha il suo regime di luce, la maniera in cui essa cade, si smorza e si diffonde, distribuendo il visibile e l'invisibile, facendo nascere o scomparire l'oggetto che non esiste senza di essa [...]. Se c'è una storicità dei dispositivi, è quella dei regimi di luce, ma anche dei regimi di enunciato (Deleuze [1988] 2007, 13-14).

Alleanza tra il residuo ineliminabile del desiderio politico e la pericolosa potenza di una estetica capace davvero di com-muovere. Perché può funzionare solo un progetto che sappia risvegliare le stesse capacità psico-fisiche di percezione.

Jacques Rancière ha fornito la definizione più netta del rapporto tra estetica e politica, armando uno sguardo capace di vedere le linee di confine che escludono dal campo della visibilità sociale i soggetti che non hanno effettiva cittadinanza e i linguaggi – le domande, le prese di posizione – interdetti dall'ordine del discorso e dalla struttura dell'immaginario dominanti:

Chiamo partizione (*partage*) del sensibile quel sistema di evidenze sensibili che rendono contemporaneamente visibile l'esistenza di qualcosa di comune e le divisioni che, su tale comune, definiscono dei posti e delle rispettive parti (Rancière [2000] 2016, 3).

Rancière rileva la natura asimmetrica della distribuzione dello spazio pubblico, tradizionalmente istituito sulla discriminazione di quanti non rientrano nel conto delle parti assegnate, l'eccedenza umana consegnata all'invisibilità estetica:

Una partizione del sensibile fissa dunque allo stesso tempo un comune condiviso e delle parti esclusive. Questa partizione delle parti e dei posti si fonda su una ripartizione (*partage*) degli spazi, dei tempi e delle forme di attività che determina il modo stesso in cui un comune si presta alla partecipazione e il modo in cui gli uni o gli altri avranno parte a questa partizione (Rancière [2000] 2016, 3).

Dunque lo stesso taglio che partisce il sensibile – rendendo percepibile la bellezza (che è sempre una, particolare, epifania del sensibile) – è il taglio che spartisce luce e ombre nel teatro della polis: il taglio che “fa le parti”, nel senso che attribuisce spazi e ruoli, e include ed esclude. Rancière aiuta a capire le ragioni del nostro scontento, la necessità di una sovversione estetica delle forme politiche. Non sono solo le moltitudini a essere ‘invi-



sibili', è la dimensione di progetto, lo stesso sguardo ad essere confinato nella parte dell'ombra. Il pensiero politico dell'arte è un compito urgente, tanto quanto, simmetricamente, è urgente il pensiero estetico della politica. Fa problema adesso strizzare la contingenza per aprire un varco: mutare l'estetica, attraverso l'insieme di sensazioni che una lettura tagliente del mondo produce. Provocare attrito, sottrarsi al ricatto dell'esistente traendo proprio dall'esistente la forza per dileguare l'informe che ovunque deborda, e dare un taglio diverso.

Se gli intellettuali e, insieme, gli artisti non hanno coraggio e non accettano il rischio di mettere in gioco i loro organi tarando ex novo i parametri della percezione; se non caricano i propri meccanismi di produzione e ricezione di passioni, e insieme non fanno di se stessi delle macchine di rilevazione critica, disponendosi come sismografi in attesa dell'Evento, può ben avvenire che l'evento stesso – sia esso l'immagine che provoca un nuovo modo di fare arte, o il primo moto della rivoluzione – non sia riconosciuto e quindi non venga a esistenza. Come ha ben visto Aby Warburg, entrambi, Nietzsche e Burckhardt, sono stati “sismografi sensibilissimi” della rivoluzione del pensiero in atto alla fine del XIX secolo (Warburg [1927] 1984); ma è stato certo l'eroismo' di Nietzsche, non la prudenza di Burckhardt, che ha fatto guadagnare quella 'regione musicale' dionisiaca che innerverà di energia il ventesimo secolo. Per altro,

anche per quanto riguarda se stesso, sia nella sua attività di studioso, sia nell'indagine in interiore homine, Warburg introduce la necessità di affrontare coraggiosamente il rischio dionisiaco della perdita di sé come un presupposto epistemologico in vista del guadagno intellettuale, per sé e per il proprio tempo. La giusta misura di tensione esistenziale elabora l'eccedenza demonico passionale come materia grezza per l'esperimento, il cui laboratorio costituisce un ambiente dove i confini tra sfera psichica e forme culturali sono liquidi e le proporzioni fluttuanti. Per registrare con nuovi criteri di esattezza questi movimenti, Warburg deve apparecchiare strumenti *ad hoc*: il Bilderatlas Mnemosyne è la macchina che inventa per questo (Seminario Mnemosyne 2012-).

La via è quindi pericolosa ma, se giustamente calibrato, il circolo sarà virtuoso; infatti, così come l'affilamento estetico propizia le rotture sistemiche, ogni nuovo inizio – sia una immagine che fa arte in modo diverso, o una parola che inventa il mondo, ritagliandolo in modo diverso – determina la visibilità di prospettive e retrospettive epocali prima non calcolabili:

Alla base della politica c'è dunque un'«estetica». [...] È una suddivisione dei tempi e degli spazi, del visibile e dell'invisibile, della parola e del semplice rumore a definire contemporaneamente il luogo e la posta in gioco della politica in quanto forma di esperienza. La politica ha per oggetto ciò che può essere visto o ciò che può essere detto, chi abbia la competenza per vedere e la qualità per dire; la politica ha per oggetto la proprietà degli spazi e i possibili del tempo (Rancière [2000] 2016, 15).

Una piega imprevista delle facoltà estetiche: anche sul piano ideativo, lo spazio pubblico inizia non con un freddo ragionamento sapienziale, con una compiaciuta e senile concatenazione logicamente ordinata; non inizia con un – ragionevole e panoptico – ‘catalogo persiano’ di modi di governo. L'invenzione (che è sempre nuova invenzione) della città ha inizio dove si suscita un pensiero particolare, inseparabile dalla meraviglia politica, di fronte a un fatto specifico o a un racconto che promette una congiura di azione. È questo, propriamente, il richiamo di Marx che, dando inizio a una nuova stagione della philosophia, afferma orgogliosamente, “i filosofi finora hanno contemplato il mondo, ora si tratta di trasformarlo”. Il materialismo storico è stato un suggestivo racconto mitopoietico. Dichiarando sorprendentemente il proletariato “l’erede della filosofia classica tedesca”, Marx connette due elementi eterogenei: ma tenere insieme elementi eterogenei significa anche fondare un'estetica – dare un taglio.

Non una rinuncia all'estetica, ma il recupero, fondativo, di un'altra teoria autenticamente estetica: l'impressione mediata per via conoscitiva, connessa ed elaborata in ragionamento, dà luogo a una serie di suggestioni [...] che moltiplicano la percezione del piacere (Centanni 2017, 114).

La ragnatela di rimandi costituita dal *novum* politico e intellettuale vela di significati impreveduti anche i lasciti del passato, proprio mentre costruisce la leggibilità della propria legittimazione storica, l'evidenza *ex post* del proprio diritto sovversivo. Anche questa è intensità estetica: un percorso di progressione valoriale dal quale lo stesso punto di vista rivoluzionario esce trasformato, e quindi fedele a se stesso. Come accadde nella Grecia di Pericle, come accadde nel Rinascimento, l'irruzione di un senso nella storia precede gli eventi. A volte riesce a provarli; più spesso è una rete tesa, pronta a catturare e a intessere il reale quando la crisi, necessariamente, avviene per un evento esterno, che produce un passaggio critico, l'occasione cairológica. Così Eugenio Garin, a proposito del Rinascimento come proiezione di un *mundus imaginalis* efficace sulla realtà:

L'accordo che non può non colpire lo storico, è accordo su un orientamento per il futuro, su un programma: non constatazione di qualcosa già avvenuto, ma decisione che qualcosa avvenga (Garin [1964] 1988, 18).

Irrompe allora sul reale la politica generativa, il “progetto” che è “decisione che qualcosa avvenga”, e in molti casi si realizza prima, come prefigurazione precoce che anticipa l'evento, il progressivo addensarsi della precipitazione trasformativa. Questa percezione immaginale – nota Garin questa intenzione così precisa e potente, si traduce in “pubblica efficacia”, ovvero nella diffusione di una nuova, vincente, estetica del reale. Ancora una volta, si tratta di ‘dare un taglio’.

Qualsiasi posizione intellettuale, qualsiasi narrazione che introduca una variazione o una rottura mina l'*universum* con il quale ‘realisticamente’ si amministra un aggregato umano che ignora cosa sia ‘farsi mondo’: introduce il delirio dall'Uno; incrinando quell'immagine compattamente monistica della società, dove ognuno ha, organicamente, feudalmente, impoliticamente, un posto immutabile, l'immaginazione artistico-politica logora la fissazione identitaria, sovverte l'ordine pubblico culturale, rompe la conformità acritica a un contesto che si autoproclama naturale. È introducendo conflitto, per scintille, che si fa Rinascimento, come ha visto Monica Centanni:

La risultante di questa concorrenza è una carica energetica doppia che anima parole e immagini, e produce nelle prime una non neutralizzabile

ambiguità di significato e nelle seconde un'intrinseca ambivalenza di gesti e posture. Il lessico culturale della tradizione classica che riemerge per una spinta di urgenza rivoluzionaria nel Rinascimento è caratterizzato dalla presenza di parole semanticamente ambigue e di immagini semanticamente ambivalenti (Centanni 2017, 117).

Immagini plurali, luci e ombre, e un diverso *partage* del sensibile: rivendicare il profilo della propria libertà di espressione significa non credere alla superficialità della superficie, ma interrogare, nietzscheanamente, la sua profondità. Ovvero vedere nella rifrazione che la “pellicola più sottile” ci restituisce, la frammentata – dionisiaca – realtà del mondo. Un nuovo “stereoscopico” sguardo può tenere insieme elementi eterogenei, così diversi al punto da apparire incompontibili. Per tornare a immagini jüngeriane si tratta di tenere insieme la “navigazione” e il “bosco” (Jünger [1951] 1990; Guerri 2007, 208). Riportare, per dirla in termini mitici, il bosco nella nave.

Nave e bosco possono, insieme, ‘fare simbolo’. Dioniso – il dio *Liber*, il dio che libera – rapito su una nave da predoni tirreni che non lo avevano riconosciuto e volevano chiedere un riscatto – fece crescere pampini di vite e di edera dagli alberi e dai remi dell'imbarcazione, e i rizomatici vitigni si avvilupparono su tutti i legni della nave, e remi e alberi a poco a poco si fecero bosco. Dal folto di quella foresta balzò fuori un leone – era Dioniso – che sbranò il comandante in capo della nave ma, benevolo, risparmiò i sottoposti e li trasformò in delfini, che balzano lucenti sulla scia della nave (*Hymn. Hom. VII, Eἰς Διόνυσον*, 6-56).



RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Centanni 2017

M. Centanni, *Fantasma dell'antico. La tradizione classica nel Rinascimento*, Rimini 2017.

Deleuze [1988] 2007

G. Deleuze, *Che cos'è un dispositivo?*, (ed. or. Paris 1988), tr. it. Napoli 2007.

Deleuze, Guattari [1980] 1980

G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani*, (ed. or. Paris 1980), tr. it. Roma 1980.

Garin [1964] 1988

E. Garin, *La cultura del Rinascimento*, Milano 1988.

Guerri 2007

M. Guerri, *Ernst Jünger. Terrore e libertà*, Milano 2007.

Jünger [1938] 1986

E. Jünger, *Il cuore avventuroso*, (ed. or. Hamburg 1938), tr. it. Milano 1986.

Jünger [1949] 1972

E. Jünger, *Heliopolis* (ed. or. Tübingen 1949), tr. it. Milano 1972.

Jünger [1951] 1990

E. Jünger, *Trattato del Ribelle*, (ed. or. – e titolo or. – *Der Waldgang*, Stuttgart 1951), Milano 1990.

Jünger [1977]

E. Jünger, *Eumeswil*, 1977 (ed. or. Stuttgart 1977), tr. it. Milano 1981.

Masini 1981

F. Masini, *Gli schiavi di Efesto. L'avventura degli scrittori tedeschi del Novecento*, Roma 1981.

Rancière [1999] 2007

J. Rancière, *Il disaccordo. Politica e filosofia*, (ed. or. Paris 2000), Milano 2007.

Rancière [2000] 2016

J. Rancière, *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, (ed. or. Paris 2000), Roma 2016.

Rancière [2004] 2009

J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, (ed. or. Paris 2004), Pisa 2009.

Rancière [2011] 2016

J. Rancière, *L'inconscio estetico*, (ed. or. Paris 2011), Milano-Udine 2016.

Seminario Mnemosyne 2008

Seminario Mnemosyne, coordinato da G. Cengiarotti, M. Centanni, P. Nanni, D. Pisani, *Tavola '68. Mnemosyne 1968 – Mnemosyne 2008*, “La Rivista di Engramma” n. 68 (dicembre 2008).

Seminario Mnemosyne 2012-

Seminario Mnemosyne, coordinato da M. Centanni, *Mnemosyne Atlas*, “La Rivista di Engramma” 2012-in fieri.

Warburg [1927] 1984

A. Warburg, *Burckhardt e Nietzsche* (Burckhardt-Übungen, Notizen für ein Sommerseminar, August 1927 [WIA III.113.2.3]); tr. it. “autaut” 199-200, 1984, 46-49.

Wind [1963] 1968

E. Wind, *Arte e anarchia*, (ed. or. London 1963), tr. it. Milano 1968.

ENGLISH ABSTRACT

"Beauty is the result of a lesion": so says Lucius, protagonist of *Heliopolis* by Ernst Junger. "Beauty is a cut." The aphorism reminds us that any design to decode reality does not make sense without a renewed theory of conflict as a mode of action, both artistic and intellectual. The aesthetic intention, if moved by desire, can feed the transformative design that emerges thanks to energies that arise from conflicting frictions. Jacques Rancière has provided the clearest definition of the relationship between aesthetics and politics, by arming a look able to see boundaries that exclude subjects who have no effective citizenship from the field of social visibility. Their languages are also excluded - questions, interdicted by the order of speech and from the dominant structure of imagination. As aesthetics sharpens systemic breaks, every new beginning - an image that makes art differently, or a word inventing the world, cutting it differently - determines the visibility of epochal prospects and retrospectives, that before were unmaskable.

La rappresentazione cinematografica dei disturbi alimentari

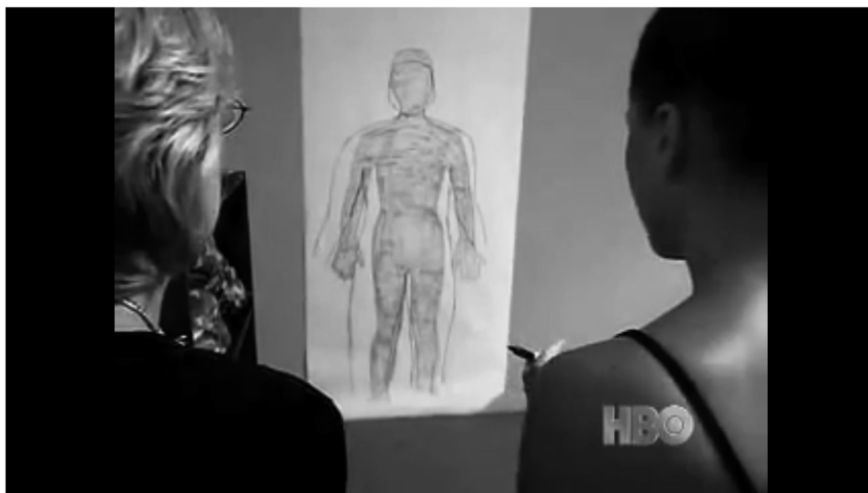
Una mancata collisione tra immagine e sintomo?

Clio Nicastro

Se questo è quello che chiami tempo può essere insopportabile.
(comunicazione privata)

Quando si parla di media e disturbi del comportamento alimentare (Dca), si tende spesso a considerare l'impatto dei primi sulla diffusione crescente di tali disturbi e, inevitabilmente, l'influenza negativa dei corpi androgini ed emaciati delle modelle sulle adolescenti e sulle giovani donne. Sono più rare le riflessioni sul processo inverso, ovvero su come e per quali destinatari vengano rappresentati mediaticamente i disordini alimentari e, non in ultimo, con quali effetti. Questa è la domanda principale che di recente mi ha spinto a indagare la presenza del problema al cinema e nelle serie web e tv, trovandomi di fronte a una lista di titoli piuttosto esigua – soprattutto in confronto allo spazio che i Dca occupano ormai nella nostra società – e a una carrellata di cliché affatto irrilevanti, sia sul piano estetico sia su quello politico. Mi limiterò qui a mettere a fuoco uno degli elementi, a mio avviso il più cruciale, di questa carenza narrativa: la temporalità occupa un ruolo marginale, non sembra incontrare mai i corpi dei personaggi, non innesca una collisione tra immagine e sintomi. Le inquadrature si soffermano raramente sul quel “vuoto esistenziale” (Binswanger [1944-1945] 2011, 197) che Ludwig Binswanger descrive a fondo nel caso Ellen West, o sul loop rituale che dirige le abbuffate compulsive, o, più in generale, su come il tempo dell'ossessione si scontri con quello intersoggettivo, spesso solo di intralcio all'interno delle giornate dedicate al cibo – a evitarlo, a consumarlo, a pesarlo, a pensarlo.

Ci si imbatte in questo senso in due anacronismi che si intersecano sul piano della rappresentazione filmica. Il primo è interno al disturbo stesso, declinato in maniera differente rispetto alla forma di Dca da cui si è affetti, e corrisponde in generale a una dimensione di alienazione, una barriera protettiva, tra la persona e il tempo, inteso come quotidianità – i pasti che scandiscono una giornata – e come macro categorie temporali di



Thin, Lauren Greenfield, 2006.

passato, presente e futuro, impigliate nella trappola di quello che Lauren Berlant chiama “cruel optimism” (Berlant, 2011, 2). Ottimismo crudele è, per la teorica statunitense, il meccanismo per cui desideriamo ciò che in realtà ci impedisce di progredire (*flourish*), sia esso il cibo, un amore, la promessa di una vita migliore, un progetto politico. Questo aspetto mi pare mancare del tutto sullo schermo, dove il tempo compare soltanto, superficialmente, come età evolutiva: l’adolescenza, in cui lo stress della crescita riconfigura i rapporti familiari e sociali; crescono le aspettative, le sfide e si accede ufficialmente al mondo delle scelte. Il cinema, specie quello mainstream statunitense, sembra essere rimasto indietro di decenni, a quando l’identikit perfetto delle ‘vittime’ del Dca si risolveva in quello di un’adolescente, bianca, *upper class*, bella e dotata di un’intelligenza superiore alla media. Le protagoniste dei film di fiction sono inoltre per lo più affette da anoressia nervosa, che insieme all’obesità, è il disturbo della nutrizione più visibile ed eclatante, ma che, al contrario del secondo, emblematicamente incorpora il desiderio umano di ascetico controllo e di perfezione, insieme all’atavica fantasia di fermare il tempo.

Fino all’osso (*To the Bone*, 2017), l’ultimo, discusso, film di Marti Noxon prodotto da Netflix, *La ragazza di porcellana* (*Starving in Suburbia*, 2014) di Tara Miele, *Per amore di Nancy* (*For the Love of Nancy*, 1994) di Paul Schneider, sono tre possibili esempi in cui germina il secondo anacronismo, ovvero l’incapacità di distaccarsi da una costellazione di cliché rappresentativi che riducono la vita di chi soffre di Dca esclusivamente alla patologia, trattandola come tale, senza prendere in considerazione la co-



To the Bone, Marti Noxon, 2017.

stellazione di sintomi. Si guarda dunque alla categoria, perdendo di vista il modo in cui i segni che raggiungono la superficie siano semi esplosivi di una stratificazione temporale, di una storia del corpo in movimento. Corpo che si restringe, che si espande, che rimane apparentemente identico nonostante lo si utilizzi come deposito di frustrazioni e territorio di controllo.

I cliché rappresentazionali sono qui pericolose cristallizzazioni di sintomi che dovrebbero invece, per manifestare le polarità umorali estreme e rapidissime di una compulsione alimentare, seguire i principi delle formule di pathos warburghiane, in cui sono i gesti a veicolare la potenza espressiva di un vissuto, grazie soprattutto alla loro intrinseca ambiguità e alla possibilità che una stessa forma simbolica possa essere convertita nel suo opposto. È di certo assai complesso costruire la narrazione esteriore di un disagio interiore, lasciandolo lì dove si sviluppa e si manifesta, ovvero sul confine labile tra sintomo e forma espressiva. Significherebbe in primo luogo non concepire il sintomo come un deficit localizzato, ma come una ristrutturazione dell'intera esperienza del soggetto che lo manifesta, guardando a Binswanger per cui l'espressione di una patologia è a tutti gli effetti una modalità di interazione simbolica con il mondo e compito del terapeuta è quello di scoprire i caratteri propri di tale vissuto estetico (*ästhetischen Erlebnisform*: Binswanger [1933] 2003, 260). L'aggettivo 'estetico' mantiene qui il suo significato originario di *aisthesis*, percezione, e rimanda al valore esperienziale della malattia, che non è dunque un'alterazione priva di connotati ma un linguaggio ermetico con cui entrare in comunicazione.



Thin, Lauren Greenfield, 2006.

Si tenta talvolta di proteggersi dalla collisione con sentimenti, emozioni, disagi, alzando un muro, un attimo prima che questo mondo ‘interiore’ possa urtare, dialogare o anche solo disperdersi nella realtà esterna, in quel non-io il cui limite più riconoscibile sembra sancito dai confini del corpo. Il rapporto con il cibo può costituire una di queste barricate, attraverso modalità le più eterogenee, spesso invisibili perché non intaccano il corpo in maniera evidente o perché consolidate dalla norma – come le diete e il salutismo estremo. Sembra quasi un paradosso che proprio le immagini in movimento non riescano, in questo caso, a sfruttare il privilegio di non dover trovare una mediazione linguistica, ma in effetti, come ci insegna l’esperimento warburghiano dell’Atlante Mnemosyne, le formule di pathos, i simboli affettivi, non sono né paratattici né isolati nel tempo e nello spazio, configurandosi come pose momentanea di un tempo sotterraneo in movimento: il tempo delle passioni, anch’esse dotate di una memoria e di una storia. Tali frequenze vanno però intercettate al di là della ripetizione di pattern di cui si dia per scontato un significato universale e disambiguato. Come ricorda Didi-Huberman in un’intervista con Frédéric Lambert e François Niney su “Doppiozero”, a proposito delle *eterocronie* warburghiane, “davanti a un’immagine non bisogna solamente domandarsi quale storia essa documenti e di quale storia è contemporanea, ma anche quale *memoria* sedimenta e di quale rimosso essa è il ritorno” (Didi-Huberman 2015).

Gli esempi cinematografici sopracitati costituiscono una ristretta selezione della produzione filmica narrativa incentrata sui Dca. Ho intenzio-

nalmente escluso i film in cui sono i personaggi marginali a manifestare il disturbo – per esempio Daisy di *Ragazze interrotte* (*Girl, Interrupted*, 1999) e i documentari, tra i quali *Thin* (2006) di Lauren Greenfield che è indubbiamente, nella sua crudezza, uno dei tentativi più riusciti nel raccontare il ricovero di un gruppo di donne in una clinica specializzata in disordini alimentari. Proprio, però, partendo dalla fine del documentario della Greenfield, da una fine che non c'è, si capisce forse perché le storie di Ellen (Lily Collins), Hannah (Laura Wiggins) e Nancy (Tracy Gold) falliscano nel ricostruire il vissuto delle protagoniste – senza tenere in considerazione la scarsa qualità artistica dei lungometraggi. Queste vicende seguono uno sviluppo diacronico definito dal percorso di guarigione, sempre, seppur con difficoltà, portato a compimento, e in cui il disturbo alimentare si limita a essere un incidente prima segreto, poi inevitabilmente sotto gli occhi di tutti. Da un lato quindi la vita delle protagoniste è meramente appiattita sul disturbo e si dà poco spazio all'identità e alle peculiarità individuali dei personaggi, dall'altro, nonostante sia l'aspetto patologico a divenire centrale, non viene indagato nella sua specificità ma viene universalizzato e fissato in cliché. *La ragazza di porcellana* tenta di creare una dimensione parallela, tra il fantasy e l'horror, in cui l'anorexia è incarnata da una perfida ragazza bionda che si materializza nella stanza di Hannah ogni volta che la ragazzina accede alla chat di un sito pro-anorexia. Anche qui, il *monstrum*, non lascia spazio ad ambivalenze e incertezze affettive.

Uno spettatore 'sano' uscirà dal cinema – o meglio spegnerà il computer – pensando che un disturbo alimentare sia un'orribile storia a lieto fine in cui una giovane ragazza, vittima dei modelli estetici imposti dalla nostra società o dello stress di un mondo sempre più basato sulla prestazione e sulla competizione, viene salvata dall'affetto ritrovato del nucleo familiare e da un affascinante terapeuta. Oppure ancora, che un disturbo alimentare sia un problema sempre visibile e dai confini diagnostici netti che può portare alla morte. Uno spettatore affetto da Dca vedrà sullo schermo una realtà edulcorata, a compartimenti stagni, rappresentata attraverso simboli statici che non subiscono trasformazioni continue, brusche interruzioni e che non entrano mai in lotta con ciò che simbolizzano.

Forse questi sintomi acquisterebbero significato, paradossalmente, se fossero lasciati ai margini della narrazione, facendosi apparentemente invisibili, così come avviene nel quotidiano, e riemergendo lì dove non lo si sarebbe previsto, senza spettacolarizzazione. Forse nei luoghi di lavoro, negli uffici, nelle fabbriche, nella cucina di una casalinga o a scandire il

tempo autogestito di un libero professionista. Al di là del genere sessuale, della classe sociale e del colore della pelle. Forse in questo spazio dove la guarigione non è né un ritorno alla norma, né una linea di cesura permanente e definitiva tra la malattia e il benessere, l'immagine e il sintomo potrebbero finalmente scontrarsi.

BIBLIOGRAFIA

Berlant 2011

L. Berlant, *Cruel Optimism*, Durham 2011.

Binswanger [1933] 2003

L. Binswanger, *Sulla fuga delle idee*, Torino 2003.

Binswanger [1944-1945] 2011

L. Binswanger, *Il caso Ellen West*, Torino, 2011.

Didi-Huberman 2015

G. Didi-Huberman, *La condizione delle immagini. Intervista con Frédéric Lambert e François Niney*, Doppiozero, 31 marzo 2015.

ENGLISH ABSTRACT

How can fiction films represent the experience of mental disorder? Eating disorders (Ed), whose presence in our society have dramatically increased in the last twenty years, seem to be one of the most challenging and controversial issues to be visually explored. The external corporeal symptoms are, indeed, neither sufficient, nor always 'visible' enough to account for the story of those who are effected. In this paper, I will focus on one of the missing dimensions in the cinematic narrative of this pathology, namely the peculiar temporality of Ed.

Morte e resurrezione delle maschere

Fantasma della commedia dell'arte nel teatro musicale di Gian Francesco Malipiero

Nicola Pasqualicchio

1. PREMESSA. LA COMMEDIA DELL'ARTE NEL PRIMO NOVECENTO.

Anticipando la propria riscoperta sul piano storiografico, che ha dato vita a un filone fondamentale degli studi teatrali del secondo Novecento, la Commedia dell'Arte, o meglio il suo 'mito', ha percorso e irrorato settori ampi e diversificati della cultura europea già dall'inizio del secolo scorso.

Privilegiato terreno di coltura di questo revival è stato naturalmente il teatro, che ha visto nella Commedia un modello di rifondazione del linguaggio scenico, e dunque un riferimento concreto per la costituzione di una nuova performatività, sottratta agli eccessi testocentrici e fonocentrici caratteristici del teatro borghese, in funzione di una ridefinizione del rapporto tra attore e spazio scenico, tra corpo e parola, tra palcoscenico e platea. In questo caso la Commedia dell'Arte si è offerta come un magazzino di strumenti utili o necessari alla costituzione di un armamentario teorico e soprattutto di un sapere tecnico ad uso degli uomini di teatro, e in particolare dei primi grandi esponenti della regia nell'accezione 'forte' e contemporanea del termine: Craig, Mejerchol'd, Copeau, per fare solo i nomi dei più grandi.

Intanto, però, un'altra più pervasiva forma di accoglimento della Commedia stava coinvolgendo l'insieme dei linguaggi artistici, specie la pittura e la letteratura, senza escludere però il teatro stesso, la musica e la danza. Il teatro delle maschere giocava qui il ruolo di un repertorio tematico e di un apparato iconico, al centro del quale campeggiava comprensibilmente la sineddoche più rappresentativa di quel mondo teatrale: la maschera, per l'appunto. Contribuirono alla fortuna di questa immagine novecentesca, e più marcatamente primonovecentesca, della Commedia dell'Arte, elementi costitutivi della cultura dell'inizio del secolo scorso, anche se già pienamente in germe nell'Ottocento: mi riferisco in particolare alle valenze simboliche di cui si carica la maschera nel momento in cui si fa emblema della crisi dell'identità soggettiva e



1 | Alberto Martini, *Ratto di Colombina*, disegno per il balletto *Il cuore di cera*, 1919-1920, tempere colorate su carta. Milano, collezione privata eredi Martini (pubblicato in Alberto Martini, *Il cuore di cera. Ballo in due quadri e quattordici danze*, a cura di Marco Lorandi, Lubrina, Bergamo, 1990).

della sempre più dichiarata sfiducia di pervenire a un nucleo solido di verità oltre lo schermo delle finzioni e dei travestimenti. Sicché l'artista tende a diventare creatore e 'regista' di maschere, nonché maschera egli stesso, ilare e disperata assieme, in un processo di esibita autoidentificazione con il buffone, il saltimbanco, la maschera da Commedia, le cui tappe e i cui tratti distintivi sono stati disegnati in un noto libro di Jean Starobinski (Starobinski 1983).

In ambito teatrale le due modalità appena delineate hanno spesso convissuto. Sarebbe d'altra parte molto ingenuo pensare che la prima di esse, che sceglie la Commedia dell'Arte come modello di prassi scenica, possa utilizzare un'immagine di quella forma teatrale storicamente intatta e direttamente fruibile, senza passare a sua volta attraverso il filtro di idealizzazioni o mitizzazioni del fenomeno. Solo per fare un esempio, si pensi a un regista come Mejerchol'd, che ha sicuramente eletto la Commedia a modello di pratica scenica ed è tra i principali responsabili del suo recupero novecentesco, ma ne ricostruisce l'immagine estetica attraverso l'amplificazione e la deformazione di una lente molto particolare, che è la visione fantastico-grottesca del teatro delle maschere maturata specialmente in seno a certo romanticismo tedesco e variamente declinata altrove, particolarmente in Francia e appunto in Russia, seguendo una linea di sviluppo che vede i suoi caposaldi nelle incisioni di Jacques Callot, nelle commedie di Carlo Gozzi e nei racconti di E. T. A. Hoffmann.



2 | Gino Severini, *Due Arlecchini su una terrazza*, affresco, Castello di Montegufoni, 1921-1922. (Immagine tratta da *Cicli pittorici. Storie profane*, Touring Club Italiano, 1981; fotografie di Francesco Radino)

Considerato che questa modalità, prettamente scenica, di revival novecentesco della Commedia è strettamente connessa all’imporsi del teatro di regia e all’indebolimento della visione grandattoriale della recitazione, non è paradossale che proprio nella sua patria, ancora fortemente vincolata a pratiche e concezioni ottocentesche della produzione teatrale, il recupero del teatro delle maschere trovi su questo fronte pochi adepti nella prima metà del secolo: si può anzi affermare che, anteriormente ai recuperi espliciti da parte di Vito Pandolfi e Giorgio Strehler, che avverranno però solo a partire dal secondo dopoguerra, in una prima fase la sua ‘riabilitazione’ italiana sia sostanzialmente limitata agli interessi di un teatrante anomalo e innovatore come Anton Giulio Bragaglia. Sicché nel primo Novecento le maschere della Commedia rientrano piuttosto in Italia per l’altra via che abbiamo indicato, ampiamente artistica più che specificamente scenica: una via attraversata da poeti come Gian Pietro Lucini e Ardengo Soffici, pittori come Alberto Martini (fig. 1) e Gino Severini (fig. 2), musicisti come Pietro Mascagni e Ferruccio Busoni. Si ha in questo caso a che fare, in Italia come altrove, con una riproposizione delle maschere (con particolare predilezione per quella di Arlecchino) soprattutto come emblemi di un disagio d’artista, di contrasto tra apparenza e interiorità, di trasognata nostalgia di un mondo idealizzato: per cui la Commedia dell’Arte si offre qui più come riserva iconografica, patrimonio di immagini ed emblemi, che come fenomeno artistico recuperato nei suoi tratti intrinseci. Ma quando, alla pura occasione di recupero ‘astratto’ della maschera con intenti simbolici caratteristicamente novecente-

schì, si sostituiscono, o almeno si aggiungono, la rilevanza di un ritmo, la particolare natura di un gesto o di una postura, l'incrinatura formale di una convenzione, la suggestione di una libertà improvvisativa, allora si fa più stretto il nesso con aspetti sostanziali della Commedia, e la sua immagine esteriore si salda a più stringenti nessi genetici. Il teatro musicale del compositore veneziano Gian Francesco Malipiero (1882-1973) costituisce, in quest'ottica, un caso esemplare.

2. LE MASCHERE DI MALIPIERO: FIGURE E RITMI PER UN TEATRO ANTIMELODRAMMATICO.

La copiosa produzione teatrale di Malipiero (che lo vede attivo nella doppia veste di musicista e librettista) mette in scena con frequenza, e assegnando loro un ruolo di evidente rilevanza, le maschere dell'Arte, con una continuità, tra l'altro, che accompagna il musicista dalla giovinezza fino alle fasi conclusive della sua parabola creativa: senza contare altre più appartate o allusive apparizioni, le maschere fan da protagoniste, o quantomeno costituiscono delle presenze sceniche importanti, nella *Morte delle maschere* (1922), nel *Finto Arlecchino* (1925), nei *Capricci di Callot* (1942), nel *Capitan Spavento* (1955), nelle *Metamorfosi di Bonaventura* (1963). Malipiero non è il primo autore italiano d'opere nel Novecento a recuperare il tema: l'avevano preceduto Pietro Mascagni con la "commedia lirica e giocosa" *Le maschere* nel 1901, Adriano Lualdi con l'"intermezzo giocoso per marionette" *Le furie di Arlecchino* nel 1915, Ferruccio Busoni con il "capriccio teatrale" *Arlecchino oder die Fenstern* (*Arlecchino o le finestre*) nel 1917. Ma la rilevanza e la costanza che il motivo delle maschere assume nell'opera di Malipiero è un fenomeno particolare e ci induce a prendere sul serio l'affermazione – che anzi, ripetuta due volte a breve distanza, suona piuttosto come un'implorazione – messa in bocca dal compositore al suo alter ego Bonaventura, nelle *Metamorfosi* poco fa citate: "Guai se le maschere mi abbandonassero" (Malipiero 1992, 456).

Cercarne una giustificazione teorica negli scritti di Malipiero conduce a risultati deludenti: al di là delle dichiarazioni non rare ma piuttosto laconiche di legame affettivo e intellettuale con le maschere, il compositore non ci consegna mai una riflessione di qualche compiutezza su questo tema. Chi si aspettasse di trovarla nel libro *Maschere della commedia dell'arte* (Malipiero 1969), ne rimarrebbe deluso: la ventina scarsa di pagine di cui Malipiero è autore, che precedono la riproduzione a colori di 40 incisioni di Alexandre Manceau tratte dai celebri disegni di Maurice Sand

(Sand 1860), si limita a presentarci una storia schematica e didascalica della Commedia dell'Arte, di cui si sottolineano le radici antiche nell'atellana per passare poi in rassegna i principali tratti distintivi (di costume e di carattere) delle singole maschere. Sul piano personale, non si va al di là dell'espressione di un bonario affetto nei confronti delle maschere: nessun indizio, dunque, che ci aiuti a comprendere il senso della loro presenza all'interno dell'opera malipieriana.

Si dimostra più utile, allora, far ricorso ad altri pronunciamenti teorici dell'autore, apparentemente estranei alla questione delle maschere, a cominciare dalla sua avversione, reiteratamente espressa, nei confronti del melodramma ottocentesco: le *Sette canzoni* (forse la più compiuta delle sue opere giovanili, che nella trilogia dell'*Orfeide* seguono *La morte delle maschere*, pur essendole cronologicamente anteriori), dice Malipiero (ma la dichiarazione è estensibile a tutto il suo teatro), nascono dalla "lotta tra due sentimenti: il fascino per il teatro e la sazietà per l'«opera»" (Malipiero 1977, 186). Insomma, avverte Malipiero, chi come lui si propone di scrivere teatro musicale nel Novecento, deve farlo in opposizione alle convenzioni drammatiche e musicali dell'opera dell'Ottocento, prima romantica e poi verista, il cui successo ha imposto un'immagine così forte e univoca di melodramma da oscurare ogni alternativa, sia trascorsa che da venire. A quell'enfasi sentimentale, a quei libretti che hanno tradito i ritmi dell'antica poesia italiana e altro, non sono per lui che un assurdo pretesto per cantare (cfr. Malipiero 1913 e Malipiero 1919), Malipiero intende opporre il progetto di un altro dramma musicale, più astratto nei caratteri, più libero nello sviluppo drammatico, in quanto non asservito agli snodi obbligati di una drammaturgia psicologico-sentimentale e di una trama tradizionalmente conchiusa, e capace di recuperare quella cifra ritmico-plastica attorno alla quale il teatro in musica dovrebbe ritrovare la propria vocazione. Alfredo Casella, appartenente come Malipiero alla cosiddetta generazione dell'Ottanta, scriveva nel 1921 sulla rivista "Il pianoforte" (a cui collaborava lo stesso Malipiero) parole che Marzio Pieri (cfr. Pieri 1992, 16) propone di leggere come una prefigurazione, se non una promozione, del teatro malipieriano, almeno quello più accostabile alle modalità comiche: "[...] malgrado tutto, mi ostino a credere [...] che, sulle rovine del nostro melodramma, debba sorgere [...] una commedia plastica, nella quale il gesto sostituirà la parola, e che risusciterà la mirabile *verve* buffona dell'opera settecentesca napoletana" (Casella 1921, 105). Ora, quando parla di "commedia plastica" e, più avanti nello stesso luogo, di "predominanza dell'elemento plastico su quello poetico" (leg-

gasi ‘verbale’, ‘testuale’), Casella certamente ricorda i *Balli plastici* di Fortunato Depero, che si avvalsero del contributo musicale tanto suo che di Malipiero. Ma ne parla ora in un’accezione più ampia di quella legata a quell’esperienza futurista, da entrambi superata in direzioni diverse ma ancora consonanti; per questo credo che Pieri non abbia torto a ravvisare in questo scritto una visione di teatro musicale che Malipiero avrebbe potuto in buona parte sottoscrivere: a partire proprio da quel termine “plastico”, a patto che ci impegniamo a spogiarlo di connotazioni troppo futuriste, e non lo pensiamo come esclusione della parola, ma come sua integrazione in una visione ritmico-gestuale dell’opera (e ricordiamo anche, per inciso, che quando quella “*verve buffona*” resuscita effettivamente nel teatro di Malipiero, lo fa comunque in forme immalinconite, quando non raggelate dalla lontananza o addirittura rese spettrali dalla loro evanescenza).

Proprio il trattamento che nel suo teatro Malipiero riserva ai personaggi ci aiuta a capire la direzione ideale da lui imboccata: da una parte, c’è quella “vitalità di ritmi carnascialeschi mai [...] paralizzata da preoccupazioni sentimentali” (Malipiero 1966, 207) di cui parla a proposito di un’altra sua composizione che, tramite il tema del carnevale, è nuovamente connessa con le maschere: la *Rappresentazione e festa di Carnasciale e della Quaresima*; dall’altra c’è, in stretta connessione con il precedente obiettivo, una spogliazione psicologico-sentimentale dei caratteri, una loro schematizzazione quasi araldica, una riduzione, appunto, a maschere, anche laddove esse non si manifestino apertamente come tali attraverso il costume. “Tutte le sue [di Malipiero] figure potrebbero portare la maschera”, ha rilevato Hans Heinz Stuckenschmidt (Stuckenschmidt 1952, 73), anche perché la loro artificialità, la loro teatralità antinaturalistica viene esibita senza veli. “Ogni sorte individuale, ogni accadimento, ogni conflitto”, scrive a sua volta Piero Santi, “restano contemplati da una prospettiva spettacolare; dell’azione rappresentata Malipiero sottolinea la finzione, la natura illusoria, l’apparenza effimera” (Santi 1977, 158): è quasi inevitabile che un teatro così inteso sfoci in diversi suoi episodi nel pieno e dichiarato recupero delle maschere. Tra l’altro, anche le tre opere tratte da commedie goldoniane (*La bottega del caffè*, *Sior Todero brontolon* e *Le baruffe chiozzotte*) sono pienamente commedie di maschere, che tendono ad accorciare di molto la distanza tra personaggio goldoniano e tipo fisso della Commedia dell’Arte, in quanto “[i] testi originari [...] sono svuotati della sensibile umanità goldoniana a tutto vantaggio di brulicanti, quasi astratte e certo distaccate pitture d’ambiente popolate da macchiette, da tipi, quasi da maschere” (Mioli 2007, 258).

In più di un caso si è interpretato questo procedimento di Malipiero nei confronti dei personaggi come una forma di allegorizzazione: Gian Paolo Minardi, in particolare, ha osservato che la solitudine di Malipiero “non sembra staccarlo dalla realtà, dalle sollecitazioni della vita, soltanto che queste, anziché attivarsi in presenze troppo emergenti o in pregnanza esistenziale, si definiscono sempre nella riduttività dell’allegoria che diviene pertanto come l’essenza rivelatrice del mondo malipieriano” (Minardi 1984, 33). Il problema, però, è che per lo più tali allegorie sembrano indecifrabili; il che mi spinge a chiedermi se le maschere (esplicite o implicite) di Malipiero siano portate dal procedimento di svuotamento psicologico del personaggio ad apparire come allegorie quando in realtà esse hanno un altro valore: la mia impressione è che tale svuotamento abbia piuttosto come obiettivo e come risultato la restituzione di tali figure, libere da zavorre sentimentali, alla plasticità e al ritmo teatrale di cui esse devono essere l’espressione. La frase poco sopra citata dalle *Metamorfosi di Bonaventura* (“Guai se le maschere mi abbandonassero”) proseguiva così: “Le vedo in folla danzare intorno a me, vorrei ghermirne una per vedere la sua faccia” (Malipiero 1992, 456). Parole interessanti, che coniugano l’ineludibilità autogenetica delle maschere (come i personaggi di Pirandello, esse non sono create o convocate dall’artista, ma gli si fanno spontaneamente attorno e quasi l’assediano) con la caratteristica dell’indecifrabilità: Malipiero stesso non sa che volti si nascondano dietro le maschere, e non è nemmeno in grado di afferrarne una per scoprirlo. Se dunque esse possono presentare all’apparenza i tratti per così dire araldici e a-psicologici dell’allegoria, non ne rivestono però la funzione, non potendo rinviare a un significato altro, che l’autore stesso mostra di non conoscere; rimandano piuttosto a quegli emblemi di cui si è persa la chiave d’interpretazione di cui ci parla Roger Caillois, la cui forma sospesa e arcana, orfana di un codice ermeneutico che le renda trasparenti rivelazioni di altro da sé, ne fa delle presenze misteriose e inquietanti (Caillois 1965). È forse precisamente questo il motivo per cui, anche laddove Malipiero non ce le presenti visibilmente circonfuse da un’aura macabra o spettrale, le sue maschere esercitano comunque sull’ascoltatore o lo spettatore sensazioni sottilmente perturbanti.

L’indagine sul significato delle maschere malipieriane va dunque indirizzata, più che in direzione di una decrittazione allegorica, verso un orizzonte interpretativo che definirei ‘performativo’, rivolto non tanto a ciò a cui esse eventualmente rimandano, quanto a ciò che concretamente fanno, ciò che le definisce nella loro funzione attiva. E ciò che fanno è la sola informazione che la reticente descrizione datacene da Bonaventura/

Malipiero nelle *Metamorfosi* ci offre: esse danzano. Non si offrono nell'immobilità dell'emblema, ma nel ritmo e nel movimento plastico della danza. Nelle opere di Malipiero che le hanno a protagoniste, effettivamente, esse sono spesso impegnate in azioni di danza o pantomima, senza tuttavia essere relegate nel mutismo che rischierebbe di fare di loro, all'interno di un'opera, delle figure esornativamente coreografiche. Non sono simboli, ma ritmi. Sono, le maschere malipieriane, un'antitesi e un antidoto al personaggio melodrammatico, e di conseguenza all'attore 'melocentrico', cioè al cantante della tradizione italiana che lo interpreta, ovvero che lo canta. E proprio in questo senso svolgono un ruolo critico e rifondativo per molti versi analogo a quello che maschere e caratteri del teatro dei baracconi rivestono in registi come Mejerchol'd, in contrapposizione al personaggio del teatro borghese e di conseguenza all'interprete 'testo-centrico' che lo incarna, o forse, meglio, lo 'vocalizza' sulla scena. Come a Malipiero il melodramma pareva essersi ridotto a mero pretesto per cantare, Mejerchol'd avrebbe ben potuto definire il teatro borghese un pretesto per recitare. Nessuno dei due, si badi, pretende che in teatro non si canti o non si parli più, che il teatro musicale debba limitarsi al balletto o quello 'di prosa' confinarsi nella pantomima; il problema, e il loro obiettivo, è quello di risituare canto e recitazione vocale all'interno di un'altra concezione di teatro, dove gesto, ritmo, musica, parola lavorino assieme a una piena valorizzazione dell'arte scenica.

In questa prospettiva, la maschera in Malipiero non è tanto un tema, quanto un dispositivo formale particolarmente adatto a scardinare le convenzioni melodrammatiche. La Commedia e i suoi caratteri, per quanto mitizzati e rimodellati in un'immagine funzionale al suo programma estetico, diventano per lui, quanto intenzionalmente o consciamente non lo so, un riferimento operativo, un modello compositivo per un nuovo teatro. Anche, in un certo senso, sul versante dell'improvvisazione. Intendiamoci: la musica di Malipiero tutto è tranne che frutto di improvvisazione (ma sarà forse il caso di ricordare che anche nella Commedia dell'Arte c'era molto meno improvvisazione di quanto paresse, e che il gioco virtuosistico dei Comici consisteva soprattutto nel dare l'impressione che tutto nascesse, nuovo e improvviso, sul palcoscenico, quando in gran parte era premeditato e ben fermato nella memoria). Ma il suo saldo, rigoroso comporre si manifesta spesso all'ascolto come un percorso imprevedibile, uno 'spontaeo' trascorrere in orizzontale quasi esente da sviluppi tematici, "in favore d'una libera fluidità discorsiva che ha la natura inafferrabile dell'acqua" (Mila 1977, 18). Quell'"inquieto bisogno di improvvisare" (Viagrande 2007, 64) da cui erano in parte

scaturite le opere giovanili, poi ripudiate, sembra dunque lasciare una traccia anche nel compositore maturo, nel suo procedere per immagini musicali che “conservano solo il presentimento d’una loro necessità architettonica, ma ignorano qualsiasi nesso funzionale. Vivono [...] quasi senza sapere cosa sono e dove vanno. Eppure consistono e procedono, ma come illuminazioni istantanee, senza legami interni istituiti da una propria vicenda” (Santi 1977, 156). Che su questo versante ‘improvvisativo’ la Commedia dell’Arte abbia esercitato un diretto influsso su Malipiero è molto improbabile; ma è certo che l’adozione delle sue maschere ha facilitato il libero, liquido fluire della sua musica teatrale molto di più di quanto non l’avrebbero fatto dei convenzionali personaggi da melodramma.

3. DAI BALLI AI CAPRICCI, ATTRAVERSANDO HOFFMANN.

Mi sembra chiarificatore, nella prospettiva che sto tentando di indicare, soprattutto per quel che concerne il nucleo ritmico-plastico del teatro di Malipiero, il significato che egli attribuisce ai *Capricci di Callot*, ispiratigli dai *Balli di Sfessania* dell’incisore francese (figg. 3 e 4) e dalle opere di Hoffmann – a loro volta concepite come germinazioni letterarie della ‘capricciosa’ fantasia callotiana – e in particolare dalla *Principessa Brambilla*:

I balli di Sfessania, 24 strane incisioni di Jacques Callot, sono una raccolta di ritmi musicali [...]. Questo pensavo parecchi anni fa, ma non ho saputo né voluto tradurre in un balletto l’opera di Callot. Ero convinto che fosse più di un semplice *balletto* e sono lieto di aver indugiato, perché fu così possibile il mio incontro con E. Th. A. Hoffmann. La fervida fantasia hoffmanniana ha immaginato, mentre assimilava i balli di Sfessania, un racconto che infatti è una storia di vestiti e bene si adatta alle maschere di Callot che sembrano degli esseri senza scheletro, vestiti gonfi d’aria.



3 | Jacques Callot, *Franca Trippa e Fritellino*, dal ciclo di incisioni *I balli di Sfessania* (1621-1622).

4 | Jacques Callot, *Taglia Cantoni e Fracasso*, dal ciclo di incisioni *I balli di Sfessania* (1621-1622).

(Malipiero 1977, 202-203).

Ecco ritornare, al centro della riflessione malipieriana sul teatro musicale, l'idea-chiave di ritmo, in cui musica e gesto (ma anche, dove occorra, parola, perché l'opera *non* è un balletto) si saldano in un'unità estetica che la storia del melodramma ha perso di vista, e, anzi, probabilmente non ha mai neppure attinto; è il frutto di un processo creativo radicalmente diverso rispetto a quello da cui si origina il melodramma, il quale non ha avuto altro scopo, almeno agli occhi di Malipiero, che di far cantare i cantanti. La genesi dei *Capricci di Callot* come ce la descrive il loro autore assume in questo senso i caratteri dell'esemplarità: all'origine stanno dei disegni, già però virtualmente carichi di musicalità, già configurati in ritmi, insomma. Per inciso, quest'idea di un carattere musicale della recitazione delle maschere, indipendentemente dalla reale presenza della musica nei loro spettacoli, è una componente significativa del mito della Commedia; sicché non suonano come frutti di posizioni isolate, e nemmeno di intenzioni esclusivamente metaforiche, ma piuttosto come sintomi di una diffusa percezione, soprattutto a inizio Novecento, di una qualità intrinsecamente musicale delle maschere, considerazioni come questa di Konstantin Miklaševskij, le cui ricerche sulla Commedia dell'Arte esercitarono tra l'altro un influsso importante sui registi russi d'avanguardia:

Non tenterò di dimostrare che la "orchestrazione" debba avere, a teatro, un ruolo altrettanto importante che nella musica, però sarà giusto ricordare di tanto in tanto la Commedia Italiana, in cui Arlecchino e Pedrolino, facendo bruscamente irruzione con i loro salti e i loro lazzi nel dialogo poetico e raffinato degli innamorati, dovevano produrre un effetto simile a quello degli oboi e dei bassi, quando irrompono improvvisamente, con i loro suoni profondi, nella melodia dei violini. (Mic 1927, 31-32, citato e tradotto in Taviani, Schino 2007).

Lo stretto rapporto tra maschere e musica è tra l'altro visibilmente testimoniato da tanta pittura primonovecentesca, che spessissimo ritrae i personaggi della Commedia come danzatori o musicanti. Ed è in buona parte su quest'idea di congenita musicalità delle maschere che si costituisce anche la sequenza Callot-Hoffmann-Malipiero. La particolarità che qui mi interessa sottolineare del modo in cui Malipiero se ne pone a conclusione, è che l'ispirazione del compositore non è originariamente letteraria (lesse Hoffmann tempo dopo aver visto Callot), ma ritmico-gestuale: l'ispirazione non viene da un testo, e nemmeno da una storia, ma da una serie di ritmi realizzati in immagine: in sé già in certa misura musicali, come musicali apparivano a Miklaševskij i salti e i lazzi di Arlecchino e

Pedrolino. Toccherà allo scrittore tedesco conferire ai *Balli di Sfessania* la giusta sostanza verbale: giusta perché capace di accogliere in seno alla parola narrativa la sostanza ritmica delle incisioni dell'artista, concate-nandole in una sorta di "balletto trascendentale" (Magris 1969, XXVI). E sarà questa corrispondenza ritmica tra la partitura gestuale di Callot e la narrazione di Hoffmann a far scattare infine l'ispirazione compositiva di Malipiero, e a permettergli di trasformare definitivamente ed esplicitamente in musica e teatro l'energia potenziale delle maschere. C'è qui un rapporto tra ispirazione e composizione molto diverso, per non dire antitetico, rispetto a quello che di consuetudine appartiene alla creazione di un'opera lirica, che consiste nel rintracciare in un romanzo o novella o dramma in prosa la storia giusta per estrarne personaggi e sentimenti adatti a trasformarsi in canto. A tale trasformazione del 'romanzesco' in canoro, il teatro musicale di Malipiero oppone un teatro di figure ritmiche che siano fin dalla loro genesi intrinsecamente, anche se magari in un primo tempo silenziosamente, musicali. Queste figure sono le maschere. Proprio in quanto non assimilabili a 'veri' personaggi, non appesantite da fardelli psicologici o sentimentali, non asservite a obblighi di verosimiglianza e nemmeno necessariamente vincolate agli sviluppi di una trama, esse si pongono come il miglior antidoto contro i 'romanzi cantati' che hanno costituito la parte di gran lunga preponderante del melodramma, specie ottocentesco.

Di trame vere e proprie, infatti, il teatro di Malipiero non ne vuole sapere, fatta eccezione per quel momento particolare, e generalmente considerato come una non troppo felice parentesi della sua attività di compositore, che comprende, tra il 1936 e il 1943, una serie di opere derivate dal 'teatro alto', quello fatto di testi forti, personaggi pieni e storie compiute: *Giulio Cesare*, *Antonio e Cleopatra*, *Ecuba* e *La vita è sogno*: fase non ripudiata dall'autore, ma considerata da lui stesso come "una parentesi lirica" (Malipiero 1977, 199), dove credo che il termine 'lirica' voglia indicare non un'intonazione più poetica del proprio teatro, ma appunto una maggior vicinanza all'opera lirica tradizionalmente intesa; e dunque un'interruzione della sua più autentica vena teatrale, che l'aveva votato, prima e dopo quella parentesi, "alla commedia un po' folle, alla bizzarria scenica e grottesca, alle maschere dilette e strapazzate insieme, alle canzoni e ai cortei del suo bel disordine" (Mioli 2007, 267). 'Disordine' sarà qui da intendere come sostituzione, chiaramente intenzionale, dell'intreccio "con un tipo di rappresentazione a pannelli staccati e accostati per legge di contrasto, anziché di interiore crescita psicologica" (Mila 1977, 18); e come intrusione nell'azione scenica di processioni e cortei e mascherate,

quasi come un ripetuto omaggio a un Carnevale consanguineo al teatro di Malipiero perché per il musicista, già lo si è detto, esso è puro ritmo scenico, sciolto da ogni debito nei confronti dei sentimenti (cfr. Malipiero 1966, 207): e laddove il sentimento è bandito e il ritmo trionfa, regine sono le maschere.

È possibile rintracciare, su questo versante, delle consonanze tra Hoffmann e Malipiero che vanno ben al di là del dichiarato debito dei *Capricci* nei confronti della *Principessa Brambilla*. In qualche misura, il modo in cui il teatro di Malipiero si oppone all'opera lirica è analogo a quello in cui la narrativa di Hoffmann (ben più rivoluzionario, in quest'ambito artistico, di quanto non lo sia nel suo meno noto ruolo di compositore musicale) si distingue dalle forme romanzesche predominanti ai suoi tempi. Se, come ha scritto Claudio Magris a proposito dell'opera dello scrittore tedesco, "non si potrebbe immaginare una contrapposizione più radicale alla fisionomia conchiusa delle figure del romanzo storico-realistico" (Magris 1969, XVII), un'affermazione analoga si potrebbe fare per il musicista italiano a proposito della sua contrapposizione alla fisionomia conchiusa del melodramma ottocentesco. Per entrambi, è proprio la sottrazione di consistenza ai personaggi (che li porta a privilegiare il protagonismo delle maschere) a fungere da elemento essenziale delle loro rispettive 'opposizioni': i caratteri di Hoffmann sono contraddistinti da un'"evanescente inconsistenza" (Magris 1969, XVII), che non permette loro di sussistere al di là delle proprie effimere apparizioni, rendendoli incarnazioni del "dolore dell'assenza di durata" (Magris 1969, XVII). È, questa, una caratteristica propria anche di molte larvali presenze del teatro malipieriano, si tratti di effettive maschere o di personaggi che sul modello impersonale e astratto delle maschere siano modellati. Caratteri di questo tipo non possono farsi garanti della tenuta di una consequenziale trama, che tende in Hoffmann a dissolversi in indecifrabili ambiguità e giochi di specchi, mentre in genere in Malipiero rinuncia addirittura a prendere avvio, frammentandosi, come s'è visto, in una successione di autonome situazioni sceniche (e questo passo in avanti di Malipiero in direzione della disgregazione della storia può essere verificato proprio nel confronto tra *La principessa Brambilla* e il libretto dei *Capricci di Callot*).

Il protagonismo delle maschere è anche, per Hoffmann come per Malipiero, indice della consapevole impossibilità di sopravvivenza della forma tragica nella modernità, o piuttosto è la figura attraverso cui il tragico mostra tanto la sua persistenza quanto l'impossibilità di trovare nella modernità un linguaggio atto ad esprimerlo. Se "Hoffmann teoriz-

za la trasformazione comico-parodistica del tragico, esprimibile ormai soltanto attraverso la commedia e lo ‘scherzo’”(Magris 1969, XXXVIII), analogamente Malipiero spinge talvolta l’aspra atmosfera comica di cui avvolge le sue maschere fino ai limiti della tragedia, per negarne però, necessariamente, l’effettivo compimento. Affidata alle maschere, la tragedia non può che autonegarsi e ostentare la propria impossibilità. Così, nel finale dei *Capricci di Callot* le maschere della Commedia, “agitando i simboli della tragedia”, (Malipiero 1992, 332) danzano sui versi del Poeta che sembrano pomposamente celebrarle come eroi tragici (“Co’ più bei simboli / de la tragedia / tosto si adornino / campion sì celebri”), per negare immediatamente la consistenza reale di tutto ciò a cui si è appena assistito e farsi beffe di chi vi ha seriamente prestato fede (“Tutti han creduto / la verità / di cui l’istoria / con tanto credito / parlando va”) (Malipiero 1992, 331-332). L’immagine ossimorica delle maschere comiche che brandiscono emblemi tragici non ha intenti parodici, almeno non nel senso più facilmente comico, ma è in sé in certo modo tragica, o vorrei dire metatragica, essendo qui ‘tragico’ lo scacco reciproco che tragedia e commedia si impongono. Scomparsi gli eroi tragici, dissolte le trame che essi animavano e il *pathos* che erano destinate a suscitare, alla tragedia non resta che affidarsi ai soli ‘personaggi’ rimasti, le maschere comiche; le quali della tragedia altro non riescono a mostrare che l’impossibilità, mentre non possono a loro volta dispiegare in modo liberatorio la propria comicità, perché gravate dalle insegne della tragedia. Se delle maschere di Malipiero vogliamo ad ogni costo fare delle allegorie, allora forse esse lo sono proprio di questo scacco, che è d’altra parte centrale per molta della maggiore drammaturgia del Novecento, dove il tragicomico cessa di essere *un* genere, fatto d’alternanza o fusione di tragedia e commedia, per diventare il nucleo aporetico del teatro stesso.

4. MORTE E RESURREZIONE DELLE MASCHERE

Vi è almeno un altro luogo, oltre alla chiusa dei *Capricci*, in cui la drammaturgia malipieriana dichiara con altrettanta chiarezza l’impossibile aspirazione alla tragedia. A proposito della “mascherata eroica” *Capitan Spavento*, l’autore dichiara sia l’intenzione che l’impossibilità di concluderne tragicamente la terza e ultima parte, dopo avere trattato comicamente le prime due: “La buffa spavalderia del *Capitan Spavento* ha suggerito una commedia la quale nelle prime due scene è derivata dalla commedia dell’arte, ma non nella terza, inventata come conclusione ironica ché tragedia non ci poteva essere” (Malipiero 1977, 213). Questa breve descrizione dell’opera, che accomuna le prime due scene nel nome

della Commedia dell'Arte distinguendone la terza, ironica per non poter essere tragica, è piuttosto depistante rispetto alle fonti: che sono, per la prima scena, il *Parlamento di Ruzante che iera vegnù de campo* di Angelo Beolco, e per le altre due il secentesco *Arlequin Protée* di Nolant de Fatouville. I primi due quadri sono però, in effetti, accomunati da un 'lieto fine': nel primo il Capitano/Ruzante si prende un gran pugno dall'amante della sua Gitta, ma se ne va millantando il proprio eroismo; poi, il Capitano/Arlecchino se ne scappa dopo aver borseggiato con destrezza due locandieri. Ma alla fine del terzo quadro l'attende la morte. Catturato, condannato, crudelmente sbeffeggiato dalla Gitta, il Capitan Spavento è portato al patibolo e impiccato. Mentre il corpo penzola dalla forca, gli astanti si allontanano. La tragedia sembrerebbe compiuta: ma dal mondo delle maschere, sia questa una fortuna o un'ulteriore condanna, la morte è bandita: *"Improvvisamente si vedrà il corpo del Capitano, rotta la corda, precipitare nella botola che si apre ai suoi piedi e uscire carponi, a fatica, di sotto al palco della forca. Il Capitan Spavento s'impadronisce del suo spadone e con un buffo passo marziale se ne va cantando"*. (Malipiero 1992, 348).

È, questa della morte e resurrezione di una maschera, una scena che si presenta più volte nel teatro di Malipiero. Nella *Morte delle maschere* era l'autore stesso, almeno in apparenza, a volerle mandare a morte: l'intenzione manifesta dell'opera sembrerebbe infatti quella di dichiarare finito il teatro delle maschere, per sostituirlo con personaggi presi dalla vita reale. Un proposito che sembrerebbe pienamente contraddire l'idea di teatro che abbiamo fino a questo momento attribuito a Malipiero. E in effetti le maschere della Commedia (le più tipiche: Arlecchino, Brighella, il Dottor Balanzon, il Capitan Spavento, Pantalone, Tartaglia e Pulcinella), dopo essersi presentate, attraverso dei monologhi, nei propri tratti caratteristici, vengono cacciate a languire in un armadio; mentre il poeta Orfeo, che si è sostituito all'impresario delle maschere, chiama in scena un cieco, una donna, un cantastorie, una madre con un figlio, due fanciulle con i loro innamorati, un campanaro, un lampionaio. Sembra, veramente, il congedo dall'artificio scenico delle maschere e la premessa di un dramma realistico. Ma le cose non stanno così, e diversi segnali ci avvertono che il proposito dichiarato non si realizzerà, e si rovescerà anzi nel suo contrario, sancito dalla rinascita e dalla rivincita delle maschere. Innanzitutto, lo stesso Orfeo, prima di mostrarsi abbigliato nei suoi panni tipici, con tanto di cetra, si presenta inizialmente mascherato come un diabolico domatore, *"vestito di rosso, dalla faccia mostruosa e armato di scudiscio"* (Malipiero 1992, 100): ibrido tra personaggio da circo e diavolo

da tradizione burattinesca, questa figura sembra appartenere a quel *coté* demoniaco e infero delle maschere, cui sarebbero da ricondurre almeno le origini di Arlecchino. Ed è proprio quest'ultimo, giusto alla fine del quadro, che riesce ad evadere dall'armadio con acrobatica abilità, sottraendosi così alla morte per inedia cui le maschere parrebbero condannate: "Non sarà mai vero che Arlecchino muoia di fame" (Malipiero 1992, 101), esclama dandosela a gambe, in una 'resurrezione' finale a sorpresa che anticipa nei modi quella del Capitan Spavento.

La preventivata morte delle maschere dunque non si realizza, e la loro storia continuerà: tanto che anche il finale della seconda parte dell'*Orfeide*, le *Sette canzoni*, che danno spazio ai personaggi subentrati alle maschere nel quadro precedente, chiude con una 'zoomata' sul mondo delle maschere e dei confratelli pagliacci, anch'essi figli indiretti della Commedia dell'Arte, e su un'azione mimica che sembra porre un suggello esemplarmente ritmico-plastico su questa sezione centrale del trittico 'orfico': "*Con grande circospezione entra il pagliaccio che aveva perduto il berretto, e lo raccatta: nel rialzarsi si imbatte con una mascheretta che sta rincasando, l'abbraccia, la prende per la vita e saltando allegramente se ne vanno insieme*" (Malipiero 1992, 86). D'altra parte, i personaggi delle *Sette canzoni* non si sono distinti poi così nettamente dal precedente comportamento delle maschere: anch'essi hanno monologato senza interagire, e nessuno di loro ha fatto da coagulo a un qualche nucleo narrativo: "se gli Arlecchino, i Brighella, i dottor Balanzon e i Pulcinella che si muovono agli ordini dell'impresario si presentano come tipi fissi e parlano per filastrocche e monologhi da commedia dell'arte, altrettanto si può dire dei personaggi veri, anch'essi tipi privi di una propria individualità, con una storia pronta da narrare nel momento in cui l'impresario li nomina uno per uno" (Bernardoni 1996, 904-905), ma avulsi da un qualsiasi sviluppo drammatico, proprio e dell'azione, con il risultato che "le figure di questo teatro mancato divengono maschere prigioniere della finzione del teatro rispetto alla verità della vita, che aspirerebbero a rappresentare" (Bernardoni 1996, 905). Il che non fa altro che confermare l'idea di Stuckenschmidt che tutti i personaggi di Malipiero siano, o tendano ad essere, delle maschere. Se ne trova conferma in *Orfeo*, parte finale della trilogia, dove il divino cantore si presenta ancora mascherato, questa volta da Pulcinella o da Pierrot (è un pagliaccio bianco con liuto ad armacollo), intervenendo a seguito della recita di un Nerone-burattino che non può non rimandare alla 'maschera' petroliniana (Petrolini inventò il suo Nerone nel 1917, *Orfeo* fu composto nel 1920).

Così, l'opera che dovrebbe sancire la liquidazione delle maschere a favore dei personaggi, ci mostra invece dei personaggi che tendono ad assimilarsi alle maschere, benché presentati come loro antitesi. Come giustamente ha notato Luciano Alberti, in questa fase del teatro malipieriano "maschera e persona «vera» sono radicalizzazioni in antitesi provvisoria" (Alberti 1977, 62). Malipiero è in realtà già sulla traccia di un teatro in cui personaggio e maschera siano un tutt'uno: perché l'obiettivo sia raggiunto è però necessario che le maschere non si identifichino con quelle, sfatate dalla stereotipia, che si presentano all'inizio dell'*Orfeide*, ma piuttosto con l'Arlecchino che fugge dall'armadio; devono insomma dimostrare di possedere ancora una loro vitalità, anche se in Malipiero essa sarà sempre filtrata da un senso di malinconia, da un'"ambivalente mescolanza di commiato e di salvataggio" (Waterhouse 1984, 91). Al contempo, i personaggi dovranno rinunciare alle residue illusioni di realismo, per adattarsi al principio che è la maschera "quella che sopprimendo ogni contatto con la realtà, perché la nasconde, finisce per favorire la verità" (Malipiero 1977, 220). L'antitesi provvisoria apparirà davvero superata, e quindi la conciliazione tra personaggio e maschera davvero raggiunta, nei *Capricci di Callot*, dove maschere non sono solo quelle tradizionali filtrate dalla visione di Callot che all'inizio escono danzando da una gamba di un enorme clavicembalo, ma tutti i personaggi, 'realistici' o fiabeschi, che si dimostreranno figure ritmiche di un gioco fantastico leggero e misterioso. Malipiero agisce qui da "grande mascheraio" (Malipiero 1977, 220), come definirà più tardi Bonaventura. Che è il suo doppio, ed è egli stesso una maschera, e come tale non potrà darsi la morte: tormentato e disilluso, accarezza l'idea di salire su una torre e gettarsi nel vuoto, ma sa che l'aria lo sosterrà e lo poserà a terra dolcemente (cfr. Malipiero 1992, 457). La tragedia, come in buona parte dell'opera di Malipiero, aleggia; ma ancora una volta non troverà compimento, e dovrà indossare la maschera della disillusione e dell'amara ironia.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Alberti 1977

L. Alberti, *L'interpretazione registica e scenografica*, in M. Messinis (a cura di), *Omaggio a Malipiero*, Firenze 1977, 55-77.

Bernardoni 1996

V. Bernardoni, *L'Orfeide*, in P. Gelli (a cura di), *Dizionario dell'opera*, Milano 1996, 903-905.

Caillois 1965

R. Caillois, *Au coeur du fantastique*, Paris 1965.

Casella 1921

A. Casella, *Il risveglio musicale italiano*, "Il pianoforte" II, 3 (1921), 103-106.

Magris 1969

C. Magris, *L'esilio del borghese*, in E. T. A., *Romanzi e racconti*, vol. I: *Gli elisir del diavolo*, Torino 1969, VII-XLI.

Malipiero 1913

G. F. Malipiero, *Del dramma musicale italiano e dei suoi pregiudizi*, "Musica" VII, 23 (1913), 1.

Malipiero 1919

G. F. Malipiero, *La vera storia del melodramma italiano*, "La Ronda" I, 7 (1919), 120-121.

Malipiero 1966

G. F. Malipiero, *Il filo d'Arianna*, Torino 1966.

Malipiero 1969

G. F. Malipiero, *Maschere della commedia dell'arte*, Bologna 1969.

Malipiero 1977

G. F. Malipiero, *Catalogo delle opere*, in M. Messinis (a cura di), *Omaggio a Malipiero*, Firenze 1977, 175-223.

Malipiero 1992

G. F. Malipiero, *L'armonioso labirinto. Teatro da musica 1913-1970*, Venezia 1992.

Mic 1927

C. Mic (K. Miklaševskij), *La Commedia dell'Arte, ou le théâtre des comédiens italiens des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris 1927.

Mila 1977

M. Mila, *Modernità e antimodernismo in Malipiero*, in M. Messinis (a cura di), *Omaggio a Malipiero*, Firenze 1977, 15-20.

Minardi 1984

G. P. Minardi, *L'avanguardia solitaria di G. F. Malipiero*, in M. T. Muraro (a cura di), *Malipiero. Scrittura e critica*, Venezia 1984, 21-41.

Mioli 2007

P. Mioli, *Recitar cantando. Il teatro d'opera italiano. IV. Il Novecento*, Palermo 2007.

Sand 1860

M. Sand, *Masques et bouffons (Comédie Italienne), texte et dessins par Maurice Sand. Gravures par Alexandre Manceau. Préface par George Sand*, Paris 1860, 2 voll.

Santi 1977

P. Santi, *La concezione teatrale*, in M. Messinis (a cura di), *Omaggio a Malipiero*, Firenze 1977, 153-163.

Starobinski 1983

J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris 1983.

Stuckenschmidt 1952

H. H. Stuckenschmidt, *Le opere per teatro di G. F. Malipiero*, in AA. VV., *L'opera di Gian Francesco Malipiero. Saggi di scrittori italiani e stranieri*, Treviso 1952, 71-75.

Taviani, Schino 2007

F. Taviani, M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII, XVIII secolo*, Firenze 2007.

Viagrande 2007

R. Viagrande, *La generazione dell'Ottanta*, Monza 2007.

Waterhouse 1984

J. C. G. Waterhouse, *Malipiero, critico di se stesso*, in M. T. Muraro (a cura di), *Malipiero. Scrittura e critica*, Venezia 1984, 73-91.

ENGLISH ABSTRACT

Commedia dell'Arte masks play an important role in Gian Francesco Malipiero's compositions for theatre. Their presence, however, is surrounded by an aura of mystery, which the few declarations of the composer on the subject do not help to dispel. Some critics attributed an allegorical value to Malipiero's masks, though not specifying to what their meaning could refer. This paper proposes a different interpretation of these figures, based on the active role they play in Malipiero's project to create a musical theatre antithetical to opera. In order to free musical theatre from the prison of its inveterate conventions and from its thorough identification with singing, the composer replaces the traditional opera character with the Commedia mask, which acts as a 'rhythmical-gestural-verbal' figure. From this perspective, Malipiero aims at a revolution in opera theatre that can be compared in some respects to the revolution against 'bourgeois drama' of many avant-garde directors, such as Meyerchold. On this theoretical basis, the paper aims at emphasizing the influence of Callot's etchings and Hoffmann's novels on the development of Malipiero's conception of masks, the peculiar tragicomic role that the masks play in his work, and the symbolic process of death and resurrection in which they are involved.

Ares vs. Ares

Pathosformeln e ipostasi marziali dal video *No Church in The Wild*

Alessandra Pedersoli

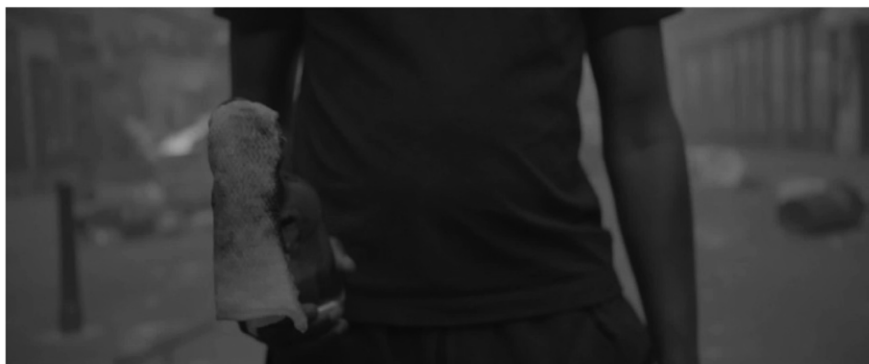
Human being to the mob
What's a mob to a king?
What's a king to a god?
What's a god to a non-believer?
Who don't believe in anything?
(Jay-Z, Kanye West)

1. PRAGA

Il 29 maggio 2012 viene presentato il videoclip promozionale di *No Church in the Wild*, settimo e ultimo singolo dell'album *Watch the Throne*, che vede la collaborazione del rapper Jay-Z e del musicista americano Kanye West. Il brano era stato pubblicato qualche settimana prima (il 20 marzo) e registrato l'anno precedente con la collaborazione musicale di Franc Ocean per alcune delle linee vocali. Il testo, che alterna la linea melodica del ritornello di Franc Ocean con due brani rappati di Jay-Z e di Kanye West, affonda sin dalle prime battute nel tema della religione e del difficile rapporto che l'uomo intraprende con la divinità, in sistemi religiosi più o meno organizzati.

Il brano ottenne un discreto successo, sia da parte del pubblico, sia dalla critica; il ritmo trainante delle linee melodiche divenne una sorta di tormentone, forse anche perché fu scelto come *track song* dagli autori del *trailer* dell'attesissimo film di Baz Luhrmann in uscita l'anno seguente: *The Great Gatsby*, così come per il *trailer* di *Safe House* di Daniel Espinosa e per il promo del match del campionato mondiale dei pesi piuma *UFC 189 - Mendes vs. McGregor* tenutosi a Las Vegas nel 2015. Il brano venne anche premiato in occasione dei Grammy Awards 2013 nella sezione "Miglior collaborazione con un artista rap".

La regia del video di *No Church in the Wild* è affidata a un giovane regista francese di origini greche, Romain Gavras; produttore è Mourad Belkeddar. Le riprese del video si sono svolte nell'aprile del 2012 a Praga; le principali location sono state le strade nei pressi del Teatro Nazionale



1 | Still iniziale dal video *No Church in the Wild* (USA 2012).

e di piazza Jan Palach, con oltre duecento comparse, divise in due gruppi in lotta tra loro. Del *making of* del videoclip esistono numerosi contributi online, dove si può riconoscere il *setting* della capitale ceca.

La trama del videoclip non segue un filo narrativo definito: non compare nessuno dei musicisti che hanno collaborato al brano, e nemmeno traduce in immagini il testo della canzone; presenta unicamente due schieramenti in lotta tra loro. Il tempo del racconto si svolge verosimilmente lungo un'intera giornata, dalle luci del giorno alla notte. Nelle sequenze video sono raccontati alcuni momenti dello scontro tra il gruppo dei manifestanti e la polizia – una cruenta guerriglia urbana nel suo svolgersi, in un crescendo di violenza brutale. Nello svolgimento dello scontro, dove i poliziotti sono in tenuta antisommossa e i manifestanti prevalentemente a viso coperto, compaiono una dopo l'altra tutte le forme di guerriglia urbana: lancio di molotov, sassaiole, fumogeni, gas urticanti, scontri diretti a colpi di manganelli e spranghe, distruzione di auto, vetrine. La polizia impiega persino cani e cavalli per sedare la rivolta. Gli scontri nel video sono così brutali che i volti tumefatti e insanguinati assumono espressioni deformi, i corpi si articolano in posture scomposte, il sangue appare così realistico da sembrare vero.

Lo scontro tra le due parti alterna momenti in cui paiono prevalere prima i poliziotti, poi i manifestanti; lo svolgimento di ogni singola scena di combattimento è realisticamente presentato nel suo essere, senza alcuna forma di presa di posizione, nessun intento di critica o denuncia. Nel finale, quando ormai è buio pesto, la polizia è dotata di una nuova arma: pistole a raggi laser verdi, in grado di emanare un raggio accecante (oggi in dotazione presso alcuni distretti di polizia in Nord America), ma i ma-

nifestanti ancora in lotta paiono avere la meglio: conquistano le guglie del Teatro Nazionale e dall'imponente scultura raffigurante la Triga, scagliano di sotto l'ultimo poliziotto che vi si era arroccato. Le mani alzate in segno di vittoria sembrano quindi decretare la loro vittoria quando, in un ulteriore cambio di scena, si riaccendono le sorti della guerriglia: il lancio dell'ennesima molotov e un uomo in fiamme (forse un poliziotto, ma potrebbe trattarsi anche di un manifestante) che si scaglia nel caos del combattimento (significativamente proprio nella piazza dedicata a Jan Palach); infine un elefante che si erge sulle zampe posteriori proprio nel mezzo dei due schieramenti. Il video si conclude con gli scontri ancora in corso.

Anche il videoclip è stato apprezzato dalla critica e ha ricevuto una nomination ai Grammy Awards 2013 per la sezione "Miglior video musicale".

2. PARIGI

Ma, oltre la musica e il testo, cosa rende le sequenze del video di *No Church in the Wild* così efficaci e potenti? L'assenza di trama, lo sviluppo sequenziale di azioni riportate in una chiave realistica, il mantenimento di un'estetica lineare sono elementi che conferiscono coerenza al video, ma che da soli rischiano di condurre a una noiosa trasposizione di vicende già viste nei servizi di cronaca giornalistica televisiva su rivolte e scontri armati. Ciò che differenzia il videoclip da un servizio giornalistico è la presenza nel montaggio di immagini di sculture classicheggianti, a contrappunto dello svolgimento delle singole azioni. Gavras inserisce nella lineare narrazione che descrive gli scontri tra polizia e manifestanti alcuni particolari di opere d'arte che appaiono in figure evocative – fantasmi di un passato che pare rivivere nella cruenta azione contemporanea.

Dalla lettura iconografica delle sculture citate – interamente o *per fragmenta* – si possono riconoscere alcune statue conservate a Parigi nel *Grand Carré* del Giardino delle Tuileries. Il giardino, divenuto parco pubblico dopo la rivoluzione francese, ha subito importanti interventi e ampliamenti sia nel XIX che nel XX secolo; il *Grand Carré* è la 'piazza' a est, dove tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento sono state collocate una quindicina di statue, per lo più di soggetto mitologico.

La prima scultura evocata nel video all'inizio degli scontri – nel momento in cui il rivoltoso sta per scagliare la molotov ai poliziotti schierati in assetto antisommossa – è un'opera di Charles Nanteuil del 1836:

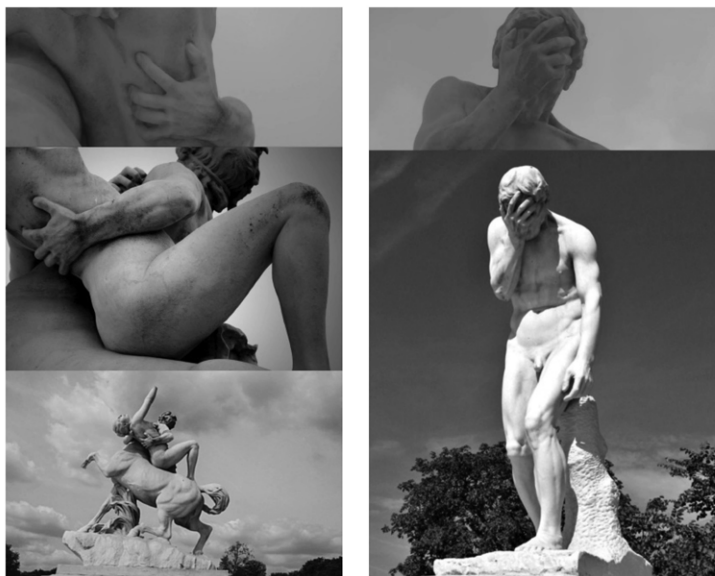


2 | Still del video a confronto con Charles-François Nanteuil-Leboeuf, *Alessandro combattente*, 1836, Parigi, Giardino delle Tuileries.

Alessandro combattente. La figura di Alessandro appare per pochi secondi, avvolta da una nube di fumo; lo stesso fumo che si insinua nella strada che sarà teatro della battaglia. La scelta di Gavras è quella di riprendere la parte superiore della scultura [Fig. 2]: non si vedono il ginocchio destro puntato a terra e nemmeno il piede sinistro proteso in avanti; tutta l'attenzione è concentrata sul busto e sul movimento delle braccia (entrambe monche), con la sinistra sollevata e la destra a terra. La postura di Alessandro, nella ripresa tagliata di Gavras, anticipa la dinamica del gesto del rivoltoso nel movimento del lancio della bottiglia infuocata.

Due sequenze ravvicinate e molto rapide presentano in successione, in un'atmosfera sospesa tutta avvolta dal fumo, il particolare di una mano che affonda con i polpastrelli nella pelle di un torso e un'altra che si copre il volto. Anche in questo caso si tratta di due citazioni da sculture presenti nel Giardino delle Tuileries. Nel primo caso [Fig. 3] si tratta del gruppo scultoreo con il Centauro Nesso che rapisce Deianira di Laurent Honoré Marqueste; dell'opera, che risale al 1892, Gavras sceglie un'inquadratura che decontestualizza la scena, spostando il focus sul gesto prepotente di una mano virile eloquentemente forte. Nel video viene meno il riferimento alla figura femminile, ma la forza plastica del gesto permane.

La sequenza successiva è nuovamente una ripresa tagliata che isola un singolo gesto [Fig. 4]: il particolare, si tratta della parte superiore del busto della statua di Henry Vidal raffigurante Caino del 1896. Seguendo una



3 | Still del video a confronto con Laurent Honoré Marqueste, *Il Centauro Nesso rapisce Deianira*, 1892, Parigi, Giardino delle Tuileries.

4 | Still del video a confronto con Henry Vidal, *Caino*, 1896, Paris, Giardino delle Tuileries.

linea estetica che propone le due mani virili in una sorta di sequenza iconografica, Gavras pare qui sottolineare e percepire la brutalità degli scontri violenti che seguono nella tessitura drammatica del video, con un crescendo di violenza brutale.

Nel video lo scontro diretto tra le due parti è nel vivo quando compare un'altra citazione scultorea: nella medesima luce sospesa imperniata di nuvole di fumo, Gavras inserisce il particolare del gruppo scultoreo di Étienne-Jules Ramey, sempre del Giardino delle Tuileries, raffigurante Teseo mentre colpisce con una clava il Minotauro [Fig. 5]. Della scultura – datata 1821 – anche qui è utilizzata un'inquadratura della parte superiore del corpo dell'eroe ateniese, dove è posta in evidenza la posizione di sopraffazione sull'ibrido mostro cretese e il gesto violento che sta per compiersi. Nelle sequenze successive del video l'azione in potenza diviene atto quando un poliziotto colpisce a colpi di manganello un ragazzo.

Il dialogo tra *fiction* e citazioni iconografiche continua nella narrazione della guerriglia: quando il gruppo dei poliziotti sembra avere quasi sedato i rivoltosi immobilizzando qualcuno di loro, ecco riemergere un altro fantasma marmoreo dai tratti classicheggianti. Gavras inserisce il busto di una donna avvolta da una luce rossa, raffigurata con bocca e braccia spa-



5 | Still del video a confronto con Étienne-Jules Ramey, *Teseo uccide il Minotauro*, 1821, Paris, Giardino delle Tuileries.



6 | Still del video a confronto con François Rude, *La Marsigliese*, o *La partenza dei volontari del 1792*, 1833-1836, altorilievo, Paris, Arco di Trionfo (lato est).

lancate; si tratta del particolare della parte superiore dell'altorilievo che François Rude scolpisce tra il 1833 e il 1836 per l'Arco di Trionfo a Parigi [Fig. 6]. L'imponente gruppo scultoreo, alto oltre 10 metri rappresenta una Vittoria alata che incita e indirizza con la spada un gruppo di uomini, di età e condizioni diverse, composti nella porzione inferiore del rilievo. *La Marsigliese*, o *La partenza dei volontari del 1792*, è nell'insieme un'opera carica di retorica patriottica: dopo la sua apprizione nel video le schiere dei rivoltosi riaccendono il combattimento come ispirati dall'imperioso gesto allegorico.

Dall'Arco di Trionfo, che visivamente è la chiusa scenografica delle Tuileries, spunta un'altra citazione allegorica avvolta dalla medesima, irreal, luce rossa, poi nuovamente illuminata di verde nelle ultime battute del video; Gavras riprende due particolari della raffigurazione allegorica della Pace, che Antoine Étex realizza negli stessi anni dell'opera di Rude per il lato ovest dell'Arco di Trionfo [Fig. 7]. Il taglio registico si focalizza prima sull'intero, poi, separatamente, sulle due figure: quella femminile con gli attributi della dea Atena e il volto del soldato che ha appena inguainato la spada.

L'austera immagine allegorica della Pace e il gesto eloquente di riporre le armi nella *fictio* non preludono alla cessazione delle ostilità, che non



7 | Still del video a confronto con Antoine Étex, *La Pace del 1815*, 1833–1837, altorilievo, Paris, Arco di Trionfo (lato ovest).

8 | Still del video a confronto con Bohuslav Schnirch, *Triga*, 1885 ca., Praga, Teatro Nazionale.

si placano nemmeno col sopraggiungere della notte. Il velo di fumo che accompagnava le prime apparizioni fantasmatiche delle opere parigine, ritratte sotto luci notturne, aumenta la tensione drammatica dell'ultima parte del videoclip. Lo scenario non è più solo quello della strada e lo scontro non è più solo frontale: polizia e rivoltosi ora si battono per assicurarsi la Vittoria. Del tutto inaspettatamente nel *setting* praghese è incluso nella narrazione un edificio noto, il Teatro Nazionale: il profilo della costruzione è riconoscibile grazie soprattutto alla grande scultura che diviene obiettivo strategico nel combattimento.

L'azione di guerriglia ha ora due fuochi: la strada e la balconata del Teatro Nazionale. I rivoltosi hanno la meglio quando riescono a conquistare la Triga, una delle dieci imponenti sculture allegoriche collocate agli angoli della facciata e lungo il perimetro dell'edificio. La Vittoria alata, realizzata nel 1885 dallo scultore ceco Bohuslav Schnirch, è raffigurata mentre guida una triga: con la mano destra tiene le redini e con la sinistra solleva una corona di alloro. È proprio qui che i rivoltosi si aggrappano subito dopo aver conquistato il tetto dell'edificio; conquistano Vittoria ma non ottengono vittoria perché gli scontri proseguono ancora più violenti nella strada sottostante.

La scelta delle opere inserite nel montaggio – tutte parigine ad eccezione della Triga del Teatro Nazionale di Praga, e provenienti tutte dal

Giardino delle Tuileries e dall'Arco di Trionfo – sottolinea in chiave retorica la bellezza del gesto marziale al servizio dell'eroismo del combattente. Originariamente le sculture, nel loro contesto tardo neoclassico e romantico, rispondevano alle esigenze storiche di chiamata alle armi e di sacrificio per la patria. Il recupero della plasticità e del soggetto classico conferiva la 'giusta' *auctoritas* e ribadiva l'immortalità di Ares.

Nel video le colte citazioni classiche (o pseudo-tali) conferiscono forza e caricano di senso la crudezza degli eventi, ma la scelta del contrappunto con citazioni di opere scultoree in cui l'ipostasi marziale sottolinea l'andamento del conflitto non è fine a se stessa: lo stimolo all'approfondimento analitico con il confronto iconografico, sposta la dinamica percettiva e conduce a una riflessione sulle scelte plastiche delle posture su cui Gavras rallenta il ritmo delle scene, soffermandosi su alcune particolari dinamiche espressive. Così come accade con l'apparizione delle opere scultoree, la scelta di rallentare l'immagine costringe lo spettatore a staccarsi per un momento dal movimento concitato degli scontri; Gavras, con lo stesso espediente, sposta quindi il focus dall'azione alla 'forma' che il *pathos* assume nelle comparse nel video. Non più solo citazioni quindi, ma *Pathosformeln* che si innescano nello svolgersi dell'azione drammatica.

Nel crescendo degli scontri – in alcuni fotogrammi del video – si vedono alcuni poliziotti a cavallo, che caricano un rivoltoso in fuga travolgendolo [Fig. 9]. L'azione del 'travolgere cavalcando' su cui Gavras indugia in due riprese rallentate, è qui sottolineato il gesto plastico che imprime un forte



9 | Still del video a confronto con: *Traiano in guerra contro i Daci* (in alto) e *I soldati mostrano le teste mozzate dei barbari* (in basso), bassorilievi in marmo (dal foro di Traiano), 113 d.C. ca., Roma, Arco di Costantino.

accento patetico alla scena. L'*Überreitens* warburghiano, presente come snodo tematico in Tavola 7 e Tavola 52 dell'Atlante Mnemosyne, appare qui come una riemersione engrammatica.

Alcuni *exempla* scultorei dal mondo classico raffiguranti le gesta militari di Traiano alla conquista dei Daci, presenti come reimpiego sull'Arco di Costantino, sono inseriti da Warburg in Tavola 7 di Mnemosyne per evidenziare alcune *Pathosformeln* che celebrano ufficialmente la supremazia del vincitore sul vinto, che migrano dall'arte imperiale romana fino a Napoleone. Il *pathos* del vincitore e del vinto trovano qui diverse declinazioni: oltre al 'travolgere cavalcando', Warburg inserisce l'afferrare per la testa e l'esaltazione attraverso l'esibizione dell'arco trionfale e del carro in ascesa: "preconiazioni antiche" dell'apoteosi imperiale.

Anche in Tavola 52 di Mnemosyne l'arte celebrativa traiana – e, di nuovo, il travolgere cavalcando – ritorna per Warburg come esempio di "inversione energetica" e del "rovesciamento etico del *pathos* del vincitore".

Un'altra *Pathosformel* ricorrente nel video diretto da Gavras è quella del gesto dell'afferrare: per la testa, per il collo, per i capelli. Numerose scene di guerriglia esibiscono la brutalità del gesto dell'afferrare e trascinare per il capo come atto finale di supremazia sul vinto. Alcune dei rivoltosi sono così puniti con infinita violenza. "Griff nach dem Kopf" è per Warburg un'altra delle "preconiazioni antiche" in cui il *pathos* del vincitore si manifesta nelle opere d'arte che poi migreranno nella modernità come nel montaggio ancora di Tavola 7 di Mnemosyne, ma anche di Tavola 5, dove le "impronte del *pathos*" riflettono una gamma importante di sentimenti: panico, difesa, furia, disperazione.

In generale, i primi modelli antichi di riferimento per le rappresentazioni di queste *Pathosformeln* si trovano nelle metope del fregio sud del Partenone, che raffigurano lo scontro tra centauri e lapiti, ma anche i rilievi che rappresentano la sottomissione di Alcioneo nel fregio dell'Altare di Pergamo [Fig. 10].

Altri puntuali raffronti si possono evidenziare tra le soluzioni sceniche adottate da Gavras e alcune celebri opere dell'antico: il muro degli scudi levati dai poliziotti richiama lo schieramento a testuggine della fanteria dell'esercito romano in battaglia, come nella decorazione della Colonna Traiana, e in particolare nelle scene della campagna del 106; ma ancora alcune dinamiche posturali nei rilievi del Partenone, come ad esempio



10 | Still del video a confronto con (dall'alto verso il basso): *Centauro contro un lapite*, metope XXX e XXXI dal fregio sud del Partenone, seconda metà del V sec. a.C., London, British Museum; *Athena contro Alcioneo*, altorilievo in marmo, 166-156 a.C., fregio est dell'Altare di Pergamo, Berlin, Pergamonmuseum.

la metopa XXVI con il lapite che si scaglia con braccio e gamba protesa contro il petto di un centauro [Fig. 11].

Una sequenza piuttosto lunga indugia sul fianco e sul petto nudo di un rivoltoso stratonato dai poliziotti: nella torsione del busto la muscolatura è tesa come in alcuni esempi della statuaria di età ellenistica: nel corpo di Alcioneo dall'Altare di Pergamo, nelle membra di uno dei figli di Laocoonte



11 | Still del video a confronto con: *Guarnigioni romane contro i Daci*, 113 d.C., bassorilievo, Roma, Colonna Traiana (in alto) e *Lapite contro un centauro*, metopa XXVI dal fregio sud del Partenone, seconda metà del V sec. a.C., London, British Museum (in basso).



12 | Still del video a confronto con (da sinistra a destra) *Atena contro Alcioneo* (particolare), altorilievo in marmo, 166-156 a.C., fregio est dell'Altare di Pergamo, Berlin, Pergamonmuseum; *Laocoonte*, gruppo scultore (particolare), I sec. a.C. - I sec. d.C., Roma, Musei Vaticani; Apollonio di Atene, *Torso del Belvedere*, I sec. a.C., scultura mutila in marmo, Roma, Musei Vaticani.

dal gruppo dei Musei vaticani e infine nel Torso del Belvedere [Fig. 12]. Volendo continuare la ricerca nel video di *Pathosformeln* o suggestioni dall'arte antica, numerosi sarebbero i raffronti che si potrebbero proporre.

3. ATENE

La narrazione degli scontri diviene sempre più serrata nella parte finale del video. Non compaiono più citazione dalla statuaria ottocentesca né altre ipostasi marziali. Lo scontro tra polizia e manifestanti si riaccende dopo che una molotov colpisce un poliziotto e l'uomo prende fuoco. Il corpo avvolto dalle fiamme compie movenze disperate nel tentativo di salvarsi. Anche in questo caso si tratta di una citazione che Gavras inserisce nel tessuto narrativo del video, ma non più derivandola dall'immaginario iconografico del classico – più o meno antico – bensì dalla contemporaneità [Fig. 13].

In questa particolare sequenza il giovane regista – che è francese ma di origini greche – ricrea quanto avvenuto realmente nelle manifestazioni del dicembre nel 2008 in Grecia, quando le fotografie degli scontri tra polizia e manifestanti fecero il giro del mondo. L'immagine è così potente che anche nella *fiction* crea una *climax* che arriva fino alla conclusione del video. La sequenza è ancora più impressionante se si considera che la scena è stata ricreata attorno alla piazza dedicata a Jan Palach.

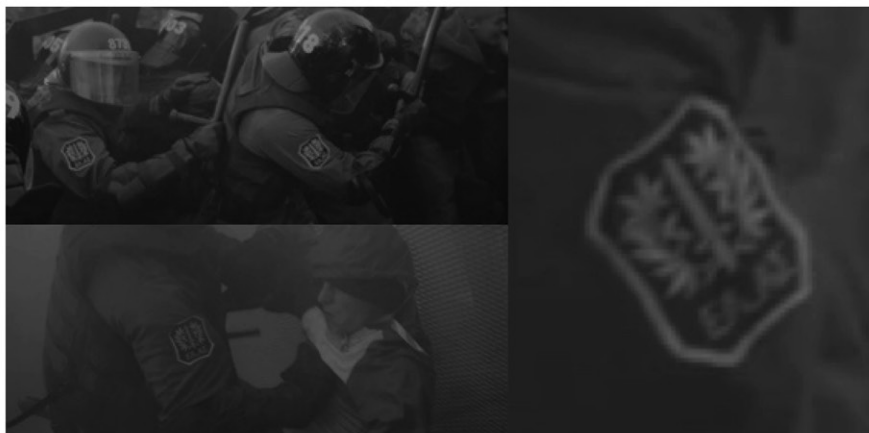
Gli anni che precedono la realizzazione del video registrano numerosi scontri violenti tra polizia e manifestanti: oltre al già citato episodio del



13 | Still del video a confronto con immagini di cronaca degli scontri in Grecia nel dicembre del 2008.

2008, cruenta guerriglia urbana, che si prolungano anche per più giorni, si verificano a Londra nel 2011, poi a Roma sempre nel 2011 e, infine, ad Atene nel marzo 2012, due mesi prima della pubblicazione del video e un mese prima delle riprese a Praga. La diffusione di video e immagini degli scontri, amplificata dai *social media*, è stata tanto dirompente quanto capillare.

Il riferimento diretto alla Grecia – e l'esplicita denuncia dei fatti avvenuti proprio pochi giorni prima delle riprese – emerge chiaramente dal particolare dello stemma sulle divise dei poliziotti, sul quale la camera di Gavras torna frequentemente. L'immagine, pur non essendo realmente quella della polizia greca, riporta una spada tra due rami di ulivo e una scritta in caratteri greci con il (parzialmente distorto) nome del pae-



14 | Still del video di *No Church in the Wild*.



15 | Still finale del video di *No Church in the Wild*.

se: ΕΛΛΑΣ. La contestualizzazione rende ancora più efficace la sovrapposizione di realtà, finzione e rimando al passato.

Significativamente le due città che prestano la propria immagine al racconto degli scontri in *No church in the Wild* sono Parigi, con le citazioni fantasmatiche di alcune opere d'arte, e Praga con il setting nelle sue strade; sono proprio le due città simbolo della protesta nel 1968, all'epoca teatro di scontri violentissimi (si veda in Engramma n. 68: *Mnemosyne 1968 – Mnemosyne 2008*).

Un altro elemento suggestivo nel video di *No Church in the Wild* è la totale assenza di figure femminili: fanno eccezione soltanto le due fugaci apparizioni delle personificazioni della Vittoria e della Pace nei rilievi dell'Arco di Trionfo. Nel montaggio si manifesta un'epica esibizione della forza di Ares, che non lascia spazio a nient'altro che alla violenza. Violenza, rabbia, ferocia, che non accennano a placarsi, che non si lasciano domare – proprio come la maestosa figura dell'elefante che appare nella chiusa del videoclip.

ENGLISH ABSTRACT

The music video *No Church in the Wild* by Jay-Z and Kanye West directed by Greek-French director Romain Gavras was released on May 29, 2012. It features neither Kanye West or Jay Z but shows two groups - police and rioters - fighting each other. There is no plot or story within the violence and the guerrilla images are similar to a news broadcast. The article discusses Graeco-Roman reliefs shown in the film-editing as quotations of the classical tradition into late Neoclassicism and Romanticism; they focus on some specific *Pathosformeln* in the video as the fight with no end.

Man is the warmest place to hide



A TURMAN-FOSTER COMPANY PRODUCTION
JOHN CARPENTER'S

"THE THING"

La Cosa di John Carpenter, ovvero il *sex appeal* del disorganico

Marina Pellanda

È l'inverno del 1982 e, nella penisola Antartica, un gruppo di scienziati di una base americana scopre che alcuni loro colleghi norvegesi sono entrati in contatto con una creatura aliena – “la Cosa” – ibernata in quelle zone da oltre centomila anni. I norvegesi sono tutti morti e “la Cosa”, capace di assumere qualsiasi sembianza vivente, si è ormai insediata anche tra gli americani, scatenando il terrore.

Quello della base USA in Antartide è un microcosmo eterogeneo di individui che, in un certo senso (nel gruppo non ci sono membri femminili) rispecchia un campione della popolazione mondiale – ovvero è il riflesso, per campionatura, di una società in cui la noia, l'apatia, il lasciarsi stancamente in azioni abituali caratterizza la nostra quotidianità.

Fin dall'inizio, dunque, e prima ancora che l'entità che dà il titolo alla pellicola di Carpenter si riveli pienamente – nell'incipit del film un cane corre sul bianco gelato del pack inseguito da un elicottero, ma in quelle prime sequenze non genera inquietudine – si mostra una condizione umana già contaminata ed è un'alterazione che l'avvento della “Cosa” renderà solo più esplicita.

Si tratta di un essere alieno, una cosa che potrebbe manifestarsi inaspettatamente, da un momento all'altro, saltando fuori dal corpo stesso di uno qualunque degli scienziati della base. La “Cosa” è infatti tutto e niente insieme – non sappiamo neanche se abbia una forma solo sua; l'idea che la “Cosa” non abbia una forma propria viene avvalorata nel finale del film quando la vediamo diventare

[...] una *summa* di tutte quelle forme di vita con cui nelle centinaia di migliaia di anni di presenza sulla Terra è venuta in contatto, dal tirannosauro all'uomo (Liberti 2003, 69).

L'entità è però identificata da un nome preciso – “Cosa” – un appellativo niente affatto generico, che designa una materia dotata di energia prima-

ria, in grado di dar forza agli uomini e di impressionare i loro pensieri anche se, come vedremo, il suo statuto ha a che fare con il disorganico. Ed è proprio il disorganico, ovvero il fatto che la protagonista della pellicola viva un'organicità differente da quella organizzata che caratterizza la res così come comunemente la si intende, a renderla diversissima dalle "cose" così come sono ricordate e nostalgicamente restituite, dalla prospettiva della privazione, in *Se questo è un uomo*:

Immagini ora un uomo a cui, insieme con le persone amate, vengano tolti la sua casa, le sue abitudini, i suoi abiti, tutto infine, letteralmente tutto quanto possiede. Sarà un uomo vuoto, ridotto a sofferenza e bisogno, dimentico di dignità e discernimento, poiché accade facilmente a chi ha perso tutto, di perdere se stesso; tale quindi che si potrà a cuor leggero decidere della sua vita o morte al di fuori di ogni senso di affinità umana; nel caso più fortunato in base a un puro giudizio di utilità. Si comprenderà allora il duplice significato del termine 'campo di annientamento'. E sarà chiaro che cosa intendiamo esprimere con questa frase: giacere sul fondo (Levi 1971, 21)

Non si tratta, dunque, di una di quelle "cose" che costituiscono l'habitat quotidiano, che rendono vero il paesaggio della nostra vita e che Primo Levi rievoca dall'abisso del 'campo' dove è annientata ogni forma di vita. E purtuttavia la "Cosa" di Carpenter si rivela capace di un'eccedenza che ha a che fare con la vita: essa vuole sopravvivere e, attraverso i propri cloni, moltiplicarsi su tutta la Terra. Ed è proprio per questa sua, vitale, intenzione espansiva che considera puro ostacolo il soggetto o i soggetti che con essa si relazionano. L'eccesso di potenza e di volontà di sopravvivenza che la "Cosa" porta con sé suscita, innanzitutto, la passione della paura. E in ciò Carpenter segue la scia di Alfred Hitchcock "il più grande inventore di forme del XX secolo [...] forme che ci dicono alla fine ciò che c'è al fondo delle cose" (Godard 1988) il quale, proprio attraverso le 'cose' orrifiche che mette in scena riesce "ad avere il controllo dell'universo". Infatti, nota ancora Godard:

Forse diecimila persone non hanno dimenticato la mela di Cézanne ma sono un miliardo gli spettatori che ricordano l'accendino dello sconosciuto del Nord Express (Godard 1988; sulla "mela di Cézanne" e l' "accendino di Hitchcock" rimando a Costa 2014).

La "Cosa" non produce, soltanto, l'effetto horror: così come accade per il protagonismo delle 'cose' nel cinema di Hitchcock, essa ritrova la propria, enigmatica, essenza, propriamente nell'essere *rebus*, fatta concretamente

(oltre che etimologicamente) ‘di cose’. Carpenter ricorre soprattutto alla tecnica della dissolvenza per fare in modo che sia lo schermo cinematografico a inghiottire e a codificare l’eccedenza del suo alieno; e tuttavia proprio perché l’immagine fuoriuscita dal *fade* non è diversa da oggetti ed esseri reali e tangibili – i quali occupano spazio aggrappandosi alla materia – ecco che questo ectoplasma senza contorni precisi, trasformando il proprio corpo in un effetto speciale, riorganizza l’organicità delle cose e la forma comune, ‘famigliare’, degli oggetti divertendosi a sovvertirne l’ordine degli oggetti e dei concetti, e restituendo infine una qualità nuova della materia.

La Cosa di Carpenter si può leggere dunque come il tentativo estremo di imprigionare il disorganico portando alla luce la sua forma instabile, che ontologicamente multiforme, vive l’apice della sua esistenza nel disfaccimento, travalicando così i confini ordinati dell’apparenza. Si tratta di un disfaccimento che può essere anche interpretato come invecchiamento, e, poiché l’entità carpenteriana ha il vantaggio e la particolarità di essere più vicina al nulla che a un qualsiasi concetto di corpo, la sua mutazione, il metamorfico effetto speciale che ne caratterizza l’essenza, non comporta più una *esibizione* costretta a iterarsi nel mostrare se stessa (come accadeva con Joe Dante o John Landis per l’uomo che diventava lupo). È piuttosto, quella di Carpenter, una maestria tendenzialmente anti-narrativa che all’horror o alla fantascienza teatral-baracconesca preferisce il gioco del fuoricampo. Se la metamorfosi vive nel fuoricampo, ecco dunque che il primo trucco di trasformazione che compare nel film risiede nella possibilità di leggere e l’opera stessa come il remake di *La cosa di un altro mondo* di Howard Hawks, del 1951 (com’è noto il film risulta diretto da Christian Nyby, ma la paternità sostanziale dell’opera è poi stata rivendicata dallo stesso Hawks: “La regia era di un mio montatore, ma ero sul set per la preparazione di tutte le scene importanti. Era un lavoro molto piacevole. [...] Il soggetto mi interessava perché pensavo che fosse una vicenda “adulta”” (Hawks in Lodato 2003, 151).

La Cosa di Carpenter si inserisce così nella dissolvenza temporale che separa il 1951 (data della pellicola di Hawks/Nyby) dal 1982 (data della ‘ripresa’ di Carpenter), e modula le sue tonalità espressive intorno al concetto di del disorganico: in questo senso è, innanzitutto, un’opera di trasformazione dell’invisibile. Il film di Hawks è infatti esplicitamente evocato nella pellicola di Carpenter, ma resta sulla soglia della percezione: ne vediamo alcuni spezzoni nel “diario filmato” della missione scientifica, già devastata dall’attacco dell’extraterrestre: come l’alieno carpenteriano,

pur riconoscibile, il 'modello' fonda infatti la propria visibilità cancellandosi, ovvero occultando la propria natura.

Ecco dunque che nel 1982, mentre sugli schermi USA esce anche *E.T.*, Carpenter risponde all'alieno antropomorfo di Spielberg con un'entità che si presenta battezzata con un nome che le conferisce una consistenza e una semplicità primaria, quasi infantile: le cose sono i coinquilini segreti della nostra vita; ma 'cosa' è anche il nome che dà il bambino a ogni cosa di cui non conosce il nome, prima di impararne la denominazione. Così Carpenter alza l'asticella della sfida e nel gioco filmico trascina lo spettatore fino ai limiti asfissianti dell'angoscia. Immediatamente *La cosa*, citando il precedente di *Hawks*, si rivela autonoma solo nel disorganico, solo quando non mette in scena un segno nuovo da seguire, sia esso il testo di partenza – *Who Goes There?* di Campbell –, il ripensamento dell'originale di *Hawks*, un uomo o un animale.

Il trucco carpenteriano, dunque, porta al centro della scena non tanto la res, la cosa – nel senso dell'oggetto immaginato come inerte, passivo, senza vita, sprovvisto di intelletto a tal punto che ci sentiamo autorizzati a investirla di significati creati da noi; protagonista in scena è la materia stessa. Ed è una materia che quando si mostra visivamente, nell'organico – soprattutto nella seconda parte del film – ci possiede. Quando, dal suo orrore schifoso di potenzialità disorganica, *La cosa* si mostra – e si dice mutando e imitando dall'interno la creatura con cui entra in contatto – essa cede come in dono il proprio marchio primordiale e, per giustificarsi pienamente nella sua perfezione, rinuncia alla dimensione del disorganico e prende vita, impersonando i vocabolari simbolici e convenzionali della res classica.

Nel film di Carpenter, la familiarità e la costanza del vedere, quell'attesa fantasticante che ci rende disponibili verso ogni successiva immagine, verso ogni variazione dello sguardo, si inceppa. E così, anche il palesarsi inatteso di un corpo conosciuto, anziché tranquillizzarci, si presenta come è un monito, il segnale che dobbiamo fare attenzione a non abbassare la guardia: se alla fine del film MacReady ritrova Childs, tuttavia, mentre i due si atteggiavano a scherzare sulla sorte che li attende, il dubbio che *La cosa* si sia impadronita di uno di loro permane.

La paura che attanaglia MacReady e Childs non è l'orrore dell'informe attraverso cui di solito il cinema "costituisce il modo in cui l'*horror* diviene testo" (Esposito 2004, 18); è invece, ancora una volta, il fuoricampo,

ovvero tutto ciò che lo sguardo non può cogliere per naturale limitazione dell'orizzonte – per metafora, il campo circoscritto che l'occhio della cinepresa non può raggiungere: l'ombra della paura è ben più spaventosa dell'irrompere del mostro, l'attesa è ben più terrificante della fuga, e tanto il bianco ghiaccio dell'Antartide quanto il chiarore del fuoco davanti a cui Childs e MacReady si scaldano, sono modalità di inversione di segno della luminosità: il modo in cui la luce muta la sua proprietà e anziché illuminare, impedisce di vedere, abbaglia. Anche la sequenza in cui MacReady costringe se stesso e i suoi compagni a sottoporsi all'esame del sangue si presenta come un'inversione del rapporto luce/buio: infatti, il tentativo più accurato messo in atto dai personaggi per risolvere il dubbio riguardo la loro effettiva identità, mette in scena l'insostenibile senza ricorrere agli stilemi tipici del genere horror: è pura, efficacissima, evocazione della paura come passione informe, invisibile e irraggiungibile. L'apparentemente neutrale – scientifico – esame del sangue – l'analisi della nostra carta d'identità biologica, un esperimento fatto sul liquido che scorre dentro il nostro corpo e che gli dà vita – sostituisce “l'horror che porta fuori tutto l'interno dei corpi” (Esposito 2004, 24) con la paura dell'inconscio, che è innanzitutto – insegna Edipo – paura di scoprire se stessi. Una paura che, come per Edipo, si presenta anche con il volto attraente del più profondo, e più intimo, desiderio. Anche in questo senso è particolarmente significativa la sequenza finale della pellicola, che vede Childs e MacReady mentre, mettendo a rischio innanzitutto la loro propria stabilità psichica, cercano di fare dell'ironia sulla sorte che li attende nella notte antartica. Si tratta di una scena che, ancora una volta (e come spesso accade nel film di Carpenter) spostandosi verso i fondali della psiche umana, riscatta l'opera dalla relegazione semplicistica nelle categorie dell'horror o della fantascienza, verso una forma filmica che non si lascia rubricare in nessun genere di repertorio.

Alla fine del film, per dirla con Gilles Deleuze, resta l'*immagine-percezione* (Deleuze [1983] 1984, 74-90) dell'alieno di Carpenter: la disorganicità della *Cosa* provoca l'interrogazione sul fenomeno del 'guardare'. L'horror, quindi, – o meglio la suspense – consiste nella sfida al vedere: l'occhio dello spettatore arriva quasi a percepire il disorganico, a misurare il gioco delle somiglianze e delle differenze, per concludere con una consapevolezza eccitata ed allertata a riconoscere che l'uomo è una quasi cosa, e la cosa un quasi-uomo. E se, fino alla fine del film, il confine tra la vita e la cosa sembra segnato dalla qualità dell'autopercezione, dopo la sequenza che conclude la pellicola qualsiasi definizione netta pare il frutto di un feroce, e inutile, riduzionismo – di fatto non ha più senso. Spezzando e

disarticolando la nostra percezione *La cosa* ci lascia infine sospesi, vittime di una cecità indotta dal buio ma anche dall'eccesso di luce, che non ci consentendo più di posizionare lo sguardo alla giusta distanza. Lo stesso genere horror è solennemente sepolto nella risata inquietante di Childs e MacReady.

BIBLIOGRAFIA

Costa 2014

A. Costa, *La mela di Cézanne e l'accendino di Hitchcock*, Torino 2014.

Deleuze [1983] 1984

Deleuze, *L'immagine-movimento*, [ed. or. Paris 1983] Milano 1984.

Esposito 2004

L. Esposito, *Carpenter Romero Cronenberg. Discorso sulla cosa*, Roma 2004.

Godard

L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, Paris 1998.

Levi 1971

P. Levi, *Se questo è un uomo*, Torino 1971.

Liberti 2003

F. Liberti, *John Carpenter*, Milano 2003.

Lodato 2003

N. Lodato, *Howard Hawks*, Milano 2003.

ENGLISH ABSTRACT

The “Thing” for John Carpenter, is an extra-terrestrial entity that can suddenly ‘be born’ of any of the scientists who live on the Antarctic base that is the main location of the film. This fact provides an interesting key to studies of the dynamic of reification and the distinction between an object and a thing. Despite the fact that the extra-terrestrial entity created by Carpenter does not have its own form, it is nonetheless able to modify experience of the world. *The Thing* created by the American director, is a concrete element that tries to make a deal with any form of life it runs into. Only in this moment is it a concrete object. The purpose of this essay is to exploit *The Thing* by Carpenter both as an indeterminate object and as heavy matter occupying space.

L'allegoria dell'Occidente

Rolf Petri

Das Wort zum Bild. Propongo di dare la parola a questa immagine conservata presso la Bibliothèque Nationale de France. La stampa di 38,5 x 50 centimetri è stata realizzata come acquaforte, la tecnica più popolare tra gli artisti incisori su lastra (e non solo) di fine Settecento.

Pare evidente che l'opera risale al periodo della Rivoluzione francese ma, come vedremo, è interessante vagliare qualche differente ipotesi di datazione. Chi sia l'artista non è dato sapere: l'autore è *non indentifié* e l'editore risulta s.n. sulla scheda della stampa (Fonte 1). Chiaro appare, comunque, l'intento comunicativo dell'opera, e non solo perché la stessa tecnica della stampa facilita la riproduzione: simili stampe rivoluzionarie, scrive Susan Libby, "were produced in huge editions of several thousand and could be widely disseminated as publicly posted broadsides, sold by street vendors or exhibited in printers' shops" (Libby 2014, 30). L'intento propagandistico e pedagogico emerge anche dal contenuto allegorico. L'autore, inoltre, per non lasciar margine ad equivoci riguardo ai concetti astratti che intendeva rendere visualmente comprensibili, ha steso (o fatto stendere) un testo in calce che identifica le figure e spiega le azioni che compiono.

Il titolo dell'opera indicato sulla scheda della Bibliothèque Nationale è lungo. Così recita la frase posizionata al centro della sezione scritta: *Les Mortels sont égaux, ce n'est pas la naissance / C'est la seule vertu qui fait la*



différence. È la citazione di un distico caro a Voltaire che lo ha usato in almeno tre delle sue opere. La stampa *Les Mortels sont égaux* sembra pervenuta alla custodia della Bibliothèque Nationale grazie alla passione collezionista del barone belga Eugène de Vinck de deux Orp (1824-1889), uomo politico e consigliere di legazione presso le capitali francese e spagnola (Fonte 3); e grazie pure a quella, spinta forse più da interessi mercantili, del figlio Carl (1859-1931), anch'egli diplomatico belga a Parigi, oltre che uomo d'affari (Fonte 4). Un collaboratore 'erudito' di Carl de Vinck, Marcel Roux, insieme ad altri studiosi ha schedato le quattro mila opere collezionate da Eugène sulla rivoluzione francese e le tredicimila aggiunte da Carl sull'intero arco di storia francese dal 1770 al 1871 pubblicandone l'inventario in ben otto tomi (Note 1931, 294; Aubert, Roux 1921).

NATURA DIVINA, RAGIONE SACRA: UN RITRATTO DELLA STORIA

Come soggetto primario dell'immagine, la scheda-inventario indica la Dichiarazione dei diritti dell'uomo del 26 agosto 1789. In quel giorno, agendo su proposta dell'eroe dell'indipendenza americana, il generale Gilbert du Motier de La Fayette, e sulla falsariga della dichiarazione di indipendenza americana, l'Assemblea nazionale di Parigi vota la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*. L'intento non è semplicemente quello di formulare una sorta di preambolo indelebile della futura costituzione francese. Si vuole anche vergare, con esso, un 'catechismo' valevole per tutti gli uomini di tutti i tempi e tutti i paesi poiché con la Rivoluzione del 1789 "the 'Great Nation' was supposed to deliver messages to the rest of the universe" (Frank 2002, 311).

Sulla stampa che celebra questo evento vediamo la scena illuminata dai raggi della stella ardente Sirio, simbolo – non solo massonico – di divinità, universo, conoscenza e potenza. Del triangolo attorniato dai raggi che contiene tre gigli, da leggere come segni di regalità, secondo Alfonso Prandi, "non si sa bene se sia una ripresa del simbolo cristiano della Trinità o voglia essere la tipica figura geometrica dei Massoni" (Prandi 1991, 431). Forse non giova neanche saperlo, ma piuttosto ricordare come nell'uno e nell'altro caso si tratti del simbolo di un principio di trascendenza universale. Nella tradizione massonica la geometria triangolare, infatti, simboleggia l'Ultima Causa che crea e contiene in uno il tutto. Vale la pena ricordare che esistono altre, coeve, rappresentazioni della *Déclaration des droits* in cui campeggiano simboli massonici ancora più espliciti. Il suo principale ispiratore, La Fayette, è ricordato nella memoria massonica americana come un fratello legato ad altri confratelli di alto

rango, come George Washington e “that other great Mason, America’s greatest diplomat, Benjamin Franklin, who was American Ambassador to the French king” (Hamilton 1921).

Ma possiamo pure lo sguardo sulla scena illuminata dai generosi raggi di Sirio. L’anonimo incisore (o un suo socio) la descrive con le parole che trascriviamo qui:

La raison caractérisée par une femme ayant sur la tête le feu sacré de l’amour de la patrie, met de niveau l’homme blanc et l’homme de couleur derrière lui est une corne d’abondance, un bananier et des campagnes fertiles ; il s’appuyé sur les Droits de l’Homme et tient de l’autre main le Décret du 15 mai concernant les gens de couleur. La raison est poussée par la nature qui est couronnée de fruits ayant 14 mamelles. Elle est montée sur un outre de peau du quel sortent le démon de l’aristocratie, l’égoïsme qui par son avarice veut tout avoir, l’injustice, le démon de la discorde ou de l’insurrection prêt a traverser la mer qui fait le fonds.

Prima di rivolgere la nostra attenzione alle due figure umane, *l’homme blanc* e *l’homme de couleur*, soffermiamoci sulla Ragione e sulla Natura. La Ragione è descritta come una donna che in cima al capo, sopra la chio-ma, fa risplendere la sacra fiamma dell’amor patrio. Il suo aspetto richiama rappresentazioni di antiche divinità, ad esempio di Atena, dea della saggezza e protettrice della polis capitale dell’Attica. La figura polimastide della Natura richiama l’Artemide di Efeso (modello ad esempio della cinquecentesca ‘Fontana della Dea Natura’, nel giardino della Villa d’Este a Tivoli).

Il linguaggio rivoluzionario che risuona nelle piazze di Parigi e nell’Assemblea Nazionale gronda sacralità, mitologia, scienza dell’assoluto. E a Natura e Ragione spetta un posto d’onore nell’economia delle legittimazioni trascendenti del nuovo ordine che sta per nascere. Se qualcosa è dichiarato ‘naturale’, ad esempio un diritto, è assoluto: ogni discussione ha da cessare, in quanto il sacro è inviolabile, indiscutibile, vero. L’allegoresi di concetti astratti o filosofici, così come l’allegoria di paesi, città, continenti, ha radici antiche, nell’iconografia classica, specie a partire dal periodo ellenistico. Vi è dunque un motivo profondo perché Natura e Ragione non vengano rappresentate in forma di orologio, salsiccia, carozza, fiore o di altri oggetti qualsiasi, ma come due divinità. Al popolaccio illetterato viene intimato di evitare atteggiamenti insolenti e blasfemi verso questi prodotti delle fantasie delle più fini menti filosofiche dell’Umanesimo e dell’Illuminismo.



Diana/Artemide 'polimastide' di Efeso; Atene di fronte al parlamento austriaco [Fonte 5 e Fonte 6].

Ma la collocazione di due figure divinizzate al centro del nuovo, costituendo, immaginario collettivo è anche segno di altro: è una riprova del fatto che il cosiddetto 'processo di secolarizzazione' non comporta l'espulsione radicale del sacro e della trascendenza nella società; al contrario, sacro e trascendenza tornano, anche sotto forma di immagini, nel cuore del linguaggio, e dell'agone, della politica moderna. La filosofia di una Storia intesa come processo di redenzione esce così dalle mura dei luoghi di culto tradizionali per riversarsi in piazza, in mezzo alla società. La lettura della secolarizzazione come processo di affermazione di una visione escatologica e apocalittica della storia, così come ci viene proposta da Karl Löwith e, più recentemente, da John Gray, trova nella 'nostra' stampa rivoluzionaria un ulteriore, robusto, sostegno (Löwith 1949; Gray 2008).

Tornando all'immagine de *Les Mortels sont égaux* e alle sue descrizioni e spiegazioni riportate in calce, vediamo come il peso della Natura schiacci un vecchio sacco da cui escono gli spiriti maligni di un ordine sociale e morale obsoleto. Divenuti brutti e 'anacronistici' diavoletti, essi fuggono via dalla scena illuminata dal principio trascendente assoluto, a cui non possono opporre alcuna resistenza, verso l'Oltremare, forse per cercare rifugio laddove, secondo una visione antropologica tipicamente coloniale, 'il tempo si è fermato'. Qui non vi è più spazio per l'aristocrazia e per gli iniqui privilegi che le consentivano di assegnare a ognuno un posto nella

società secondo la nascita; ma non vi è neanche posto per il popolaccio ignorante che semina discordia predicando l'insurrezione.

Natura sprona Ragione ad usare il suo bastone come livello, per dimostrare che tutti gli uomini sono nati liberi ed uguali: uguali 'per natura', appunto. Questo vale persino per l'*homme de couleur* messo di fronte a l'*homme blanc*. Commenta Susan Libby: "The print thus brings the *gens de couleur* into the symbolic world of the Revolution, where they achieve equality and liberty by the agency of reason and nature" (Libby 2014, 32).

Come dimostra la mano ancora aperta e semistesa dell'*homme blanc*, che in un gesto di rispetto per l'uguaglianza si è pure tolto il cappello, è stato lui a trasmettere la 'buona novella', ovvero i 'Diritti dell'uomo e del cittadino' al selvaggio che ancora, con un'espressione seria – forse appagata ma al contempo leggermente incredula – afferra i documenti, come fossero una polizza sulla vita da riporre prudentemente in un cassetto ché non si sa mai. Hans-Jürgen Lüsebrink commenta così la scena:

Symétriquement opposé aux mauvais démons du passé, le côté droit du tableau, surplombé des symboles de la royauté et des lumières de la Philosophie contient des promesses d'un avenir utopique: corne d'abondance, champ de blé et bananiers sont ici les symboles d'un âge d'or à venir (Lüsebrink 1993, 211).

Può sembrare ovvio che la cornucopia simboleggi quella liberazione dal bisogno che finalmente potrà scaturire dall'affermazione dell'*uguaglianza* tra gli uomini. Ritengo tuttavia più probabile che lo stesso simbolo rimandi a una *differenza* tra gli uomini che è determinata dagli stadi dello sviluppo umano contemplati dalla filosofia della storia (che peraltro – ma sia detto solo a margine – difficilmente confonde la località di Cuccagna con quella di Utopia). Sul conto della cornucopia Libby fa presente che essa "can allude to the black figure's African heritage, as cornucopias appear in Cesare Ripa's *Iconologia* as symbols of the African continent" (Libby 2014, 33). Se la lettura è corretta (e il rimando al repertorio del Ripa è convincente), il livello che Ragione stende sopra la testa dei due uomini 'nati uguali' è al contempo una bilancia che ne soppesa la diversità. Dalla parte de l'*homme de couleur* pende il simbolo di una naturale abbondanza tropicale, abbondanza che – come interi stuoli di illuminati viaggiatori (talvolta veri viaggiatori, talaltra, e più spesso, solo immaginari, come Hume e Kant) hanno raccontato nelle loro opere di 'geografia umana' – rende i signori negri purtroppo indolenti, e impedisce loro di

aguzzare adeguatamente l'ingegno e di alimentare il genio della ragione.

Ma dove finisce la corda appesa all'altro estremo della bilancia, quello che sovrasta la testa de *l'homme blanc*? Non si vede dove finisca il capo della corda ma si intuisce che si sia impigliata nelle pieghe del vestito della Ragione. O forse la corda è proprio, materialmente, fatta di un filo di quel tessuto? La ragione stessa pare essere la cornucopia dell'uomo bianco, e quindi personaggio che prende parte al gioco e al contempo supremo giudice di tutti i personaggi presenti in scena, compresa se stessa. Parrebbe dunque che, insieme all'uguaglianza e in nome dell'uguaglianza, Ragione stabilisca una certa gerarchia tra gli 'uguali'. E *l'homme blanc* è chiaramente un uguale più uguale rispetto all'*homme de couleur*. Nutritosi abbondantemente dalla cornucopia della ragione, è spronato dalla natura a prendersi la sua specifica responsabilità davanti a una Storia che a lui, europeo civilizzato, si è già in parte rivelata. A lui spetta portare la buona novella all'africano: "the colonized figure imitates but can never resemble or replace the colonizer" (Libby 2014, 34).

Notiamo inoltre come il messaggero della 'buona novella' non sia un uomo qualsiasi, non un artigiano né un mercante, un servo, un prete o altro, ma un signore in uniforme, per l'occasione senza cappello e disar-



Uniforme del Reale esercito francese attorno al 1780; Ufficiale e soldati della Guardia nazionale nel 1791 [Fonte 7 e Fonte 8].



Bizard, *Garde nationale protégeant une cargaison de sucre pendant les émeutes parisiennes de Janvier 1791*, Château de Vizille, Musée de la Révolution (dettaglio).

mato (almeno a quanto appare: lo stiletto non è visibile), ma è pur sempre un uomo d'armi, del tipo di La Fayette. Quando Lüsebrink insinua che si tratti di un "ancien noble" (Lüsebrink 1993, 211), probabilmente sbaglia se pensa a una contrapposizione tra antico regime e nuova era, ma se il riferimento è alla funzione del messaggero in armi potrebbe anche aver ragione. Di antico lignaggio nobile, La Fayette prima ancora di diventare *major general* dell'Esercito continentale americano e poi capo della Guardia nazionale rivoluzionaria a Parigi, era pure stato un ufficiale delle guardie del re di Francia. Tuttavia, comparando l'uniforme francese pre- e post-rivoluzionaria con quella riportata nella nostra stampa, pare difficile assegnare alla figura dell'*homme blanc* una posizione precisa tra antico regime e novità rivoluzionaria. Per altro, a ben guardare il dipinto, opera di un artista poco noto, l'ufficiale che è agli ordini dello stesso La Fayette sta "proteggendo un carico di zucchero" dall'assalto della massa del popolo, durante i moti di Parigi del 1791 (Freund 2014, 93); ovvero, sta respingendo "il demone della discordia e dell'insurrezione".

Inoltre, confrontando l'uniforme dell'*homme blanc* con altre immagini, non è chiaro se si tratta di un ufficiale e non di un soldato semplice, o di un nobile, o di un borghese o di un uomo del popolo. Nell'economia della narrazione proposta dall'autore della stampa *Les Mortels sont égaux* le distinzioni di classe non contano poi tanto: l'importante è che si tratti di un francese, cittadino di una nazione che si ritiene – ben poco modestamente – all'avanguardia della storia umana, e che dopo il 1789 può esportare in tutto il mondo l'insegnamento dei diritti umani, in aggiunta agli altri frutti dell'Illuminismo profusi in dono all'Umanità, già da prima della Rivoluzione. E importante è inoltre che sia un uomo d'armi, essendo la Storia una guerra tra il bene e il male. Prendersi cura del buon Selvaggio e portarlo alla Ragione significa intervenire anche con la forza per proteggerlo, se necessario contro se stesso, ovviamente sempre per il suo proprio bene.

La stampa condensa, così, un bel numero di significati inerenti l'ideologia occidentale validi allora e tuttora attuali: il senso della missione civilizzatrice in uniforme in difesa dei concetti di 'umanità' e 'diritto umano', con annessa la 'responsabilità di proteggere'; la promessa utopica di eguaglianza, giustizia, benessere; il senso della storia simboleggiato attraverso il dono che il soldato del Progresso fa al buon Selvaggio; gli anacronistici spiriti maligni dell'antico regime e della corruzione morale finalmente spazzati via; la cosiddetta secolarizzazione espressa tramite l'allegoresi divinizzante di Ragione e Natura, a riprova che la trascendenza escatologica si è ormai riversata nello spazio politico; la virtù e l'altruismo dell'«uomo bianco», nella rinnovata aspirazione all'erezione dell'Impero del Bene Universale. Non c'è, forse, un'altra immagine che meglio di questa offra una compiuta rappresentazione dell'apostolato che l'Occidente si auto-attribuisce, nel clima culturale di una, potentissima, filosofia escatologica della storia.

PERCHÉ IL COLORE DELL'UOMO DI COLORE È NERO?

Dopo quanto abbiamo detto sul conto dell'*homme blanc*, può risultare persuasiva l'ipotesi che l'allegoria sarebbe stata personalmente “progettata da Lafayette per celebrare la dichiarazione dei diritti dell'uomo” (Prandi 1991, 431). Ovvero, lo stesso personaggio che proponeva la Dichiarazione ne avrebbe fornito anche un'illustrazione, in cui avrebbe fatto inserire – guarda caso al centro della scena, illuminato dagli astri – un figura assai assomigliante a se stesso.



Gilbert de La Fayette e l'*homme blanc* [Fonte 9 e Fonte 1].

Gilbert du Motier, marchese de La Fayette, dopo essere stato protagonista di spicco delle rivoluzioni in America e in Francia, avrebbe continuato ad essere, per estrazione sociale e vocazione personale, un personaggio importante durante tutte le varie stagioni politiche che si avvicinano fino alla sua morte, nel 1834. Quindi, in teoria, avrebbe potuto commissionare l'allegoria in qualunque momento successivo al 1788. Prandi suggerisce un intento commemorativo, mentre a noi l'allegoria sembra piuttosto motivata da intenti pedagogici e propagandistici, il che depone per una datazione più prossima agli eventi celebrati.

Il catalogo online della Bibliothèque Nationale, peraltro, indica tra i soggetti dell'immagine non solo la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* (1789), ma anche il *Décret de suppression de l'esclavage aux colonies* (1794, 4 Février), e così commenta:

Les philosophes de la France des Lumières réprouvent en majorité l'esclavage, mais connaissent mal la situation des esclaves dans les îles lointaines même si certains auteurs, comme P. Poivre, administrateur de l'Île de France (Île Maurice), essaient de donner des informations concrètes et de rattacher la cause des Noirs aux aspirations de la bourgeoisie. C'est en Angleterre que le mouvement abolitionniste, d'inspiration plus religieuse, trouve un écho populaire, relayé par les économistes qui comme Adam Smith, dénoncent son manque de rentabilité. Sous la pression de la Société des Amis des Noirs, la Révolution française, qui a exclu les colonies de l'application de la Déclaration des droits de l'homme, abolit cependant l'esclavage en 1794 avant que Bonaparte ne le rétablisse en 1802 (Fonte 2).

L'homme de couleur sarebbe dunque uno schiavo appena liberato, grazie a un parlamento che dava virtuosamente seguito al motto *Les Mortels sont égaux*. Collima con questa ipotesi l'indicazione del 1794 come anno di edizione della stampa, nella scheda della Bibliothèque Nationale (Fonte 1); una datazione che auspicchiamo si fondi su riscontri documentali indipendenti, poiché dedurla dal contenuto sarebbe alquanto arrischiato. Del decreto abolizionista del 4 febbraio 1794, infatti, nella stampa non vi è traccia: il documento che l'uomo dalla pelle scura tiene nella mano destra non reca il titolo "Décret du 4 février" né "Décret du 16 pluviôse an II", bensì "Décret du 15 mai". Lo stesso testo in calce, poi, dice che il riferimento non è al decreto sull'abolizione della schiavitù, bensì al decreto del 15 maggio 1791, che stabilisce come gli uomini 'di colore' nati da genitori liberi potessero acquisire alcuni diritti di partecipazione alla vita politica. Da notare che nel rotole consegnato all'*homme de couleur* la data non è riportata nel formato del calendario rivoluzionario entrato in vigore nel

novembre 1793 e che essa non reca alcuna indicazione di anno: due indizi che fanno pensare che almeno la matrice sia stata incisa nel corso dello stesso 1791 (la datazione è ritenuta plausibile anche da Libby 2014, 32).

Tuttavia, non solo la scheda della BnF, ma anche parte della letteratura storiografica (si veda per tutti Lüsebrink 1993) ha collocato il motto *Les Mortels sont égaux* all'interno del discorso sull'abolizione della schiavitù: si inserisce così nella narrazione un apparente nesso causale tra lo slogan di matrice filosofico-letteraria e l'azione politica che ne sarebbe conseguita. Il testo contenuto nella scheda della BnF, infatti, celebra il messaggio universale e liberatorio della Rivoluzione. Si tratta però di un patente equivoco, chiarito da tempo per esempio da François Renault e Serge Daget. Già nel 1985 i due studiosi rilevarono come la stampa *Les Mortels sont égaux* non facesse affatto riferimento al dibattito abolizionista, e come anzi i rivoluzionari francesi all'epoca tollerassero senz'altro anche la tratta degli schiavi:

Cela ne concerne donc ni la traite ni l'esclavage mais la population métissée ou les affranchis dont le droits politiques et représentatifs étaient contestés voire rejetés par les habitants colons-planteurs d'origine européenne. L'assemblée nationale, en 1791, ne délibère pas sur les esclaves, et encore moins sur la traite. Cette année là encore, 106 navires négriers quittent les seuls ports de France (Renault, Daget 1985, 125).

L'inserimento della stampa nel contesto del dibattito abolizionista è stato bensì favorito dal desiderio di sottolineare l'universalità delle istanze rivoluzionarie e, da un altro lato, risponde a una facile inserzione del termine 'rivoluzione' nell'ambito del dibattito sull'*esclavage* in atto nella seconda metà del Settecento. La figura degli schiavi da liberare da un dispotismo alieno stava infatti lentamente sovrapponendosi e identificandosi con gli stessi coloni bianchi e persino con i borghesi europei privati dei 'naturali' diritti di partecipazione politica. Così si poteva leggere che "la France était esclave de la royauté, de la noblesse, du clergé, de toutes les aristocrates" (Lüsebrink 1993, 207). La stessa Rivoluzione veniva dunque interpretata come liberazione della nazione schiava dai suoi tiranni. Questo tipo di retorica non era nuovo: anche i leader rivoluzionari americani – non pochi dei quali, come noto, erano grandi proprietari terrieri e ricchi schiavisti – avevano sottolineato come non potessero più sopportare di venir trattati come 'schiavi' dal re d'Inghilterra, e che anzi fosse un loro dovere etico sollevarsi contro l'oppressione dispotica della monarchia.

I fondamenti filosofici di tale ragionamento potevano rinvenirsi, ad esempio, negli scritti di John Locke, al tempo tenuti in grande considerazione (Locke [1690] 1764, 1). Questi aveva affermato:

Slavery is so vile and miserable an estate of man, and so directly opposite to the generous temper and courage of our nation; that it is hardly to be conceived, that an Englishman, much less a gentleman, should plead for it.

Ma più che contro l'istituto della schiavitù – ancora ben fiorente nelle colonie e all'epoca incardinato in un irrigidimento giuridico che lo rendeva sempre più avvilente e brutale – si trattava di un'argomentazione propria del partito Whig contro la monarchia assoluta: opporsi alla monarchia assoluta era un dovere morale, poiché 'la natura' proibiva all'uomo di darsi in schiavo al potere di un altro uomo. Lo schiavismo vero e proprio veniva legittimato, o diciamo così filosoficamente 'spiegato', come stato di guerra. "This is the perfect condition of slavery, which is nothing else, but the state of war continued", scriveva Locke, mettendo in questo modo la schiavitù degli africani nelle piantagioni delle coste atlantiche in piena sintonia con la propria filosofia della libertà, a patto, però – come già aveva avuto modo di sottolineare nelle *Fundamental Constitutions of Carolina* del 1669 – che l'arbitrio discrezionale del proprietario su vita e corpo dello schiavo fosse totale e in nessuna maniera inficiato dalla legge (Locke [1690] 1764, 214).

"Les hommes naissent et demeurent libres et égaux en droits", recita l'articolo uno della Dichiarazione dei diritti dell'uomo del 26 agosto 1789. Ma come simili enunciati profondamente sentiti anche dai *Founding Fathers* non scalfirono minimamente l'istituto della schiavitù negli Stati Uniti d'America, così neanche nella Francia rivoluzionaria si avviò un ripensamento sullo sfruttamento schiavista nelle colonie caraibiche, e neppure – come abbiamo visto – sulla tratta degli schiavi. Il ripensamento sarebbe giunto solo nel 1794 e sarebbe durato poco. Le colonie, però, prendendo alla lettera gli slogan di cui risuonavano le strade della metropoli, erano ormai in pieno fermento. Si produssero pertanto linee di conflitto talora complesse e divergenti di isola in isola tra latifondisti schiavisti, schiavi, *gens de couleur* presenti anche tra l'élite economica, e *petits blancs* non possidenti.

In quella situazione, la popolazione 'mulatta' e creola si chiedeva se almeno gli uomini nati liberi per certificato di nascita non dovessero finalmente avere diritti uguali agli altri cittadini, essendo per altro già perfet-

tamente equiparati come contribuenti. Inizialmente, però, i partigiani di *Liberté! Égalité! Fraternité!* all'Assemblea nazionale si rifiutarono di concedere alcun diritto.

Despite lobbying by wealthy *gens de couleur*, metropolitan legislators feared that recognizing free-colored equality would undermine slavery and thus jeopardize the system of commodity production and overseas commerce which was so important to the French economy (Cormack 2011, 155).

Così, durante la Rivoluzione, le attività a favore dell'emancipazione nelle colonie "were diverted from advocating for abolition of the slave trade in favor of the struggle for rights for free people of color, or *gens de couleur*, in the colonies" (Libby 2014, 29). Ma siccome la ribellione montava:

On 15 May 1791 the deputies decreed that *gens de couleur* born of free fathers and free mothers be admitted to primary assemblies, but then reversed this decision on 24 September when they decreed that colonial assemblies could determine the political status of all men of color. It was not until March 1792 that the Legislative Assembly's more radical decree, insisting that all free blacks and mulattos enjoy equal political rights, threatened the alliance between *gens de couleur* and planters in the Îles du Vent (Cormack 2011, 161).

Non è questo il luogo per approfondire gli interessanti sviluppi nei Caraibi che alla fine condurranno a una (transitoria) abolizione della schiavitù nel 1794, né che cosa questa abolizione in pratica significherà. Fatto sta che molti appartenenti a famiglie creole, libere da generazioni e alcune a loro volta ricche proprietarie di terra e schiavi, pur avendo una pelle piuttosto chiara, nei documenti notarili devono indicare 'nero' come colore di carnagione. "Consequently, in the colonies, race could be invisible, thus losing its most convenient determining factors – shape and color – but not its existence". Per tale motivo, continua Susan Libby, la nostra stampa

[...] effectively 'recolored' the dark-skinned recipient of France's virtue, fixing and regulating blackness as a means of stressing the significance of the colonial law admitting the *gens de couleur* into the realm of whiteness, with its privileges of citizenship and liberty (Libby 2014, 32-33).

Raffigurando l'*homme de couleur* nelle sembianze dello schiavo africano, l'ignoto artista rimarcava dunque una indelebile gerarchia tra gli 'uguali'. Gerarchia, questa, che vedrà sempre l'uomo francese, e poi occidentale, nella posizione del tutore severo, del protettore altruistico, dell'inse-

gnante benevolo; insomma dell'“avan-guardiano” del progresso civile e umano. Per non disturbare l'auto-compiacente visione occidentale della storia, è bene che la stampa *Les Mortels sont égaux* resti agli atti, anche contro l'evidenza, come riferita al contesto abolizionista. E anche la datazione del 1794 meglio consente di celebrare il messaggio universale della Rivoluzione francese.

I MORTALI SONO UGUALI, MA...

Significativa, infine, è la scritta posta in calce sotto all'immagine, in posizione centrale: quella che nella scheda della BnF dà il titolo all'immagine stessa. È tratta dalla poesia *Le Lac Léman* di Voltaire, che risale al 1755, ma troviamo lo stesso distico già proposto dal medesimo autore, in versione solo leggermente diversa, in *Eriphile*. Nell'atto secondo della tragedia leggiamo nella prima scena:

Les mortels sont égaux : ce n'est point la naissance,
C'est la seule vertu qui fait leur différence (Voltaire [1732] 1779, 19).

Per volere dell'autore, *Eriphile* non fu pubblicata finché era in vita, ma il distico venne immediatamente citato in una critica teatrale apparsa nello stesso mese della prima – marzo 1732 – sul “*Mercure de France*”. Pur non più originalissimo nel concepire la virtù come scelta e l'uguaglianza come dote ricevuta per nascita, il distico comunque al pubblico era piaciuto assai. Secondo quanto riferisce il recensore, il passo in cui compaiono i due versi “ont reçu tant d'applaudissemens et qui ne sont pas cependant les plus travaillez et les plus parfaits de la Piece [*sic!*]”. Non certo inediti sul piano filosofico o ideologico, sul piano politico i versi venivano evidentemente ancora percepiti come “*maximes neuves et hardies*” (L.D.M. 1732, 562, 570). E quel che piaceva al pubblico, compiacque senz'altro l'autore, tanto da fargli riusare il distico in almeno altre due opere: nella quarta scena dell'atto primo di *Le fanatisme, ou Mahomet le Prophet* del 1736 e, appunto, in una forma leggermente aggiornata – sostituendo *point* con *pas* e *leur* con *la* – nella poesia *Le Lac Léman* del 1755.

Nel corso degli anni e specialmente durante quelli della Rivoluzione, il distico è diventato molto popolare ed è diventato una sorta di proverbio. Lo si trova citato in vari dizionari e usato fuori dal contesto originario, in innumerevoli altre circostanze, tanto che forse non tutti coloro che lo usano conservano ancora la consapevolezza della sua origine letteraria (ringrazio Olivier Bivort per queste ed altre preziose indicazioni sugli

scritti di Voltaire). Ad ogni modo, la centralità della posizione grafica di questa citazione nella nostra stampa corrobora l'ipotesi di considerare l'immagine un'allegoria dell'Occidente. Infatti, come si è visto, la stampa *Les Mortels sont égaux* prende spunto dal decreto sui diritti delle genti di colore per veicolare significanti più ampi e generali. Se volessimo adeguatamente approfondire il discorso, dovremmo occuparci della storia del concetto di uguaglianza e della 'riscoperta' della 'virtù' non solo in Voltaire, ma nella teorizzazione europea rinascimentale, umanista e illuminista in generale, senza dimenticare la tradizione cristiana che comunque rimane sempre sul fondo. Non essendo possibile, qui, fare questo, cerchiamo almeno di evincere alcuni elementi dai riusi del distico nelle opere di Voltaire.

Il distico compare in coda – un po' distaccato dal resto – all'*Ode al Lago di Ginevra*, che è soprattutto un'ode alla libertà. Libertà anch'essa divinizzata come lo sono Natura e Ragione nella nostra stampa: "C'est sur ses bords heureux / Qu'habite des humains la déesse éternelle / [...] la liberté"; e si tratta, espressamente, di una dea congeniale all'Occidente: "Liberté ! Liberté ! [...] Chez tous les Lévantiens tu perdis ton chapeau" (Voltaire [1755] 1888, 25-26).

La poesia di Voltaire, da alcuni forse non a torto classificata come 'romantica', può essere abbastanza facilmente decostruita enucleandone i contenuti ideologici. Questi risuonano come un'amplificata eco settecentesca delle fantasie filosofiche seicentesche secondo cui lo Stato di Natura è "a state of perfect freedom", ed è "a state also of equality" (Locke [1690] 1764: 195). Lo Stato di Natura si rivela, così, come nome secolarizzato del Giardino dell'Eden, che anticipa i tratti divini del Regno dei Cieli. Regno, questo, raggiungibile solo attraverso la Valle delle Lacrime – al secolo chiamata 'Storia'. La storia della *Sattelzeit*, dei Lumi, della Rivoluzione viene investita in pieno da una finalità trascendente: la Storia altro non è che il movimento del progresso verso l'affermazione dei tratti 'eterni' dell'umanità, cui appunto appartengono Uguaglianza e Libertà. 'Umanità' si rivela, così, come un concetto che trascende l'atto presente, ma del presente rivela il significato, alla luce di un fine prefigurato; riassume, in altre parole, il *telos* storico trascendente, e non immanente, del genere umano.

Ma al di là (e prima) di queste considerazioni, sarà da chiedersi come, all'interno dell'opera di Voltaire, il distico possa inserirsi in contesti drammatici così differenti, come l'*Eriphile* o *Le fanatisme, ou*



Particolare dell'installazione *EARTH due parole sul futuro* di Ornella Ricca e Pietro Spagnoli, 2017.

Mahomet le Prophet – nella risentita e appassionata arringa a favore della ‘meritocrazia’ declamata da Alcmeone, ma anche nella difesa ‘a spada tratta’ del Profeta come uomo virtuoso e piacente a Dio, da parte di Omar, il suo seguace. O forse il denominatore comune è il ‘fanatismo’ della virtù, che porta il figlio della regina di Argo al matricidio? In tal caso la virtù assume una connotazione più ambigua e certo non del tutto congruente con l'intenzione di chi sessant'anni dopo l'utilizzerà in calce a un'immagine politica mobilitante. D'altronde, la libertà condizionata dell'arbitrio umano non solo ammette la possibilità del male, dell'errore, del peccato e della redenzione mancata, ma conferisce anche, così, al mutamento storico di cui è protagonista una forma intrinsecamente dialettica.

Un'interessante variante sull'uguaglianza dei mortali ricorre nella poesia *De l'égalité des comditions* (1734), in cui leggiamo “Les mortels sont égaux ; leur masque est différent” (Voltaire [1734] 1888, 17). Pare, questa, una variazione sul tema della giustapposizione tra stato di natura e contratto sociale; per la precisione, restituisce l'immagine di una società-spettacolo che non può mettere in scena sempre e soltanto l'uguaglianza corale tra simili. Piuttosto, sul palcoscenico si manda la *persona*, ovvero la maschera che definisce la singolarità del personaggio, ‘libero’ nello spazio consentito dal ruolo assegnato a lui dall'estensore del copione. L'uomo uguale in quanto *persona* tra le altre *personae* e il drammaturgo, insieme, animano il personaggio.

L'ultima dimensione di "Les mortels sont égaux" a cui vorrei accennare non riguarda l'uguaglianza tra gli uomini, ma quella tra mortali e immortali. Potremo dire che essere uguali per nascita significa essere uguali per natura. Ma quel meccanismo azionato da una mano divina che monotono gira su sé stesso nell'eternità non può certo fare la differenza. "C'est la seule vertu qui fait la différence", e la virtù non può che avere un'origine sovrannaturale – la stessa da cui discendono la capacità di giudizio razionale ed estetico e il libero arbitrio, nonché l'etica della responsabilità. Quindi è un'estrinsecazione dell'anima tipicamente umana, e in quanto tale di ispirazione divina. In *Eriphile*, la frase che immediatamente segue il distico specifica, infatti, della virtù: "C'est elle qui met l'homme au rang des demi-Dieux" (Voltaire [1732] 1779, 19); mentre la frase che immediatamente segue il distico in *Mahomet le prophète* traduce, sul conto del profeta, lo stesso concetto in termini 'monoteisticamente' corretti: "Il est de ces esprits favorisés des cieux, / qui sont tout par eux-même, et rien par leurs ayeux" (Voltaire [1736] 1743, 16).

Vi era stato però, nell'ambiente dell'élite letteraria e filosofica frequentato dal giovane Voltaire, un precedente uso di "Les mortels sont égaux" che poneva la questione dell'uguaglianza tra mortali e immortali in termini apparentemente più radicali. In *Voyage à Paphos*, attribuito a Montesquieu, leggiamo che "Les Dieux viennent avec empressement sur la terre, pour goûter les plaisirs des Mortels, le changement les rend plus vifs que les plaisirs de l'Olimpe même", per cui "Les Mortels sont égaux aux Dieux dans le Temple de l'Amour" (*Voyage* 1727, 2868, 2884).

Chi aveva viaggiato attraverso il mondo antico aveva scoperto nell'avventura, nell'incognita, nella libertà di errore una vita più degna di essere vissuta rispetto alla noia immortale di chi deve assistere a uno spettacolo il cui copione conosce già. Ma la fuga dall'apocalisse verso l'antropomorfismo degli antichi dei, da parte di intellettuali stanchi del fardello del peccato, si sarebbe rivelata, essa stessa, illusoria. Diremmo infatti che nel tempio dell'amore 'les dieux ne sont pas égaux aux mortels'. Ovvero: gli dei non fanno nemmeno morire.

UN ULTIMO SGUARDO

Dirigiamo, allora, un ultimo sguardo alla nostra stampa rivoluzionaria del 1791-1794. L'illustrazione ci dice, in buona sostanza, che i fuggiaschi – nel loro tentativo di fuga 'liberale' (secondo l'accezione che questo termine ha nel primo Settecento) – sono stati ripresi e bene stretti nei ceppi del-

la Ragione. L'immagine della Rivoluzione francese, che vuol annunciare un gioioso messaggio di uguaglianza e libertà a tutto l'universo, qui si fa biblica. Nel senso che nei volti solenni e anche un poco perplessi di Ragione, dell'*homme blanc* e dell'*homme de couleur* e nella smorfia leggermente spazientita di Natura, di tutta la vagheggiata gioia della libertà non vi è traccia. Sotto l'incombente sorveglianza dell'Ultima Causa persino il livello dell'uguaglianza appare per quello che è: un bastone che livella, ma nel contempo segnala gerarchie e differenze. I personaggi della scena sembrano ben consapevoli di essere stati gravati della responsabilità di trascinare avanti il fardello della Storia verso una meta 'grandiosa' – e infatti compiono il loro dovere, ma lo fanno un po' malinconicamente. E anche da questa prospettiva l'immagine ci restituisce sempre una perfetta allegoria dell'Occidente.

BIBLIOGRAFIA

Aubert, Roux 1921

M. Aubert, M. Roux, *Un siècle d'histoire de France par l'estampe, 1770-1871: collection de Vinck*, Paris 1921.

Cormack 2011

W.S. Cormack, *Revolution and Free-Colored Equality in the Îles du Vent (Lesser Antilles), 1789-1794*, "Proceedings of the Western Society for French History" 39 (2011), 155–65.

Frank 2002

R. Frank, *The Meaning of Europe in French National Discourse*, in M. af Malmberg and B. Stråth (eds.), *The Meaning of Europe*, Oxford-New York 2002, 311–325.

Freund 2014

A. Freund, *Portraiture and Politics in Revolutionary France*, University Park PA 2014.

Gray 2008

J. Gray, *Black Mass. Apocalyptic Religion and the Death of Utopia*, London 2008.

Hamilton 1921

F.W. Hamilton, La Fayette, "The Builder Magazine" 7 (1921) 3, trascritto in http://www.phoenixmasonry.org/the_builder_1921_march.htm (consultato il 18/07/2017).

Libby 2014

S.H. Libby, *The color of Frenchness: racial identity and visuality in French anti-slavery imaginary, 1788-94*, in A.L. Childs, S.H. Libby (eds.), *Blacks and blackness in European art of the long nineteenth century*, Ashgate 2014, 19–46.

Locke [1690] 1764

J. Locke, *Two Treatises of Government* [1690], London 1764.

Löwith 1949

K. Löwith, *Meaning in History*, Chicago-London 1949.

Lüsebrink 1993

H.J. Lüsebrink, *'Les chaînes de l'esclavage'. Perceptions et formes de conceptualisation de*

l'esclavage des noirs, des Lumières à la Révolution Française, in W. Binder (ed.), *Slavery in the Americas*, Würzburg 1993, 205-224.

L.D.M. 1732

L.D.M., Recensione alla prima di *Eriphile* di Voltaire (firmata L.D.M.), "Mercure de France" (1732), 561-571.

Note 1931

Redazione, *Note sur la collection de Vinck*, "Revue d'histoire moderne", 34 (1931) 6, 294-297.

Renault, Daget 1985

F. Renault, S. Daget, *Les traits négrières en Afrique*, Paris 1985.

Voltaire [1732] 1779

Voltaire [François-Marie Aroue], *Eriphile. Tragédie de M. de Voltaire représentée par le Comédiens ordinaire da Roi, le Vendredi 7 Mars 1732*, Paris 1779.

Voltaire [1734] 1888

Voltaire [François-Marie Aroue], *De l'égalité des comditions*, in Id., *Poésies*, a cura di A. Cultin, Boulanger, Paris 1888, 17-18.

Voltaire [1736] 1743

Voltaire [François-Marie Aroue], *Le fanatisme, ou Mahomet le Prophet. Tragedie par M. de Voltaire*, Amsterdam 1743.

Voltaire [1755] 1888

Voltaire [François-Marie Aroue], *Le Lac Léman*, in Id., *Poésies*, a cura di A. Cultin, Paris 1888, 25-26.

Voyage 1727

[C.L.S. de Montesquieu ?] *Voyage à Paphos*, "Mercure de France" (1727), vol. 2, 2849-2886.

FONTI ONLINE

Fonte 1

Bibliothèque Nationale de France, Gallica: *Les Mortels sont égaux, ce n'est pas la naissance c'est la seule vertu qui fait la différence*: estampe, non identifié: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69502888> (consultato il 17/07/2017).

Fonte 2

Bibliothèque Nationale de France, Classes/essentiels, *Les Mortels sont égaux, ce n'est pas la naissance c'est la seule vertu qui fait la différence*: http://classes.bnf.fr/essentiels/grand/ess_208.htm (consultato il 17/07/2017).

Fonte 3

Bibliothèque Nationale de France, Catalogue Général, Notice bibliographique: Vinck, Eugène de (1824-1889): <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35808561z> (consultato il 17/07/2017).

Fonte 4

Bibliothèque Nationale de France, Catalogue Général, Notice de personne: Vinck, Carl de (1859-1931): <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb11812271f>, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69502888> (consultato il 17/07/2017).

Fonte 5

Imperium Romanum, Culto di Diana: <http://www.romanoimpero.com/2009/12/il-culto-di-diana.html> (consultato il 20/07/2017).

Fonte 6

Misha Allen, Athena, "Prezi", 29/11/2016: <https://prezi.com/arow7mgiolkko/athena/> (consultato il 20/07/2017).

Fonte 7

Bibliothèque Nationale de France, Gallica: Uniformes de l'armée royale française, 1780: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8426829q/f143.item> (consultato il 17/07/2017).

Fonte 8

Bizard : *Garde nationale protégeant une cargaison de sucre pendant les émeutes parisiennes de janvier 1791*, oil on canvas (Musée de la Révolution française, Vizille): [https://fr.wikipedia.org/wiki/Garde_nationale_fran%C3%A7aise_sous_la_R%C3%A9volution_\(1789-1799\)#/media/File:Garde_nationale_sucre_IMG_2242.JPG](https://fr.wikipedia.org/wiki/Garde_nationale_fran%C3%A7aise_sous_la_R%C3%A9volution_(1789-1799)#/media/File:Garde_nationale_sucre_IMG_2242.JPG) (consultato il 17/07/2017).

Fonte 9

Romina Martínez, *El Marqués de La Fayette y la participación francesa en la Revolución de las Trece Colonias*, "Eufrates", Especiales 2017: <http://revistadehistoriaeufates.blogspot.it/2017/01/washington-y-la-fayette-militarpolitico.html> (consultato il 26/07/2017).

ENGLISH ABSTRACT

The unsigned polychrome print *Les mortels sont égaux*, most probably engraved in 1791, may be considered one of the numerous pieces of visual and textual propaganda disseminated during the days of the French Revolution. This paper argues that the print nevertheless stands out for an unequaled capacity to condense the core meanings of secularized eschatology and the West's self-attributed apostolate, in a single allegory. The iconological analysis provided in the paper focuses in particular on the divinized figures of Nature and Reason, and the attributes of the white man and the black man that the image contains. It then proceeds to discussion of what is likely the erroneous dating of the print, dating that inaccurately connects it to debates over the abolition of slavery and, in so doing, underlines the Revolution's universal message of liberation. In the last part of the paper, the author focuses on the analysis of the text placed under the image, in particular on Voltaire's distich, which gave the image its title. The distich places the human species within the dialectics of equality and virtue and can be interpreted as a reference to 'Humanity', that is, to the species' transcendent purpose in the Western philosophy of history.

“E se tal serpe ultra la usanza onoro”

Il Cupido dormiente di Michelangelo alla corte di Urbino
Nuove dinamiche storico artistiche riguardanti la scultura eseguita da
Buonarroti a Firenze nel 1496 e appartenuta al Duca Guidobaldo da
Montefeltro sino al 1502

Gianna Pinotti

PREMESSA. IL *CUPIDO DORMIENTE* DI MICHELANGELO, *DAIMON* ERMETICO
OMO- E BI-SESSUALE

In questo saggio desideriamo discorrere in particolare del contesto urbinato ove approdò il *Cupido dormiente* scolpito da Michelangelo a Firenze tra 1495 e 1496, riferendoci a quello già da noi assegnato alla paternità di Buonarroti (Pinotti 2005), ossia il *Cupido dormiente con due serpi* – erote che presenta attributi ‘daimonici’, ermetici, omo- e bi-sessuali [Fig. 1]. Prima di addentrarci in ambito montefeltrino, ove l’opera di Michelangelo aderì a un meraviglioso clima artistico, cerchiamo di descrivere la scultura michelangiotesca nata in ambiente neoplatonico, riassumendo brevemente alcuni risultati delle nostre ricerche svolte nell’ultimo decennio.

Premettiamo dunque che il *Cupido dormiente* si presenta come una pietra miliare che segna la fine del Quattrocento pur annunciando le novità dell’epoca moderna: in quest’opera l’esaltazione di Cupido, che a nostro parere segue straordinariamente la dottrina di Platone ripresa da Marsilio Ficino, per cui Eros è il *daimon* che possiede le tre arti, sagittaria, medica e oracolare (Plat. *Symp.* XIX, 197ab; Ficino *Sopra lo Amore ovvero Convito*



1| Michelangelo, *Cupido dormiente*, marmo di Carrara, già collezione Gonzaga, 1496, Mantova Museo della Città, Palazzo di San Sebastiano.

di Platone V, XIII), simboleggiate rispettivamente da arco e frecce, coppia di vipere e sonno oniromantico (Pinotti 2014, 16), diviene anche ritratto di un fanciullo androgino ovvero ermafrodito, omo- e bi-sessuale, per la compresenza dei caratteri maschili e delle morbide forme femminee, degli attributi mercuriali e afrodisiaci (i serpenti ermetico-taumaturgici e la coroncina di rose canine), e per la coppia di serpi in amore che si richiamano a quelle battute da Tiresia, che conobbe sia l'amore maschile sia quello femminile e divenne indovino, immagine dantesca (*Inferno* XX, 40-45) che Michelangelo bene conosceva: le due speculari vipere del *Cupido*, indistinguibili nei loro sessi e collegabili all'omofilia, esemplificano dunque anche la bisessualità come inclinazione amorosa per l'uno e l'altro sesso, siglando la paternità della scultura (Pinotti 2014, 51-52).

Il *Cupido dormiente* buonarrotiano scaturisce dunque dalla elaborazione e sintesi dell'iconografia tipo dell'Erote dormiente classico, improntato a una infantile serenità, e di quella del Cupido medievale, potenza cieca e bendata o artigliata e rapace (Panofsky [1939] 1975, 153-183), mantenendo da un lato la puerizia e dall'altro la ferinità, e ritraendo il *daimon* d'amore di ascendenza platonica ripreso dalla filosofia ficiniana, che ha sviluppato al massimo le sue potenzialità semantiche, e di conseguenza morfologiche, di semidio intermediario tra divinità e uomo, tra bellezza e il suo contrario, tra buono e malo (Plat. *Symp.* XXIII, 202e-203a; Ficino *Sopra lo amore* VI, II). Così la scultura ritrae un Eros filosofico, demone mediatore fra i divini e i mortali, ovvero un Eros orfico che, immerso nel sonno e nella sua stessa attitudine divinatoria attraverso la quale Iddio parla agli uomini, dà l'impressione di essere svenuto o morto, con il capo pesantemente reclinato ovvero disarticolato, poiché l'*ekstasis* o *mania* o *furor* (il *furor amoris*) conduce alla perdita di sé nel nome dell'amato in una condizione simile al morire, nel momento in cui l'anima viene rimossa dal corpo e 'rapita' dal divino. Erwin Panofsky aveva evidenziato queste caratteristiche a proposito del *Ganimede* michelangiolesco, che disegna il giovane coppiere degli dèi rapito dall'Aquila nella quale si è trasformato Giove per amore (Panofsky [1939] 1975, 298); così dopo avere accuratamente confrontato le due opere, possiamo considerare il *Cupido dormiente* come evidente e logica prefigurazione del giovane Ganimede rapito e in *trance* [Fig. 2, Fig. 3], figura emblematica della pederastia (Pinotti 2014, 43-44).

Il tema dei quattro furori – il *furor* poetico legato alle Muse, il sacerdotale a Bacco, il profetico ad Apollo e il *furor amoris*, legato a Venere e Cupido, consistente nell'abbandono alle forze irrazionali della quarta *mania*, considerata da Platone la migliore (Plat. *Phaedr.*, 249d) – verrà ripreso da



2 | Michelangelo, *Cupido dormiente* (particolare), 1496.

3 | Michelangelo, *Il ratto di Ganimede* (particolare), matita nera, circa 1532, Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum.

Ficino nel *De Divino Furore* e in particolare nel libro *Sopra lo Amore*, in cui egli discorrerà della stessa attrazione verso gli adolescenti e i maschi come di un Amore celeste (Ficino, *Sopra lo Amore* VI, XIV), motivi che emergeranno nelle *Rime* michelangelolesche.

A proposito delle fattezze androgine del *Cupido*, cogliamo l'occasione per osservare che Giorgio Vasari descrivendo il *Bacco ebbro*, scolpito appena un anno dopo l'Amore dormiente, sottolineava del *Bacco* la stessa caratteristica morfologica da noi rilevata per il *Cupido*, ossia la commistione di forme maschili e forme femminili [Fig. 4, Fig. 5]. Vasari sostiene che il Maestro nel *Bacco*:

[...] ha voluto tenere una certa mistione di membra meravigliose, e particolarmente avergli dato la sveltezza della gioventù del maschio e la carnosità e tondezza della femina: cosa tanto mirabile, che nelle statue mostrò essere eccellente più d'ogni altro moderno (Vasari, *Vita di Michelangelo*, VII, 118).

Michelangelo realizzò un *Cupido dormiente* dove confluisce tutta la dialettica che egli avrebbe di seguito sviluppato a proposito dell'Eros (maschile e femminile, celeste e terrestre, vitale e assassino, rigenerativo e mortale,



4 | Michelangelo, *Cupido dormiente*, 1496.

5 | Michelangelo, *Bacco ebbro*, marmo di Carrara, 1497, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

curativo e velenoso, virtuoso e vizioso, sacro e profano, pagano e cristiano) e di conseguenza tutte le immagini sincretiche visuali e poetiche ad esso collegate.

Fra queste spicca quella dell'ambigua serpe, nella cui muta si trasfigurerà, sotto la spinta dell'amore, il ringiovanimento periodico dell'artista e anche la sua progressiva trasformazione spirituale e mutazione finale in vista della comunione divina in chiave cristiana. D'altronde la vipera, velenosa e taumaturgica al tempo stesso, quale attributo di *Cupido*, diviene per Michelangelo l'animale che riesce a farsi eletto simbolo della ferita e della cura, della volgarità e della sapienza, o dei due Amori platonici figli delle due Veneri, la carnale e la celeste, la generazionale e la spirituale, dunque di un dualismo insito nella stessa Creazione percepibile nella sua unità ricomposta in Eros, "principio cosmogonico unico e unificatore [...] dal carattere bisessuale" (Calame 1992, 138-159); e se da un lato l'amore può colpire come fa la serpe, dall'altro il suo morso può essere neutralizzato dalla stessa forza dell'Amore che tutto vince: il *Cupido* con le serpi sembra insomma ricordare che solo l'Amore, a cagione della sua doppia natura, può dominare l'amore.

L'iconografia del serpente 'erotico' legato all'androginia, alla morte e rinascita, sarà ripresa da Michelangelo anni dopo il *Cupido dormiente*, ossia nel disegno *Testa di Cleopatra* dove, come abbiamo osservato in più occasioni, la regina d'Egitto sta per morire ad opera della vipera che a sua volta sta uscendo dalle sue *exuviae*, tornando a nuovi colori e custodendo gli oscuri segreti della rinascita dell'artista stesso, che nelle *Rime* si identifica con la serpe in muta; in questo disegno d'omaggio a Tommaso de' Cavalieri ricompare la stessa vipera del *Cupido* (per l'identificazione della vipera rimando a Pinotti 2005, 20) e la regina Cleopatra, che sembra



6 | Michelangelo, *Testa di Cleopatra*, matita nera, ca 1533, Firenze, Casa Buonarroti (in giallo abbiamo evidenziato la Y ossia il Rebis).

7 | Michelangelo, *Ritratto di Andrea Quaratesi*, carboncino, ca 1534, Londra, British Museum, inv. 1895-9-15-519.

8 | *Alberto Magno addita il Rebis*, da Michel Maier, *Symbola aureae mensae*, ediz. di Francoforte, 1617.

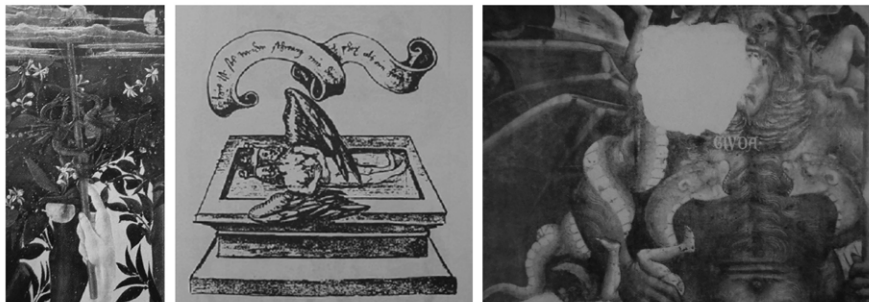
celare i tratti di Andrea Quaratesi al quale il Maestro fu legato da appassionata amicizia, diviene sintesi del maschile e del femminile: d'altra parte la treccia dei suoi capelli forma con la vicina serpe il Rebis ossia la Y, simbolo alchemico dell'androgino, della fusione dei due principii, per la conquista dell'oro filosofale, ossia della sublimazione erotica [Fig. 6/ Fig. 7/ Fig. 8] (Pinotti 2014, 50).

Dunque il ritratto del *daimon* spinge l'artista a realizzare un'immagine che esprima naturalmente la convivenza delle contrarie e complementari polarità, poiché l'Amore, che con il suo morso mortale e con le sue saette colpisce ogni essere vivente, tutto può anche vincere e sanare proprio grazie alla sua forza totalizzante: straordinariamente Buonarroti nelle *Rime*, oltre a sostenere che l'amore vincerà ogni ritrosia dell'amata, traducendo peraltro l'immagine del suo stesso *Cupido dormiente* ("l morso il ben servir toglì a' serpenti"), giungerà a descriversi come colui che, dotato di qualità antiofidiche, resterà immune dalle serpi, assimilandosi a un 'teurgo' o a un 'sampaolaro' che per grazia ricevuta ha acquisito l'incolumità dagli animali velenosi, neutralizzandone magicamente il morso con la propria saliva ("col mie sputo sano ogni veleno"), come facevano anche le antiche stirpi guaritori (Pinotti 2016, 155-157).

Inoltre nella elaborazione e sintesi operate da Michelangelo dell'iconografia tipo dell'Erote dormiente classico e di quella del Cupido medievale, questo *daimon* d'amore di ascendenza platonica, semidio intermedio tra *bono* e *malo*, avvinghiato dalle due serpi arriva ad assommare in sé la tradizione iconografica medievale toscana del serpente legato alla morte al peccato e a Lucifero – alla quale Michelangelo ebbe modo di at-

tingere direttamente attraverso gli affreschi di Andrea e Nardo di Cione (Pinotti 2007) – non disgiunta, come dicevamo, dalla tradizione dantesca e infine da quella ermetica tutta fiorentina, a cui fanno riferimento immagini con cui lo scultore pure familiarizzò, come quella del caduceo taumaturgico, che con i due serpenti avvolti nell’atto di unirsi diviene lo strumento in grado di aprire cielo e terra, di donare la vita e la morte, e la piena corrispondenza con il cosmo, e dell’androgino alchemico alato e volatile nel quale i due principii si congiungono, il solare e il lunare, tendendo all’alto, ossia all’elevazione celeste e al compimento dell’Opera, che è l’opera dello spirito [Fig. 9, Fig.10, Fig. 11], principii peraltro trasfigurati in alcune *Rime* amorose michelangelolesche di ispirazione neoplatonica e in una lirica in particolare dove l’artista si identifica con la luna e la notte, mentre l’amato è definito solare e diurno (per la lettura astrologica della *Rima* si vedano le interpretazioni di Cambon 1991, 39-40; Pinotti 2014, 20-28).

D’altronde le opere michelangelolesche, in particolare quelle strettamente legate al tema amoroso (disegni e poesie), discendono dalle scelte contenutistiche ed estetiche fatte dall’ancor giovanissimo artista durante l’esecuzione del *Cupido dormiente*, scultura autobiografica che dunque si fa tramite tra i contenuti della filosofia ficiniana e le stesse *Rime* della maturità, dove ritroviamo tutti i motivi che vengono compresi nella meravigliosa scultura, quali: l’impresa ‘daimonica’ di mediazione tra il mondo celeste e il mondo terrestre; il tema del *furor amoris* o della perdita di sé nel nome dell’amato; i temi del sogno come oracolo e del sonno come “ombra del morir”; la fusione alchemica degli amanti alla ricerca del “casto amor” e la loro elevazione celeste “con pari ale”; il tema del-



9 | Andrea di Cione detto l’Orcagna, *Inferno* (particolare), affresco, circa 1350, Firenze, Museo dell’Opera di Santa Croce.

10 | Sandro Botticelli, *La Primavera*, dettaglio del caduceo di ermetico, tempera su tavola, circa 1482, Firenze, Galleria degli Uffizi.

11 | *Androgino alchemico*, incisione da Arnold de Villanova, *Rosarium Philosophorum*, ms. 394a, XVI secolo, Stadt-Bibliothek di Saint-Gall (Svizzera).

la complementarietà erotica; quello dell'omofilia come amore celeste e dell'attrazione amorosa per entrambi i sessi.

Il *Cupido* è uno scrigno prezioso nel quale si trovano racchiusi, quasi stipati, i motivi che Michelangelo libererà nelle opere successive, anche visuali, e per questa ragione il prezioso marmo ci suggerisce vie interpretative dell'intera opera buonarroiana, tutta improntata a tradurre la 'teurgia' salvifica dell'Amore.

IL *CUPIDO DORMIENTE* ACCONCIATO COME ANTICO

Desideriamo immediatamente mettere in luce alcuni fatti importanti che solitamente non risaltano a proposito del *Cupido dormiente* di Michelangelo, cioè che esso non ebbe un committente e che solo una volta terminato esso venne acconciato dallo scultore come un pezzo di antichità. Inoltre il Cupido venne reputato 'antico' per un certo tempo, sino al 1502 quando, dopo essere giunto a Mantova presso Isabella d'Este, verrà riconosciuto come "cosa moderna": l'inganno si perpetuò a cagione dell'anticazione e per il fatto che Michelangelo, come abbiamo ricordato, aveva ripreso un soggetto diffuso in epoca ellenistica, seppur con innovative e rivoluzionarie modifiche. Si noti inoltre che Buonarroti, negli anni in cui la sua scultura aveva iniziato a interessare i collezionisti, non poteva ancora definirsi un artista rinomato, mentre la fama della bellezza del *Cupido* superò quella del suo artefice. Ma procediamo per gradi.

Nel 1496 l'opera, una volta terminata, era stata abilmente contraffatta da Michelangelo su consiglio di Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici il Popolano, al quale era stata mostrata:

Per mezzo di Baldassarri del Milanese fu mostro a Pierfrancesco per cosa bella, che giudicatolo il medesimo gli disse: "Se tu lo mettesti sotto terra son certo che passerebbe per antico, mandandolo a Roma acconcio in maniera che paressi vecchio, e ne caveresti molto più che a venderlo qui". Dicesi che Michelagnolo l'acconcì di maniera che pareva antico, né è da meravigliarsene perché aveva ingegno da far questo e meglio. Altri vogliono che 'l Milanese lo portassi a Roma e lo sotterrassi in una sua vigna (Vasari, *Le Vite* VII, 117).

Dalla narrazione vasariana veniamo a conoscenza che l'opera, con l'intermediazione del mercante, venne mostrata "per cosa bella" al Medici. Come dicevamo, la mancanza di un vero e proprio committente non può essere assolutamente trascurata poiché il *Cupido dormiente* risulta opera

straordinariamente libera e autobiografica, assai vicina in spirito a quelle opere eseguite “per amore e non per obrigo”, come l’artista dichiarava riferendosi ai disegni d’omaggio per gli amati e le amate. Il Medici, una volta considerata la particolare qualità dell’opera, gli consigliò di contraffarla e di venderla a Roma. Dunque Michelangelo solo in un secondo tempo “l’acconciò di maniera che pareva antico”, per venderlo, sempre attraverso il mercante, a Roma, come consigliava il Medici, ossia lontano dalla Firenze savonaroliana dove le opere a tema pagano si erano svalutate essendo difficilmente collocabili. Sottolineiamo infatti che questa particolarissima scultura non solo si pone in una fase decisiva nell’ambito del percorso esistenziale e creativo buonarrotiano ma, più in generale, in un cruciale momento di transizione dal punto di vista storico e culturale, quando la filosofia neoplatonica, raggiunto il proprio apice, stava ripiegando in se stessa, nel passaggio dalla Signoria dei Medici alla Repubblica Fiorentina, teatro dell’accesa predicazione del Savonarola e della conseguente iconoclastia nei confronti delle immagini pagane. In quel particolare contesto l’artefice si risolse a contraffare il marmo per venderlo a Roma e ricavarne più denaro.

Il Medici consigliò a Michelangelo di sotterrare il *Cupido*, e probabilmente così avvenne. Come ci hanno insegnato alcuni grandi Maestri della scultura (Wildt 1921), le componenti chimiche contenute nel terreno, o nell’urina umana e nello sterco animale, avrebbero intaccato il marmo in modo da farlo sembrare antico, usurato dalle ingiurie del tempo e dagli agenti atmosferici.

LA VENDITA A ROMA DEL *CUPIDO DORMIENTE*: TANTI COLTI UOMINI INGANNATI

Così, spacciato per reperto, venne venduto dal mercante Baldassarre del Milanese al Cardinale Raffaele Riario, che, scoperto il raggio – e anche la truffa perpetrata ai danni del giovane artefice al quale il mercante aveva fatto credere di avere guadagnato molto meno di quello che in realtà ne ricavò – lo restituì al mercante, ma si interessò al Buonarroti, mandando a Firenze il banchiere Jacopo Galli, sua persona di fiducia, per conoscere l’artefice del *Cupido*. Poco dopo Michelangelo partì per Roma portando con sé diverse lettere di presentazione di Lorenzo di Pierfrancesco indirizzate allo stesso Riario e ai banchieri fiorentini residenti nella città pontificia. Osserviamo che il Cardinale non fu l’unico a credere che la scultura fosse un pezzo antico. Infatti l’opera, a metà del 1496, venne di nuovo messa in vendita nella città papale: il mercante aveva esposto il *Cupido* nel

palazzo del Cardinale Ascanio Sforza, zio di Caterina, cognata di Riario, e proposta per 200 Ducati al Conte Antonio Pico della Mirandola, agente di Isabella d'Este a Roma. Il Conte della Mirandola scriveva a Isabella una lettera parlando del Cupido come di un'opera perfetta, pur non sapendo se il marmo fosse antico o moderno, dunque non conoscendo affatto il nome dell'artefice:

Un Cupido, che si ghiace e dorme posato in su una mano, è integro et è lungo circa IIII spanne quale è bellissimo. Chi lo tiene per antiquo e chi moderno. Qualunque se sia, è tenuto et è perfectissimo (Lettera di Antonio Pico della Mirandola a Isabella d'Este del 27 giugno 1496 in Brown 2002, 112, n. 6a).

Oltre al fatto importante che il Conte non sa giudicare se l'opera è antica o moderna, questa sua lettera ha fornito le misure dell'opera di Michelangelo: "circa quattro spanne" che corrispondono a circa settantasei centimetri; inoltre egli riferisce che il *Cupido* è "posato in su una mano" come in verità si presenta, ossia posato a sinistra.

Quasi contemporaneamente a questa missiva di Antonio Pico, il giovane Michelangelo scriveva da Roma al Medici, riferendogli di avere cercato di riavere l'opera. Secondo noi è un elemento significativo che l'artista cerchi di riprendersela attraverso diverse vie. Tuttavia i tentativi di Buonarroti risultavano vani, dal momento che il mercante aveva deciso di non restituirla. Michelangelo così scriveva a Lorenzo di Pierfrancesco:

Dipoi dètti la lettera a Baldassarre, e domanda'gli el bambino, e ch'io gli renderia e' sua danari. Lui mi rispose molto aspramente, e che ne fare' prima cento pezi, e che el bambino lui l'aveva comperato e era suo [...] Ora fo conto di fare per via del Cardinale: che così sono consigliato da Baldassarre Balducci (Lettera di Michelangelo da Roma a Lorenzo di Pierfrancesco de Medici del 2 luglio 1496, in Michelangelo, *Le Lettere*).

In quel medesimo frangente, il conte della Mirandola spediva un'altra lettera a Isabella, avvertendola che l'opera in oggetto non era reperto antico, ma la scultura moderna di un artista che in quel momento là dimorava:

Quel Cupido è moderno et lo maestro che l'ha facto è qui venuto, tamen è tanto perfecto che da ognuno era tenuto antiquo, et dapoi che è chiarito moderno, credo lo daria per manco pretio, ma non lo volendo la signoria vostra, non essendo antiquo, non ne dico altro (documento in Brown 2002, 112, n. 6b).

Dunque Isabella, essendo venuta a sapere che l'opera non era antica, non si interessa più all'acquisto, che sollecita invece la brama di Cesare Borgia; questi acquista il *Cupido* come “cosa antica” pagandolo 200 Ducati, somma richiesta da Baldassarre del Milanese (Baldini 1965, 87; Valeri 2004, 56-57).

BORGIA ACQUISTA IL *CUPIDO* E LO CEDE A GUIDOBALDO DUCA DI URBINO: I POSSIBILI MOTIVI DEL DONO

Cesare Borgia, acquistato il *Cupido dormiente* lo donò a Guidobaldo da Montefeltro Duca di Urbino (1472-1508) mentre questi dimorava a Roma alla fine del 1496, secondo l'opinione di Richter, appoggiata da Venturi e da Müntz (Luzio, Reiner 1893, 171). D'altronde il figlio di papa Alessandro VI cercava spesso di lusingare Guidobaldo per le mire sul suo Ducato, irretendolo con profferte d'affetto, persino nel 1502 quando in realtà stava tramando di tradirlo e spodestarlo.

Il dono fatto da Cesare a Guidobaldo non è affatto da sottovalutare, dal momento che si tratta di uno scambio tra i più colti uomini del tempo. A questo punto cerchiamo di capire gli ancora insondati motivi per cui Cesare donò la scultura al Duca di Urbino: riteniamo infatti che la singolare iconografia del *Cupido dormiente* di Michelangelo abbia giocato un ruolo decisivo nel passaggio alla collezione dei Montefeltro. Cesare, spregiudicato ma sagace, senz'altro aveva visto nella scultura un'attinenza con le vicende biografiche del Duca: è infatti probabile che il figlio del Papa, essendo stato a conoscenza dell'impotenza di Guidobaldo, emersa già dai primissimi tempi del matrimonio – della quale peraltro ci sono giunte significative testimonianze come quella del Cardinale Pietro Bembo ospite della corte urbinata (Centanni 2013) – abbia visto in questo *Cupido dormiente* che giace come morto avvinghiato dalle vipere, il soggetto ideale a suggerire la condizione di impotenza, o forse di castità alla quale era improntata la vita intima della coppia dei Duchi di Montefeltro. È la stessa Elisabetta Gonzaga, sposata a Guidobaldo dal 1488, che nel 1502 confermava come il loro matrimonio non fosse mai stato consumato (Sanudo, *Diari* IV, 568) ossia nel momento in cui Guidobaldo aveva fatto balenare al Borgia di una sua rinuncia al Ducato compensata con la porpora cardinalizia che avrebbe permesso l'annullamento del matrimonio per far sì che la moglie convolasse a nuove nozze; Elisabetta si opporrà con forza all'idea del marito, mostrando di essergli affezionata e devota: la Duchessa “rinunciò quindi, ripetutamente, all'annullamento del matrimonio, perfino quando questa opportunità le viene offerta, consenziente Guidobaldo, per ragioni politiche e di salvaguardia personale” (Centanni 2013).



12 | Adriano di Giovanni de' Maestri detto Adriano Fiorentino, *Medaglia per Elisabetta Gonzaga, 1495, rovescio.*

Così il *Cupido dormiente con serpi* nella collezione montefeltrina avrebbe potuto alludere all'Eros di Guidobaldo: un Amore casto e spirituale, o anche avvelenato e morto, ovvero fiacco e spossato, impotente e disarmato, attributi che prendono forma nei versi dedicati al *Cupido dormiente* di Michelangelo del poeta di corte prediletto dai Duchi, Serafino Aquilano, dei cui sonetti avremo modo di parlare tra breve più approfonditamente.

D'altra parte, a proposito di biografia per immagini, è di appena qualche tempo prima, ossia del 1495, la medaglia di Andriano Fiorentino per Elisabetta dove la nobildonna è raffigurata come Danae con il motto HOC FUGIENTI FORTUNAE DICATIS [Fig. 12], i cui significati si collegerebbero alla condizione 'vedovile' e in particolare ad una maternità miracolosa invocata a dispetto della sorte, come è stato sottolineato da Monica Centanni nello studio relativo alla medaglia, che evidenzia, tra l'altro, come Danae divenga "*alter ego* mitico" di Elisabetta, e:

[...] la chiave dell'allegoria stia non solo (e non tanto) nella castità, nella pudicizia e insomma nelle virtù caratteristiche dell'onestà femminile che la Duchessa di Urbino sceglierebbe per autorappresentarsi, ma stia piuttosto nel fatto mitico: la miracolosa fecondazione di Danae, avvenuta per intervento divino [...] nel 1495 Elisabetta Gonzaga poteva sperare, come Danae, di afferrare un'occasione miracolosa della Fortuna fugiens, sperare che accadesse a lei quel che era accaduto a Danae, sperare di divenire davvero "aurea vergine" come la chiama l'amico Pietro Bembo il quale, rivolgendosi a lei con questo epiteto, non poteva non aver presente la fanciulla mitica che la Duchessa aveva scelto come figura della sua impresa. Immagine e motto sul verso della medaglia di Adriano



13 | Raffaello, *Ritratto di Elisabetta Gonzaga Duchessa di Urbino*, olio su tavola, 1504-1505, Firenze, Galleria degli Uffizi.

Fiorentino, di cui Elisabetta nelle lettere al fratello e a Isabella si mostra tanto entusiasta, fissavano così, in sintesi icastica, la sua condizione e la sua speranza (Centanni 2013).

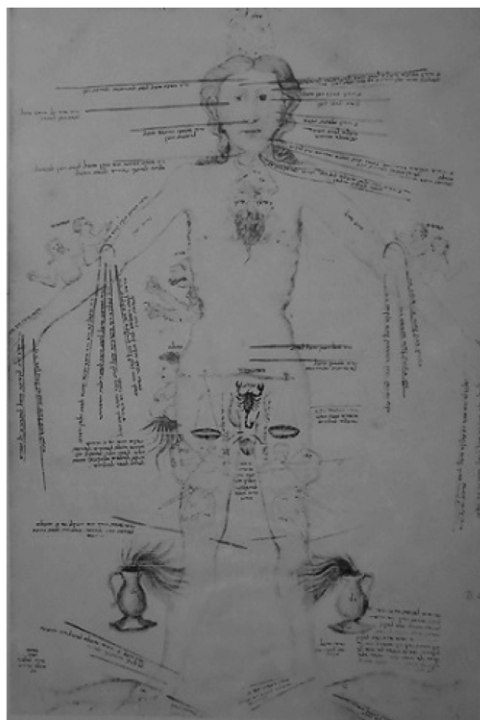
Lo stesso Scorpione indossato dalla Duchessa come ornamento da lenza, elemento tipico delle acconciature femminili del tempo, nel ritratto eseguito da Raffaello [Fig. 13] qualche tempo dopo il trasferimento del *Cupido dormiente* alla corte di Mantova, è interpretabile, come hanno osservato Lorenzo Bonoldi e Monica Centanni, “alla luce delle tristi vicende coniugali di Elisabetta, e soprattutto in relazione alla sterilità della sua unione con l’impotente Guidobaldo”; secondo gli studiosi:

[...] si può ipotizzare una lettura dell’ornamento della lenza alla luce della fede negli astri: nella teoria della *melothesia* (la disciplina medica che teorizzava i legami intercorrenti tra i segni dello zodiaco e il corpo umano) il segno zodiacale dello Scorpione è infatti preposto all’apparato riproduttivo. Il gioiello in forma di scorpione di Elisabetta Gonzaga potrebbe quindi essere una sorta di talismano, incaricato di invocare le forze celesti per coadiuvare la Duchessa nel difficile – e in realtà impossibile – compito della nobildonna di dare un erede al ducato di Urbino (Bonoldi, Centanni 2010).

Vogliamo dunque mettere in evidenza come la scultura del *Cupido con serpi* di Buonarroti venisse ad assumere valenze profonde in relazione al destinatario del dono, legandosi a un contesto culturale assai colto attorno al quale ruotava la vicenda dei Duchi di Montefeltro che avevano conosciuto le insidie di Eros, i velenosi incantesimi di Cupido, nutrendo la speranza in un risveglio del ‘capriccioso’ Amore e cercando soluzioni alternative alla procreazione della carne, come insegnava il neoplatonismo ficiniano, di cui si faceva promulgatrice la corte stessa urbinata.

LE VIPERE DEL CUPIDO E LO SCORPIONE: ANIMALI PARALLELI DELLA SFERA MEDICA, EROTICA ED ERMETICA

Desideriamo approfondire a questo punto la lettura relativa all’interessante talismano propiziatorio indossato da Elisabetta, composto da una pietra incastonata tra le chele di uno Scorpione; come la vipera del *Cupido* michelangiolesco, infatti, anche lo Scorpione assume un duplice valore, tossico e taumaturgico, in relazione alla sfera erotica alla quale in questo caso viene riferito. Come noto, secondo l’astrologia medica ad ogni parte del corpo umano presiedeva un segno zodiacale, e il segno dello Scorpione corrispondeva ai genitali e all’apparato riproduttivo: così tro-



14 | *L'uomo astrologico*, da un manoscritto ebraico del 1181, Parigi, Biblioteca Nazionale, Dipartimento manoscritti orientali.

viamo attestato anche nell'uomo zodiacale nel *Fasciculus de Medicina* di Johannes de Ketham del 1493 o in un manoscritto ebraico del XII secolo dove notiamo che lo Scorpione si assimila alla Y o al Rebis, sintetizzando in modo emblematico gli apparati riproduttivi maschile e femminile [Fig. 14], ragione per cui lo scorpione alchemico è considerato anche simbolo dell'ermafrodito, fatto che lo accomuna ulteriormente al *Cupido con due serpi* michelangiolesco.

Nelle corti italiane del Quattrocento, e dunque anche presso i Gonzaga, si riteneva che lo Scorpione avesse straordinarie virtù terapeutiche e che fosse sua caratteristica, una volta ucciso, medicare con varie modalità le piaghe velenose da lui stesso inflitte, come si tramandava dall'antichità (Celso nel *De Re Medica*, opera del 13 dopo Cristo, stampata da Manuzio nel 1528, scriveva “Ad Scorpionis ictum Scorpione ipse est pulcherri-mum medicamentum”): dunque, come dicevamo, questa sua proprietà curativa lo assimilerebbe alla serpe erotica del *Cupido*, per le fortissime virtù medicinali che, dagli Egizi sino al Rinascimento e oltre, sono state attribuite al veleno, alla pelle e al sangue della vipera.

Vorremmo a questo punto rivolgere la nostra attenzione anche alla presenza della pietra nel talismano di Elisabetta e segnalare un argomento di rilievo di cui disserta lo studioso Teodoro Katinis a proposito della medicina e filosofia ficiniane: l'uso dell'immagine dello Scorpione che, in associazione alla pietra bezoar, viene considerata da Ficino un rimedio contro i veleni e contro la peste, come si legge nel suo *Consilio* contro la pestilenza pubblicato nel 1481, testo nel quale il filosofo, parlando delle virtù curative della pietra bezoar, considerata nella medicina orientale e medievale un efficace controveleno, ne descrive il suo utilizzo come concrezione su cui scolpire l'immagine dello Scorpione a scopo terapeutico:

Hahamed dice che si mecta in anello et scolpiscasi in essa l'immagine dello Scorpione, quando la Luna è in Scorpione et risguardi l'Ascendente. Dipoi si suggelli con essa l'incenso quando la Luna è in Scorpione, imperché decto incenso dandolo bere trito giova ai veleni come decta pietra (Ficino, *Consilio* 48 in Katinis 2007, 123).

Infatti, come lo studioso André Chastel aveva messo in evidenza, Ficino nel *De Vita* (III, 12), stabilendo la teoria dei temperamenti in funzione della scienza astrale, disserta della medicina dei talismani che ne risultano, sostenendo che se si intende stimolare un organo in particolare, si dovrà ricercare l'aspetto del cielo da cui esso dipende e si dovranno

conoscere gli esseri, gli animali, le piante che esso direttamente ispira per concentrare le loro energie con i mezzi appropriati. Ficino parla dunque anche delle pietre dotate di proprietà occulte, smeraldo, zaffiro, topazio, rubino, corno di unicorno e della pietra che gli Arabi chiamano lapis bezzar, sostenendo dunque che la sua qualità deriva dalle stelle e ribadendo la sua utilità contro i veleni. Chastel ricorda inoltre il piccolo trattato dedicato alla magia delle pietre *Speculum lapidum* pubblicato a Venezia nel 1502 dal marchigiano Camillo Leonardo da Pesaro, amico di Lorenzo Bonicontri (membro del circolo ficiniano e in contatto con la corte montefeltrina), un trattatello che sviluppa le teorie esposte da Ficino: la virtù del talismano dipende dall'accordo tra la natura della pietra e l'immagine che vi è incisa (Chastel 1996, 88).

Nel pendente della lenza di Elisabetta Gonzaga vediamo uno Scorpione che tiene tra le chele incastonata una pietra la cui natura non può essere certo casuale; tanto meno casuale sarà il taglio della pietra, che si presenta tagliata a piramide [Fig. 15], la figura geometrica tridimensionale che sin dall'antichità egizia era ritenuta la più importante per l'interazione tra la sua forma e l'energia circostante, fungendo da amplificatore, accumulatore, o schermo a seconda del suo orientamento (sulla piramide si veda almeno Tresoldi 2002, 267-269). Il pendente sarebbe stato per la Duchessa un oggetto magico che esercitava, probabilmente in concomitanza ai transiti astrali favorevoli, la sua funzione specifica sul tessuto sottile e invisibile della realtà; e la esercitava ancor più efficacemente, gra-



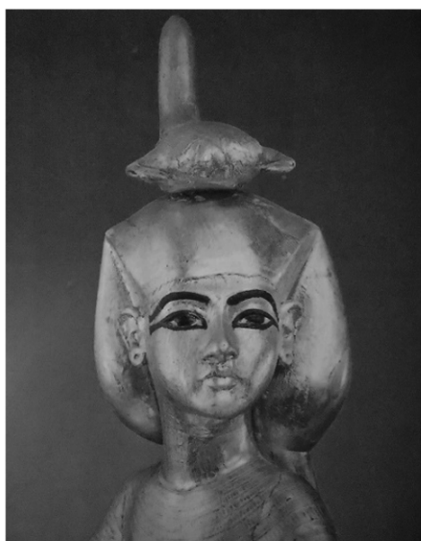
15 | Raffaello, *Ritratto di Elisabetta Gonzaga*, particolare del pendente con lo Scorpione.

zie all’associazione dell’animale con la pietra appropriata, dal taglio che agevolava la trasmissione di energie celesti. È così che il talismano, che assumeva a questo punto anche un carattere apotropaico, si sarebbe fatto tramite delle energie astrali legate allo Scorpione che presiede all’apparato riproduttivo, secondo il principio analogico spiegato da Ficino, per il quale la magia si esercitava attraverso il potere di precise immagini, per cui la figura chiama a sé la figura:

Quam vim habeant figurae in caelo atque sub caelo; quales coelestium figuras antiqui imaginibus imprimebant, ac de usu imaginum (*De Vita* III, 17-18).

Dunque possiamo anche comprendere con quale spirito sia stato realizzato il ritratto raffaellesco, attraverso il quale Elisabetta sembra avvalorare ulteriormente il proprio talismano con cui si trova in assoluta empatia, accrescendone la potenza attraverso l’immagine. Un talismano che di conseguenza diviene l’emblema personale con il quale la Duchessa di Urbino decide di farsi immortalare, poiché, come spiegava Chastel, a proposito del rapporto tra la filosofia ficiniana e l’arte, anche l’opera d’arte possiede il potere di tradurre il volto invisibile delle potenze astrali, divenendone uno strumento:

L’œuvre d’art traduit le visage invisible des puissances astrales. Il y a là comme l’esquisse d’une philosophie des formes sous le vêtement d’une pseudo-science. Ficin [...] recommande d’interroger les symboles antiques, les hiéroglyphes, tous les témoins des sciences “sacerdotales” de l’Orient,



16 | Statuetta della dea Selkis, cassa canopica esterna appartenente al Tesoro funerario di Tutankhamon, Cairo, Museo Egizio.

qui guident et favorisent l'intuition, de même, il considère la mythologie comme le répertoire des relations obscures qui animent le cosmos, l'instrument du savoir positif (Chastel 1996, 84).

E a proposito di scienze filosofico-astrologiche, possiamo notare che Elisabetta, indossando lo Scorpione come ornamento da lenza che ricade al centro della fronte, sembra richiamarsi a un contesto strettamente ermetico. Infatti Selkis, dea della fertilità e della natura, della magia e del morso degli animali velenosi, veniva rappresentata come scorpione con volto di donna, o come donna con lo scorpione stilizzato sul capo [Fig. 16], esattamente come Iside, sua compagna di peregrinazioni: la dea Selkis possedeva infatti poteri magici e taumaturgici, esercitati tramite maghi e incantatori e i suoi sacerdoti erano medici.

Sappiamo quanto il culto dell'Egitto e dell'ermetismo nel corso del Quattrocento si sia diffuso grazie al grande contributo di Ficino – la cui filosofia aveva esercitato una forte influenza sulla cultura urbinata sin dal 1472 (Pernis [1990] 1996, 25-43) – sebbene “sin dalla fine del XIII secolo si fosse trasmesso per più vie” (Wittkower [1977] 1992, 43-81), come testimoniano la vita e l'opera di un altro membro dell'Accademia fiorentina e familiare della corte di Urbino, Leon Battista Alberti, le cui opere, anche letterarie, mostrano che in lui “il fascino per i misteri ermetici si congiunge col fascino per l'antico Egitto” (Dezzi Bardeschi 1974, 33-68) [Fig. 17].

L'interesse per la cultura ermetica ed egizia coinvolse la corte dei Montefeltro, come altre corti italiane e gli stessi Borgia che vantavano la discendenza mitica dal dio Api, e proprio questa potrebbe essere una delle ragioni che hanno spinto la nobildonna a fregiarsi proprio il



17 | Matteo de' Pasti, *medaglia di Leon Battista Alberti*, ca 1448, rovescio.



18 | *Mensa Isiaca* o *Tavola bembina* (particolare con lo scorpione umanizzato), I secolo dopo Cristo, Torino, Museo Egizio.

capo con lo Scorpione che assume valenza apotropaica; lo stesso amico Pietro Bembo si era tanto appassionato di cultura egizia da acquistare la *Mensa Isiaca*, tavola di epoca romana ispirata ai geroglifici, dove si ripresenta l'immagine dello scorpione umanizzato [Fig. 18]. Alla corte dunque si coltivava un grande interesse per i misteri ermetici e la magia, e ricordiamo che il tutore di Guidobaldo, che crebbe orfano di madre e successe al padre a soli dieci anni, era lo zio Ottaviano Ubaldini della Carda, noto come alchimista e tanto esperto di astrologia che i suoi contemporanei lo consideravano addirittura come il primo degli astrologi (Michellini Tocci 1986): Bembo, nella sua versione latina dell'elogio funebre a Guidobaldo, lo avrebbe descritto come l'artefice della malia che aveva stregato il Duca rendendolo impotente, (Bembo, *Opere* IV, 299 in Centanni 2013), manipolando dunque le sue energie psichiche per mezzo di un qualche sortilegio, fatto che ci induce anche a sospettare che egli possa avere giocato un qualche ruolo in relazione alle cause dell'infermità del nipote.

Dunque la Duchessa di Urbino, che nell'emblematico ritratto sembra voler mostrare la propria vocazione sacerdotale in campo amoroso, potrebbe rappresentare a questo punto il contrappeso dell'Ubaldini: la nobildonna, che peraltro esercitava un grande fascino sui poeti che frequentavano

il suo palazzo, era descritta dall'Aquilano come colei alla quale *Cupido* aveva ceduto le armi (Aquilano, *Sonetti* XII) e da Bernardo Accolti "miracolosa" (per questa testimonianza si veda Centanni 2013). La Duchessa era considerata un'ammaliatrice, come si legge in un suo interessante ritratto scolpito in forma di parole dello stesso Accolti, peraltro figlio di quel Benedetto, membro dell'Accademia di Careggi, che Ficino faceva rientrare tra i "*familiares confabulatores*" (Pernis [1990] 1996, 27); il componimento è documento chiave che spiega ulteriormente il clima culturale e artistico urbinato:

Io che son sculta in marmo humido, e basso,
dal Spirto di fuor, son simile a la viva,
Acqua da me, da lei pianto deriva,
lei dora e fredda, io duro e feddo sasso.
Io ogni viator stupido lasso;
lei ogni servo suo di senso priva;
lei è candida più, che rosa estiva;
et io col candor mio la neve passo.
Lei d'ogni amator suo fraudà il desio;
et io, che mostro esser viva, e confondo
chi cerca indarno il concubito mio.
Qual lei ridendo mia durezza asecondo,
qual lei miro ciascun con volto pio;
ma se chiami, qual lei non ti rispondo.
Accolti, *Della Duchessa di Urbino* SCOLPITA

Questa poesia, che fa parlare la donna in prima persona, ha un spessore magico e alchemico, poiché composta di materie, qualità e misteriosi umori che giocano tra loro e attraverso i quali Accolti racconta le attitudini di Elisabetta.

Ricordiamo a questo punto che anche la straordinaria Biblioteca dei Duchi, che, come dicevamo, si distinguevano per il loro elevatissimo livello culturale e per i forti interessi astrologici ed esoterici (al tredicenne Guidobaldo l'astrologo Paul de Middelbourg aveva dedicato l'opera *Prognostica ad viginti annos* e Aldo Manuzio nel 1499 a lui aveva dedicato una propria edizione di testi astronomici di Firmico Materno, Manilio, Arato e Proclo) era uno scrigno di testi preziosi, tra cui compariva oltre al *De Amore* di Ficino, ovvero la traduzione e il commento al *Convito* di Platone, altre importanti opere raccolte grazie al bibliotecario fiorentino Vespasiano da Bisticci che fu al servizio del Duca Federico (Chastel [1959] 1991, 354); tra i testi ermetici spiccava la tradu-

zione di Ficino del *De Potestate et Sapientia Dei* di Hermes Trismegisto (Pernis 1997, 59).

Dunque non ci stupisce affatto che Elisabetta fosse appassionata di quelle antiche dottrine, senza le quali peraltro per lei non sarebbe stato possibile coltivare un rapporto intellettuale e affettivo col marito e magari sperare di propiziarsi energie astrali positive esercitando anche favorevoli influenze al fine di sollevare l'*Amore dormiente* “ponderoso e vile”, come lo descrive l'Aquilano.

Insomma, con tutte queste considerazioni vogliamo mettere in evidenza come l'eccezionale scultura del *Cupido con serpi* di Michelangelo fosse in grado di tradurre, e anche di influenzare, un contesto culturale neoplatonico e artistico dove la filosofia veniva esplicitata per immagini, giocando un ruolo primario in relazione alle vicende personali di Guidobaldo e di Elisabetta, per i quali solo un contravveleno erotico, ovvero un miracoloso concepimento, o un'alchimia mistica sarebbero divenuti l'antidoto e l'equo riscatto della loro privativa condizione ‘carnale’, sollevandoli a una sfera magica e spirituale dove, come i principii maschile e femminile, avrebbero potuto sondare fusioni alternative. Dunque, il *Cupido dormiente* ermetico veniva a collocarsi in un contesto ricco di frammiste suggestioni tratte dalle antiche dottrine, divenendo un'opera importante della corte montefeltrina, un ambiente ricettivo che guardava alla bellezza e alla magia delle parole: il colto esteta e sensibile Guidobaldo, che aveva persino rifiutato di sposare Maddalena, sorella di Elisabetta, “per non esser bella”, e che amava moltissimo la letteratura “leggendo i testi in greco e parlando come un Greco” (Benzoni 2004), poteva ben apprezzare un ritratto del *daimon*, maestro dell'arte medica e custode della cura dalle sue stesse insidie erotiche, un *Cupido* per cui la procreazione della carne aveva ceduto il passo al parto dello spirito; un Eros che avrebbe potuto ricordare e al contempo sublimare l'impossibilità *coeundi*.

“E SE TAL SERPE ULTRA LA USANZA ONORO”: IL CUPIDO DI MICHELANGELO NELLE RIME DI SERAFINO AQUILANO.

Alla corte di Urbino soggiornò il poeta Serafino, nato a L'Aquila nel 1466 e morto a Roma nel 1500, del casato de' Ciminelli. L'Aquilano a fine Quattrocento, fu sia a Urbino che a Mantova presso la cognata di Elisabetta, Isabella d'Este moglie del marchese Gianfrancesco II Gonzaga, e di quest'ultima fu pure tra i prediletti poeti (Rossi 1980). L'Aquilano, secondo i documenti e la corrispondenza intercorsa tra le due corti (Luzio,

Reiner 1893) soggiornò a Urbino negli anni 1498 e 1499, proprio nel periodo in cui il *Cupido dormiente* di Michelangelo fu di proprietà di Guidobaldo e di Elisabetta. Alla Duchessa, il Ciminelli era molto affezionato e per lei nutriva particolare dedizione, dedicandole versi d'amore.

Gli studiosi in passato hanno rilevato come nelle *Rime* l'Aquilano svolga il tema del Cupido marmoreo, ispirandosi al *Cupido dormiente* di Buonarroti, precisamente nel sonetto XI (Luzio, Reiner 1893,171) dove, come nel sonetto XII, "viene illustrato un tête-à-tête fra la donna e amore" (Rossi 1980, 47). Ma un terzo sonetto, il XIX, sino ad oggi trascurato, ha attirato il nostro interesse, poiché in questa lirica Amore, parlando in prima persona sotto forma di Cupido marmoreo, suggerisce di non stupirsi se, diversamente dalla sua usanza, tiene "un serpe in man". Dunque analizziamo con ordine e più dettagliatamente le liriche. Il sonetto XI, *Quel nimico mortal de la natura*, così recita:

Quel nimico mortal de la natura
Che ardi ferir più volte omini e dei
In marmo è qui converso da costei,
Che col dolce mirar gli animi fura,

Ferir la volse un di senza aver cura
A quelli ardenti sguardi medusei,
Et a questi alti monti, che per lei
D'omini son conversi in pietra dura.

Quanto amore ha variato stile
Qui freddo iace, e fu sì fiero ardore,
Fu lieve spirto, or ponderoso e vile.

Ma un tale exempio a ognun metta terrore
Né sia già mai nisiun tanto sottile
Che non presuma aver superiore.

In questo sonetto possiamo osservare che Amore "freddo iace", annichilito dalla donna che lo ha trasformato in marmo coi suoi "ardenti sguardi medusei"; Cupido è dunque "ponderoso" ossia pesante, quando un tempo è stato invece "lieve". Questo pesante e freddo giacere del Cupido marmoreo michelangiolesco richiama naturalmente il sonno di Eros, ma anche l'abbandono al proprio peso, poiché il termine latino *iacere* indica anche il giacere abbandonati, soccombendo a malattia e a morte. Il termine "vile" è interpretabile come pauroso o timoroso, in contrapposizione

al “fiero ardore” del coraggio, e potrebbe alludere alla stessa infermità di Guidobaldo. A elogio di Elisabetta il poeta canta la potenza della donna che con gli sguardi mette in fuga gli animi e fa impietrire gli uomini. Infatti nel successivo sonetto XII, *Quel fier Cupido assiduo e tenace*, ai versi 7-8 leggiamo che il Cupido *dormendo iace*, così da non poter causare altre ferite ai mortali, poiché, seppur sia giunto armato per vincere la donna, stanco ha ceduto a lei le proprie armi, esaltando il poeta i poteri di lei: “E da quel dì per più sicuro starse / Lei far officio, e lui dormendo iace”.

Nel sonetto XIX, che risulta per noi fondamentale ai fini dell’indagine storico artistica e filologica sul *Cupido dormiente* michelangiolesco, possiamo leggere che il Cupido dichiara di non meravigliarsi se egli tiene “un serpe in man de tanta alta bellezza”, serpe che per amore perde “i crudi morsi”. Amore sostiene che chi ama disprezza anche “i serpenti” oltre agli altri animali feroci; e se Cupido “tal serpe ultra altra usanza” onora, questo accade perché il rettile può essere animale in cui si è tramutato Giove per amore, come altre volte ha fatto, trasformandosi in cigno per amore di Leda, o in toro per rapire Europa:

Non te admirar, Fidel, se già mi torsi,
Da che non era mia natura avezza,
Che un serpe in man de tanta alta bellezza
Perde l’ardire, el toscò e i crudi morsi.

Questo mi vinse in lei che prima scorsi
Che ha vinto amore e tanta sua durezza,
E chi fa quello assai facil disprezza
I serpenti, i leoni, i tigri e gli orsi.

E se tal serpe ultra la usanza onoro
Esser può love in tal forma mutato
Come altre volte in bianco cigno in toro;

Non voglio già da me resti indignato,
Né pien d’ardir lui con Madonna adoro
Che l’uno e l’altro mi può far beato.

È interessante osservare come l’Aquilano, già nella prima quartina, scriva del serpe che per Amore perde il “tosco”, che sta per ‘tossico’ ossia ‘veleno’ (per l’uso di “tosco” si veda anche Tasso *Opere* II, 158: “la testudine alhor, che’l fero toscò/della serpe l’ancide, e dentro serpe/il pasciuto

velen, salute, e vita/dell'origano cerca, e non indarno"); si tratta dunque della vipera che, nelle mani di Amore vincitore di ogni selvaticità, "perde i crudi morsi"; il poeta introietta ed esplicita i contenuti del *Cupido dormiente* michelangiolesco, dichiarando "quanto amore ha variato stile", onorando il serpe "ultra la usanza", tenendo un serpe "da che non era sua natura avvezza". Possiamo inoltre notare che il poeta, facendo parlare lo stesso Amore, giustifichi la presenza dell'animale come un'ipotetica metamorfosi del dio Giove, che conviene onorare; trattasi dunque di un *Cupido dormiente* rapito dal rettile dall'ambigua identità, velenosa e divina, e, come Giove si era trasformato in cigno per amore di Leda o in toro per rapire Europa, ora lo stesso Amore dichiara che il dio può essersi trasformato in serpe per rapirlo, "ultra la usanza": si tratta di una insolita metamorfosi per Giove che era disceso come pioggia d'oro per amare Danae, nella quale peraltro si identificava la Duchessa stessa alla quale l'Aquilano dedica il sonetto ("Madonna"). Risulta doveroso a questo punto osservare il fatto che il poeta inventi una storia mitologica che possa motivare l'insolita iconografia del *Cupido*, ossia essere calzante all'opera materiale e al contesto artistico in cui viene a collocarsi, una storia che sembra fare il paio con il mito di Danae, che Elisabetta aveva scelto nel 1495 per la propria medaglia rappresentativa. E se come ha stabilito Monica Centanni esiste "l'analisi tra le vicende del mito e la biografia della Duchessa di Urbino, per cui Elisabetta sceglie Danae come sua figura emblematica [...] come suo *alter ego* mitico" (Centanni 2013), allora, secondo noi potrebbe esistere anche una corrispondenza tra l'invenzione del mito di Giove / serpe e la biografia di Guidobaldo, e dunque è plausibile che dopo i sonetti XI e XII, ove nel *Cupido* che "iace" avrebbe potuto essere trasfigurata la soccombente *cupiditas* stessa del Duca, l'Aquilano crei un'immagine più aulica dove la serpe diviene presenza divina, da adorare insieme a "Madonna". Il motivo della vipera legata a Cupido e quello dell'ipotetico rapimento di Cupido da parte di Giove tramutato in serpe, risultano per l'Aquilano prolifici: è questo il caso in cui l'opera materiale trasporta contenuti visuali innovativi e rivoluzionari nella poesia coeva.

ISABELLA, BRAMOSI DI ANTICHITÀ, SI FA CONSEGNARE IL *CUPIDO DORMIENTE* DA CESARE BORGIA E FINALMENTE SCOPRE CHE L'OPERA È MODERNA. GUIDOBALDO NE RICHIEDE LA RESTITUZIONE

Come dicevamo, il *Cupido dormiente* di Michelangelo, spacciato per antico, si era camuffato così bene agli occhi di tanti colti uomini e collezionisti, dal Cardinale Raffaele Riario al conte della Mirandola, da Cesare Borgia

a Isabella d'Este, che solo dopo il suo arrivo a Mantova la Marchesa lo riconosce per moderno.

Infatti Cesare Borgia nel 1502 durante l'assedio di Urbino si riprese la scultura (assieme a tutti i domini, i beni e i tesori ducali) e proprio in quel frangente il *Cupido dormiente* venne da lui ceduto a Isabella, in cambio dell'ospitalità da lei concessa a Mantova ai suoi cognati durante i saccheggi del loro palazzo. Anche Isabella, facendo esplicita richiesta di avere la scultura dal Duca di Romagna, parla del *Cupido dormiente* come di un'opera antica; citiamo a questo proposito la lettera scritta al fratello Cardinale Ippolito d'Este tramite il quale domanda la scultura:

Lo S. Duca de Urbino mio cognato haveva in casa soa una Venere antiqua de marmore piccola ma molto bona secundo la fama soa et cosi un Cupido quale li donò altre volte lo Illmo S. Duca de Romagna. Son certa che questi insieme cum le altre cose siano pervenute in la mane de lo predicto S. Duca de Romagna in la mutatione de lo stato de Urbino. Io che ho posto gran cura in raccogliere cose antique per honorare el mio studio desideraria grandemente haverle ne me pare inconveniente pensiere intendendo che la E. S. non ne delecto molto de antiquità et che per questo facilmente ne compiacerà altri [...] (Lettera di Isabella Marchesa di Mantova al Cardinale da Este del 30 giugno 1502 in D'Arco 1859, 49).

Possiamo notare che Isabella insiste per avere queste due opere “de antiquità”, la *Venere* e il *Cupido*, senza sapere che il *Cupido* è di Michelangelo ma precisando che si tratta di quello che Borgia aveva in precedenza donato al Duca Guidobaldo. Orbene, non appena il *Cupido* giunge a Mantova nel 1502, la Marchesa sembra accorgersi dell'equivoco, riconoscendolo “cosa moderna”, scrivendo così al marito il 22 luglio:

Non scrivo de la bellezza della Venere perché credo che V.S. l'habbi veduta, ma il Cupido per cosa moderna non ha pari (Lettera di Isabella al Marchese Francesco del 22 luglio 1502, in D'Arco 1859, 7).

Isabella avrebbe potuto essere stata informata della modernità dell'opera dallo stesso cognato, che forse, ad un certo momento, si era reso consapevole della reale qualità del marmo, oppure da qualche atro intenditore. In ogni caso il *Cupido dormiente*, che portò certo fortuna al giovane scultore fiorentino che esordì nel 1496 sulla movimentata scena romana, si riappropria della modernità e della paternità nell'ambito della collezione gonzaghesca nel momento in cui anche Michelangelo rivela al pubblico il proprio genio, divenendo via via più celebre negli anni successivi. Sarà

bene ricordare, infatti, che ancora nel 1502 Buonarroti era uno scultore senza notorietà, sebbene si fosse fatto conoscere in taluni ambienti romani e avesse già lavorato per prestigiosi committenti. Solo nell'*Inventario Stivini*, stilato dopo la morte della Marchesa nel 1542, leggeremo il nome di Michelangelo (Campbell 2004, 92).

È interessante notare che quando Guidobaldo da Montefeltro venne reintegrato nel suo Ducato, cercò di recuperare le opere disperse da Borgia e dunque domandò a Isabella d'Este la restituzione del *Cupido*. L'8 dicembre 1503 Giovanni Lucido Cattanei chiese esplicitamente a Isabella la restituzione del *Cupido dormiente* ma la nobildonna rifiutò, scrivendo una lettera in cui si faceva forte del consentimento al dono accordato dallo stesso Duca di Urbino (Luzio-Reiner 1893, 171).

IL CUPIDO DORMIENTE DI MICHELANGELO "PAREA CHE FOSSE MORTO"

Così, nel 1502, Isabella d'Este si fece recapitare da Urbino il *Cupido dormiente* conoscendone certo la qualità e la bellezza, ma ignorando che fosse del Buonarroti. Ricordiamo che proprio Isabella, nel 1496, aveva rinunciato ad acquistare quello stesso *Cupido* quando aveva saputo da Antonio Pico della Mirandola, suo agente a Roma, che si trattava di scultura di un certo autore moderno, e lei stessa, nel 1502, aveva insistito per ottenerlo da Cesare Borgia pensando fosse una scultura antica: evidentemente Isabella ignorava che si trattava dello stesso *Cupido dormiente* di autore moderno (Michelangelo) visto dal suo agente a Roma, agente che ad un certo punto l'aveva avvertita del fatto che si trattava di un pezzo non antico. Dunque la Marchesa, avendo avuto occasione di apprezzare, direttamente e attraverso le testimonianze letterarie, la celebre scultura che si trovava ad Urbino dai parenti, desiderava acquisirlo per la propria collezione. È questo uno dei casi in cui la fama dell'opera che circola tra le corti vince quella del suo stesso artefice, rimasto nell'anonimato per tutto quel torno d'anni.

A conclusione di questo saggio, desideriamo citare almeno due documenti di ambito mantovano che parlano del *Cupido dormiente* di Michelangelo con le caratteristiche mortuarie sue proprie, peculiarità già emersa nei versi dell'Aquilano. Il primo è una lirica del 1502 del poeta mantovano Paride da Ceresara (1466-1532), ideatore dei temi mitologici e allegorici per i dipinti destinati al celebre Studiolo isabelliano. Paride scrisse componimenti erotici, e in particolare un sonetto, i cui versi risultano assai preziosi, pare ispirato al *Cupido dormiente* di Michelangelo:

Trovai un giorno Amor chera si lasso
Che dormento pareva che fosse morto.
Et io col stral pian pian timido e smorto
Larcho gli furo: e il spezco i' cima a un sasso.
Col pianto, e coi sospiri, poi che nel basso
D'il cuor e gli occhi amaramente i porto
A spenachiar costui chino m'abasso.
Ma dal dolor svegliossi e ritrovando
L'armi sue rotte, a tanta offesa, e perse
Si volse al ciel di rabbia lachrymando
E da sue luce rigide e perverse
Si trasse il velo, et a me corse e quando
Con quel mi strinse, alhor lui gli occhi aperse.
Paride da Ceresara, *Sonetto LIV*, pubblicato in Campbell 2004, 330

Il poeta mantovano impernia la lirica sul carattere mortuario del *Cupido* abbandonato al sonno. Questa immagine va accostata a una seconda testimonianza di molto posteriore, quella di Fra Leandro Alberti che nel 1550 visita la Grotta di Isabella, dove il *Cupido dormiente* di Michelangelo è collocato di fronte al *Cupido dormiente* di Prassitele, acquisito nel 1506 (l'allora segretario di Isabella, Mario Equicola, nel suo libro *Sulla natura dell'Amore* lo descriveva come l'“Eros tespiense dono per Frine”): i due Eroti formavano una coppia ed erano collocati ai due lati della finestra, come descrive l'Inventario Stivini nel 1542 stilato alla morte della Marchesa. Leandro Alberti, confrontando le due sculture, descrive il *Cupido* di Michelangelo come “animal morto”:

Nel superbo Palagio dei signori si scorge quel nobile luogo nominato la Grotta, pieno di preciosissime cosa della signora Isabella, consorte già del marchese Francesco ultimo. Quivi sono molte cose antiche et rare da far meravigliare ogni grande ingegno, et tra l'altri due Cupidini, uno antico et l'altro moderno. Questo prima vedendolo pare cosa maravigliosa, ma paragonandolo al primo, tanto par mancare di riputatione quanto manca un animal morto da un vivo (Alberti, *Descrittione di tutta Italia*, il documento è pubblicato in Schizzerotto 1981, 91).

La descrizione di Alberti conferma quanto Michelangelo si sia allontanato dal modello classico e in particolare dal *Cupido dormiente* prassitelico che, descritto dalle fonti come dolce e libero sonno, doveva ispirare serenità per alleggerire gli affanni dell'animo umano (Söldner 2014, 142-143, 207-209). D'altronde il *Cupido* di Michelangelo è il *daimon* che ha perso i sensi, pur restando minaccioso e scostante, poiché le serpi divengono metafora dell'inavvicinabilità del *puer* divino, ispirando reticenza e pudore.

Per questa ragione anche Alessandro Lamo, nel 1584 vedendo il *Cupido con serpi* alla corte gonzaghesca di Sabbioneta ne elogerà la bellezza ma non parlerà affatto delle vipere che disorientano l'osservatore, poiché, come inusuali attributi di Eros, creano un'ambiguità e un paradosso, accrescendo il mistero dell'immagine, instillando ancora oggi un sentimento di mestizia commisto a una profonda sorpresa.

CONCLUSIONE: IL *CUPIDO DORMIENTE* CORONATO DI SPINE

Il *Cupido* di Michelangelo è in posizione supina e le vipere danno l'impressione di averlo colpito mortalmente, eppure è il dio dell'Amore che, abbandonato a un sonno estatico, ha vinto il morso dei pericolosi rettili. È infatti la presenza delle due serpi che fa della scultura un *unicum* nella storia degli Eroti dormienti, come avevamo rilevato ancora in occasione della nostra ipotesi attributiva (Pinotti 2005).

La studiosa Magdalene Söldner, nella sua immane e puntigliosa opera di catalogazione degli Eroti dormienti nell'arte ellenistica e romana, aveva d'altra parte collocato il *Cupido con serpi* tra gli "Eroti a parte" per la singolare iconografia con le serpi che, come la studiosa notava, "in antico non si spiegano come attributi di Eros". Söldner in quell'occasione osservava che la coroncina di rose indossata da *Cupido* è sostanzialmente una coroncina di spine (Söldner 1986, 706-707).

Vogliamo dunque concludere questo saggio collegandoci a questa preziosa osservazione, poiché riteniamo che, in piena armonia con le ambiguità semantiche che caratterizzano l'opera michelangiolesca e con la polisemanticità dell'immagine delle vipere, anche la coroncina di rose celi un doloroso aspetto pungente e fatale. Si tratta di un Cupido ferito dalle spine nascoste dai folti e riccioluti capelli così finemente ornati da rose profumate, spine insanguinate che ci ricordano il doppio volto della bellezza, sorgente di letizia e beatitudine ma anche di dolore e sacrificio, conducendoci straordinariamente dall'ambito pagano a quello cristiano, ossia ricordando il casco di spine di Gesù, che si è sacrificato per Amore per l'umanità tutta, di cui Michelangelo verseggerà ampiamente nelle *Rime* spirituali.

Nessuno può incarnare l'altissimo Amore come Cristo e in tal senso nel *Cupido dormiente* può trasformarsi un Gesù bambino: il semidio svenuto con il capo reclinato può essere visto come una prefigurazione del Cristo morto della *Pietà* vaticana, realizzata due anni dopo, immerso nello stesso sonno divino [Fig. 19, Fig. 20].



19 | Michelangelo, *Cupido dormiente* (particolare), 1496.

20 | Michelangelo, *Pietà* (particolare), marmo, 1498-1499, Città del Vaticano, Basilica di San Pietro.

D'altra parte il *Cupido* è successivo di qualche anno a quell'eccezionale esperienza giovanile di morte che Buonarroti fece votandosi allo studio dell'anatomia e sezionando cadaveri, ospite del priore agostiniano di Santo Spirito a Firenze, per il quale scolpì nel 1492 il *Crocifisso* ligneo.

BIBLIOGRAFIA

Baldini 1965

U. Baldini, *La Scultura*, in *Michelangelo artista pensatore scrittore*, Novara 1965, 73-147.

Benzoni 2004

G. Benzoni, *Guidobaldo I da Montefeltro, Duca di Urbino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, Tomo 61, 2004.

Bonoldi, Centanni 2010

L. Bonoldi, M. Centanni, *Catena d'onore, catena d'amore. Baldassarre Castiglione, Elisabetta Gonzaga e il gioco della 'S'*, "La Rivista di Engramma" n. 86 (dicembre 2010).

Brisson 1986

L. Brisson, *Neutrum utrumque. La Bisexualité dans l'antiquité gréco-romaine*, in *L'Androgyne*, Paris 1986, pp. 31-61.

Brown 2002

C. M. Brown, A. M. Lorenzoni, S. Hickson, *Per dare qualche splendore a la gloriosa città di Mantua. Documents for the Antiquarian Collection of Isabella d'Este*, Roma 2002.

Calame 1992

C. Calame, *I Greci e l'Eros. Simboli, pratiche e luoghi* [Poétiques d'Eros en Grèce antique] traduzione di Maria Rosaria Falivene, Bari 1992.

Cambon 1991

G. Cambon, *La poesia di Michelangelo. Furia della figura* [*Michelangelo's Poetry. Fury of form*, Princeton 1985], traduzione di Paola Ternavasio, Torino 1991.

Campbell 2004

S. J. Campbell, *The Cupids by Michelangelo and "Praxiteles"*, in S. J. Campbell, *The Cabinet of Eros. Renaissance mythological painting and the Studiolo of Isabella d'Este*, Yale 2004.

Chastel [1959] 1991

A. Chastel, *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnifico* [*Art et Humanisme a Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris 1959] traduzione di Luis López Jiménez y Luis Eduardo López Esteve, Salamanca 1991.

Chastel 1996

A. Chastel, *Marsile Ficini et l'Art*, Ginevra 1996.

Centanni 2013

M. Centanni, *Elisabetta Gonzaga come Danae nella medaglia di Adriano Fiorentino (1495)*, "La Rivista di Engramma" n. 106 (maggio 2013).

D'Arco 1859

C. D'Arco, *Delle Arti e degli Artefici di Mantova*, vol. II, Mantova 1859.

Luzio, Reiner 1893

A. Luzio, R. Renier, *Mantova e Urbino. Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni familiari e nelle vicende politiche*, narrazione storica documentata, Torino-Roma, 1893.

Katinis 2007

Teodoro Katinis, *Medicina e filosofia in Marsilio Ficino: il Consilio contro la pestilenza*, Roma 2007.

Michelini Tocci 1986

L. Michelini Tocci, *Storia di un mago e di cento castelli*, Pesaro 1986.

Panofsky [1939] 1975

E. Panofsky, *Studi di Iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento* [*Studies in Iconology*, New York 1939], Torino 1975.

Pinotti 2005

G. Pinotti, *Michelangelo ritrovato, Il Cupido dormiente con serpi di Mantova: un percorso tra iconologia e storia*, Mantova 2005.

Pinotti 2007

G. Pinotti, *Firenze ispirò il Cupido a Michelangelo. Trionfo dell'Amore e Trionfo della Morte danno vita al Cupido*, "La Cronaca di Mantova", 5 gennaio 2007.

Pinotti 2014

G. Pinotti, *Michelangelo e l'Amore tra letteratura e Bibbia*, Firenze 2014.

Pinotti 2016

G. Pinotti, *Michelangelo teurgo d'Amore*, in L. Al Sabbagh, D. Santarelli, D. Weber (a cura di), *Eretici, Dissidenti, Inquisitori. Per un dizionario storico mediterraneo*, Volume 1, Roma 2016, 145-161 (versione on line: <http://www.ereticopedia.org/michelangelo>).

Pernis 1997

M. G. Pernis, *Le Platonisme de Marsile Ficini et la Cour d'Urbino*, Paris 1997.

Rossi 1980

A. Rossi, *Serafino Aquilano e la poesia cortigiana*, Brescia 1980.

Schizzerotto 1981

G. Schizzerotto, *Mantova 2000 anni di ritratti*, Mantova 1981

Söldner 1986

M. Söldner, *Untersuchungen zu liegenden Erosen in der hellenistischen und römischen Kunst*, 2 voll., Frankfurt-New York 1986.

Söldner 2014

M. Söldner, *Praxiteles aus Athens*, in S. Kansteiner, *Der Neue Overbeck. Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen*, III, Spätclassik, Berlino 2014, 142-143 e 207-209.

Tresoldi 2002

R. Tresoldi, *Enciclopedia dell'esoterismo*, Milano 2002.

Valeri 2005

S. Valeri, *Materiali per una storia della storiografia dell'arte in Italia*. Adolfo Venturi, Napoli 2005.

Vasari 1550-1568

G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, VII, Milano 1962.

Wittkower [1977] 1992

R. Wittkower, *La migration des symboles* [ed. or. *Allegory and the Migration of Symbols*, 1977] traduzione di Michèle Hecht, Parigi 1992.

ENGLISH ABSTRACT

This essay addresses an underappreciated aspect of the history of Michelangelo's *Sleeping Cupid*, now conserved in the Civic Museum of St. Sebastiano Palace in Mantua. It reveals the esoteric and mysterious meanings of the work in relation to Buonarroti's universe. The paper examines the reasons why Cesare Borgia, after having bought the *Sleeping Cupid* in 1496 as an ancient marble, gave the sculpture to Duke Guidobaldo da Montefeltro, after which it remained in Urbino until 1502. In this neoplatonic and hermetic ambit, the literary description found of Michelangelo's *Cupid* by Serafino Aquilano, poet at the court of Urbino, resonates: in Aquilano's verses, the *Sleeping Cupid* suggests the reader not be surprised seeing Love with its hand on a divine snake. At the beginning of the 16th-century, when the famous marble arrived at the court of Mantua, Isabella d'Este realized that it was a modern work, and the sculpture is described with mortuary characteristics. The paper argues that Michelangelo's 'queer' *Sleeping Cupid* with two snakes, a platonic daimon with oracular, nightly, and hermetic attributes—a demigod go-between earth and sky, chaste hermaphroditus born of fusion of masculine and feminine principles—is a key work through which to discover the secret visual and poetic developments of Michelangelo's universe. In this universe, Love is felt as poisonous strength, but is also the only celestial way of elevating the soul and caring for its earthly passions.

Un'ingombrante presenza marginale

Il prigioniero sulla scala di Mauthausen

Elena Pirazzoli

Ne *La chambre claire* Roland Barthes indicava come ci siano due elementi attraverso cui una fotografia attrae il nostro sguardo. Uno è lo *studium*, ovvero l'aspetto razionale, culturale, un interessamento per un'immagine che solleva domande relative alle informazioni che l'analisi del soggetto ritratto ci può fornire. E uno è il *punctum*, che invece mette in movimento qualcosa di irrazionale, emotivo: un dettaglio catalizza la nostra attenzione, incrina lo schermo tra noi e l'immagine. "Il *punctum* di una fotografia è quella fatalità che, in essa, *mi punge* (ma anche mi ferisce, mi ghermisce)" (Barthes [1990] 2003, 28).

Alcuni anni fa, cercando fotografie che mostrassero i prigionieri nei campi di concentramento di Mauthausen o Gusen al lavoro nelle cave di granito, trovai una sequenza di 104 immagini nel sito del Bundesarchiv: mostravano una visita ufficiale di Heinrich Himmler. Con una folta delegazione in divisa, il Reichsführer delle SS visitava sia le baracche che le cave. In particolare, il fotografo – di cui non viene indicata l'identità nella scheda dell'archivio federale – ha ripreso il passaggio dell'intero gruppo sulla scala che collegava la zona di scavo con la parte alta del campo. Una scala conosciuta con il nome di *Todesstiege*, "scala della morte": i prigionieri venivano costretti a salirne i 186 gradini con sulle spalle un blocco di pietra. Una procedura assolutamente antieconomica e antifunzionale, messa in atto come ulteriore forma di denigrazione e tortura dei detenuti, ben lontana dall'ottimizzazione della produzione. Probabilmente era un modo per ribadire che il loro status non era quello di lavoratori, di operai, ma di schiavi.

In rete circola una sola immagine della *Todesstiege* ripresa mentre una squadra di *Zwangsarbeiter* – "lavoratori coatti" – ne sale i gradini. La sua qualità digitale è bassa. La didascalia, sempre fornita dal Bundesarchiv, indica: "Österreich – Konzentrationslager Mauthausen, Häftlinge im Steinbruch (*Todesstiege*)", ovvero "Austria – Campo di concentramento di Mauthausen, prigionieri nella cava di pietra (scala della morte)". I prigionieri affrontano la scala in file di cinque, la larghezza di ogni gradino non permette che siano di più, anzi, appaiono fitti nella salita dei 186

gradini, in ranghi serrati. Considerando anche il gruppo in attesa al fondo della scala, con le spalle già cariche, indicativamente un migliaio di uomini, e il corrispettivo numero di pietre, sta salendo su per la scala. Essendo una fotografia, non possiamo stabilire il tempo necessario al compimento di quell'operazione.

Potrebbero esistere altre immagini di quella scala fitta di prigionieri al lavoro? Considerando quante volte quella procedura sarà stata eseguita, potrebbero esserne migliaia. Tuttavia, una fotografia come quella è anche la testimonianza di quanto avveniva nel campo, quindi, nel caso di una sconfitta tedesca non sarebbe dovuta mai uscire, non avrebbe dovuto circolare. Non doveva essere vista.

Il campo di Mauthausen venne aperto nel 1938, immediatamente dopo l'Anschluss, l'annessione dell'Austria alla Germania nazista. La località per la creazione di quel centro di detenzione e sfruttamento del lavoro coatto venne decisa in base alla presenza di cave di granito. Il Reich, infatti, aveva bisogno di molto materiale edilizio – oltre che di manodopera schiava – per realizzare gli imponenti progetti urbanistici e architettonici adeguati alla visione nazista. Cinque città, in particolare, avrebbero dovuto



1 | Campo di concentramento di Mauthausen (Austria), prigionieri nella cava di pietra salgono la Todesstiege, "scala della morte" (Bundesarchiv, Bild 192-269 / CC-BY-SA 3.0).

to subire sventramenti per poter ospitare nuovi edifici di rappresentanza, nuovi spazi per le adunate e le parate, nuovi musei e teatri che mostrassero i temi culturali e i valori propri del regime.

Le cinque *Führerstädte* – le “città del Führer” – erano Berlino, futura *Welthauptstadt Germania*, capitale del Reich (e, in prospettiva, del mondo), Norimberga, città del *Parteitag*, il raduno del partito, Monaco, *Hauptstadt der Bewegung*, “capitale del movimento” nazista, Amburgo, il porto principale, e infine Linz, *Jugendstadt des Führers*, la “città della giovinezza del Führer”, il cui nuovo splendore doveva essere tale da oscurare Vienna e Budapest. Diversi architetti furono coinvolti in questi progetti: Albert Speer è il più noto, ma i primi edifici per Monaco (il *Führerbau* e l'*Haus der Kunst*) vennero disegnati da Paul Ludwig Troost, mentre il piano per Linz venne affidato a Hermann Giesler.

Lo stile richiesto a questa nuova architettura era il *sehr gross*, il “grandissimo”: i progetti sono caratterizzati da un gigantismo esasperato e una prospettiva di durata di pari portata. “Questi edifici non devono essere pensati per l’anno 1940, e neppure per l’anno 2000, ma ergersi come le cattedrali del nostro passato per i millenni futuri”, con queste parole si esprime Hitler nel 1937 di fronte al polo per l’annuale raduno del partito, in via di costruzione a Norimberga.

I materiali dell’architettura moderna, funzionali al presente – e connotati da una necessità di manutenzione – erano troppo poveri e fragili per adempiere a questo scopo. Materiali duraturi e nobili, come granito e mattoni, dovevano allora essere prodotti in quantitativi smisurati per coprire la richiesta (Spotts [1969] 2012, 392). Nelle sue *Memorie*, Speer si arroga la paternità di questa idea, definita *Theorie von Ruinenwert*, “teoria del valore delle rovine”: il calcestruzzo armato deperiva in modo “brutto”, polveroso e rugginoso, ovvero in modo inadeguato a rendere il valore di un regime come quello nazista, che aspirava a un destino di rovine maestose, al pari dell’Impero romano (Speer [1969] 1997, 77-78). Per fare ciò venne creata la DEST – Deutsche Erd und Steinwerke GmbH – un’azienda di proprietà delle SS, fondata nel 1938 per gestire la produzione di materiali edilizi all’interno del sistema dei campi di concentramento. Mauthausen, Flossenbürg, Gross-Rosen, Natzweiler-Struthof: questi campi erano stati aperti in prossimità di cave di granito, in modo da utilizzare la manodopera schiava nella lavorazione della pietra, fino all’esaurimento delle forze degli *Zwangsarbeiter* (prigionieri di guerra, internati nei campi e civili reclutati forzatamente nei paesi occupati).



2 | Visita di Heinrich Himmler e August Eigruber alle cave del campo di concentramento di Mauthausen, aprile 1941 (©MHC-Fons Amical de Mauthausen).

Queste riflessioni costituiscono lo *studium* della sequenza di immagini della visita alle cave di Mauthausen da parte di Himmler, Ernst Kaltenbrunner, importante esponente delle SS austriache – dal 1943 capo del RSHA (Reichssicherheitshauptamt), la Direzione generale per la Sicurezza del Reich – e August Eigruber, Gauleiter dell'Oberdonau, l'Alta Austria. Nel 1941 Himmler effettuò due visite molto ravvicinate a quel campo (si veda la ricostruzione *Des photos de dignitaires nazis visitant Mauthausen détournées par des déportés espagnols*). Forse voleva sincerarsi che fosse pronto ad accogliere i prigionieri di guerra sovietici (l'operazione Barbarossa iniziò nel giugno 1941) che diventeranno il contingente più numeroso degli internati in quella struttura. Oppure voleva verificare l'efficienza della produzione di granito, anche se questa ipotesi è meno plausibile: nella delegazione ci sarebbe stato un architetto. Ci sarebbe stato Speer, che effettivamente visiterà Mauthausen e i suoi impianti, ma più avanti: esiste una fotografia che mostra Speer insieme a Eigruber mentre quest'ultimo si rivolge ad alcuni prigionieri, all'interno di uno spazio che sembra un'officina. Per l'archivio del KZ-Gedenkstätte Mauthausen, lo scatto risale al 25 giugno 1944 ed è stato effettuato da Hanns Hubmann, fotografo che negli anni del nazismo effettuò diversi servizi sui campi di concentramento e la produzione di armamenti per la rivista "Signal", allineata al regime. In quella visita Speer, più che nei panni dell'architetto,



3 | August Eigruber e Albert Speer con prigionieri al lavoro nelle Hermann Göring Werke a Linz, 25 giugno 1944 (KZ-Gedenkstätte Mauthausen, Fotoarchiv P/13/14/1, fotografo: Hanns Hubmann).

è in veste di ministro degli Armamenti e della Produzione bellica, ruolo che ricoprì dal 1942, dopo la morte di Fritz Todt. Il luogo sono le acciaierie della Hermann Göring Werke a Linz. La fotografia mostra un momento tutto sommato tranquillo: sembra registrare l'incontro di una delegazione governativa con un gruppo di operai, il clima sembra addirittura informale. I prigionieri sono sullo stesso piano del Gauleiter e del ministro. Alcuni sorridono. Non a caso, è uno scatto di un fotografo di propaganda che deve produrre immagini per una rivista. È un'immagine che può circolare, può o forse deve essere vista.

La natura della foto scattata da Hubmann è molto diversa dal gruppo di immagini raffiguranti la visita di Himmler. Dato che la destinazione è diversa, anche l'intenzione è diversa. È qualcosa nel soggetto delle immagini a indurmi a pensare che siano costitutivamente diverse.

Scorrendo tutte le riproduzioni digitali sul sito dell'archivio federale tedesco, a un certo punto mi è saltata agli occhi un'immagine in particolare. È una fotografia che contiene qualcosa in più, o sarebbe il caso di dire qualcosa in meno. In questo scatto la delegazione è sulla scala, in salita. Himmler guarda in camera, la sua mano è mossa come se stesse facendo un cenno al fotografo. Accanto a lui, una SS guarda qualcosa sul lato oppo-



4 | Himmler e la delegazione SS sulla "scala della morte", aprile 1941 (©MHC-Fons Amical de Mauthausen).

sto. Un'altra SS nel gruppo alle loro spalle rivolge ugualmente lo sguardo verso la parete di pietra. Quel *qualcosa* è un prigioniero, in piedi, appiattito contro la roccia. Ha il cappello nella mano destra, l'unica che è visibile. Lo scatto prende solo metà corpo nell'inquadratura. È come se quell'uomo non dovesse essere in quell'immagine. Infatti ne occupa un margine.

In tutto il corpus di fotografie di questa visita appaiono pochissimi prigionieri. Questo corpo a metà è stato a lungo l'unico a risaltare ai miei occhi. Solo guardando bene l'intera serie, ho notato che in altre due immagini, riguardanti sempre la salita della scala da parte della delegazione, ne appaiono alcuni. Hanno sulle spalle una sorta di portantina di legno che serve per caricarsi le pietre addosso. Stanno probabilmente erigendo i due muri ai lati della scala, che è possibile vedere ancora oggi. Possiamo solo supporre che i detenuti avessero avuto l'ordine di rimanere lontani dalla delegazione e possiamo ugualmente solo ipotizzare che il fotografo avesse ricevuto l'ordine di non includere nell'inquadratura i detenuti.

Ma chi aveva scattato le fotografie? Sul sito del Bundesarchiv si rimanda al Museu d'Història de Catalunya per averne una copia a risoluzione maggiore, quindi le stampe o i negativi devono essere fisicamente depositati in quella sede. Ma per quale motivo? Attraverso quali vie quelle fotografie sono arrivate a Barcellona? A partire dal 1940-1941 a Mauthausen erano

stati imprigionati più di 7.000 repubblicani spagnoli, ma questo non basta a spiegare come mai questo fondo fotografico sia arrivato a Barcellona.

Il *punctum* di quella fotografia mi ha innescato la domanda fondamentale sulla natura di quelle immagini: scatti evidentemente nazisti, scatti che non dovevano uscire dal campo, scatti necessariamente trafugati.

Le didascalie fornitemi dal Museu d'Història de Catalunya indicano che a scattare fu Fritz Kornatz, l'SS responsabile dell'*Erkennungsdienst*, il servizio preposto all'esecuzione delle foto segnaletiche all'ingresso nel campo e alla copertura delle visite ufficiali. Lavoravano nell'*Erkennungsdienst* non solo membri delle SS (con a capo Kornatz e Paul Ricken) ma anche alcuni prigionieri: un austriaco, alcuni polacchi e tre repubblicani spagnoli, i catalani Antoni Garcia Alonso, Francesc Boix Campo e il madrilen José Cereceda Higes (si veda la già citata ricostruzione *Des photos de dignitaires nazis visitant Mauthausen détournées par des déportés espagnols*; si veda inoltre la mostra on line *Més enllà de Mauthausen*. Francesc Boix. Fotògraf; il catalogo della mostra *Das Sichtbare Unfassbare – the Visible Part: Photographs of Mauthausen Concentration Camp*, Mandelbaum, Wien 2005; il volume di Benito Bermejo, Francesc Boix, *el fotògraf de Mauthausen. Fotografies de Francesc Boix i dels arxius capturats als Ss de Mauthausen*, Barcelona 2002).

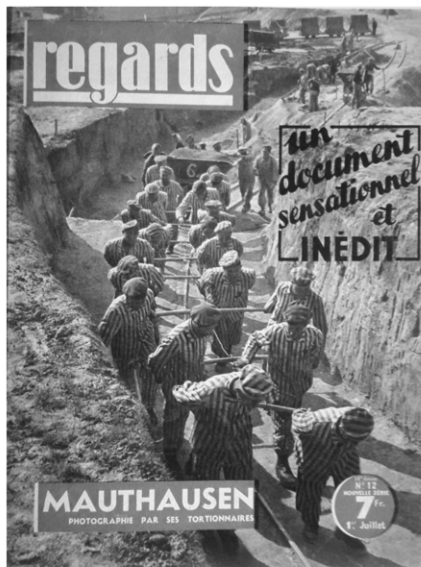
Era molto alto il numero di prigionieri spagnoli e catalani: dopo la Retirada attraverso i Pirenei nel 1939, erano passati in territorio francese, dove però furono in buona parte radunati in campi di internamento per stranieri, in condizioni miserabili. Altri vennero successivamente arruolati nell'esercito francese. Nel 1940, dopo l'occupazione della Francia, i *Rotspanier* – definiti gli “spagnoli rossi” per via del loro comunismo – vennero deportati nei campi di concentramento del Reich: Mauthausen fu una delle destinazioni principali, prima dell'arrivo dei russi, gli spagnoli vi costituivano il gruppo nazionale più numeroso. Molti di loro, data anche la lunga permanenza nel campo, pian piano ricoprirono ruoli di servizio, molti diventarono *kapos*, rimanendo tuttavia coesi e attivi politicamente nel campo.

Antoni Garcia, in particolare, era addetto al laboratorio di sviluppo insieme a Grabowski, un polacco che aveva combattuto nelle Brigate internazionali in Spagna. Assumendosi un grosso rischio, Grabowski, Garcia e dal 1942 anche Boix, stampavano di alcune fotografie una copia in più, nascondendola. Crearono così un fondo fotografico segreto su quanto avveniva nel campo.

Dopo il suicidio di Hitler il 30 aprile 1945, il comandante di Mauthausen, Franz Ziereis, ordinò a Hermann Schinlauer, allora responsabile dell'*Erkennungsdienst*, di distruggere tutti i negativi e le stampe in archivio. Era necessario cancellare qualsiasi testimonianza di quanto era avvenuto nel campo: violenze quotidiane, prassi di denigrazione, istigazioni al suicidio, esperimenti crudeli e inutili, tutto era stato fotografato. E i nazisti erano ben consapevoli di quegli eccessi, di quel *surplus* di violenza. Accettabile in caso della propria vittoria, costituiva invece un'aggravante in caso di sconfitta. E quelle immagini ne erano la prova.

In quel momento di confusione, Garcia e Boix riuscirono a sottrarre alcuni negativi e altre stampe, che confluirono nello stesso fondo di immagini strappate al campo. Intanto, l'organizzazione clandestina spagnola era riuscita a fare uscire quel corpus di fotografie grazie ad alcuni prigionieri, Jacinto Cortés e Jesús Grau, destinati a una squadra al lavoro nel limitrofo paese di Mauthausen. Una donna che abitava nei pressi del cantiere, Anna Pointner, accettò di nascondere la scatola con le immagini trafugate in una fessura nel muro del suo giardino. Qui rimasero fino alla liberazione del campo, il 5 maggio 1945.

Fu Boix a recuperare le immagini, circa 20.000, e a iniziare a pubblicarle in alcune riviste e giornali francesi: tra luglio e agosto, il settimanale *Regards* e il quotidiano *Ce soir* vi dedicarono ampio spazio.



5 | La copertina della rivista francese "Regards", n. 12, 1 luglio 1945.

La circolazione di queste immagini attirò l'attenzione della corte del tribunale militare di Norimberga: Boix venne chiamato a testimoniare nel gennaio 1946. Pur essendo sempre stato nel laboratorio di sviluppo, e non presente fisicamente ai fatti, Boix viene considerato testimone oculare. Vede le immagini nell'istante dello sviluppo, nel momento in cui l'impressione emerge dall'emulsione, prima che qualsiasi contraffazione possa essere effettuata. Inoltre sa quando le immagini vengono scattate, conosce e ricorda le date. Anche se tra i due momenti, lo scatto e lo sviluppo, può intercorrere un lasso di tempo, Boix è testimone oculare del fatto, benché in differita.

Sulla base di questo, durante la sua deposizione dà testimonianze delle visite a Mauthausen di Himmler (suicidatosi dopo essere stato catturato dagli inglesi), Kaltenbrunner e Speer, di cui ricorda la presenza nel marzo 1943 (il momento della deposizione in cui Boix riconosce Speer è disponibile sul sito del United States Holocaust Memorial Museum). I due imputati avevano negato di conoscere il campo, ma Boix, basandosi sui negativi e le stampe o sulla sua memoria visiva del momento dello sviluppo, possono asserire il contrario. Kaltenbrunner venne riconosciuto colpevole di crimini di guerra e crimini contro l'umanità e giustiziato il 16 ottobre 1946. Speer venne condannato a venti anni di detenzione per lo sfruttamento della manodopera coatta nelle industrie belliche del Reich; aveva invece negato di sapere dello sterminio, assumendosene tuttavia la "responsabilità morale" per non aver voluto vedere.



6 | La scala della morte di Mauthausen, maggio 1945 (fotografo: Francesc Boix, ©MHC-Fons Amical de Mauthausen).

Nel maggio 1946, Boix e le fotografie salvate testimoniarono anche al processo tenutosi a Dachau contro il comandante, il personale di guardia e i medici di Mauthausen. August Eigruber venne giudicato colpevole in questa occasione e la sua condanna a morte venne eseguita l'anno successivo.

Boix, il cui fisico era molto indebolito dalle privazioni della vita nel campo, morì precocemente nel 1951. Il partito comunista spagnolo (clandestino per via del franchismo) e l'analogo francese si fecero carico della sua memoria, costruendovi attorno forse una sorta di agiografia. Mentre Garcia, invece, ne ridimensionava il ruolo, accusandolo anzi di collaborazionismo e opportunismo. La terza voce, ovvero quella di Cereceda, conferma la versione di Boix (lo storico David Wingeate Pike nel volume *Spaniards in the Holocaust. Mauthausen, the horror on the Danube*, London/New York 2000, riporta la versione di Garcia).

L'archivio di Mauthausen non è un atlante, anzi, potrebbe essere considerato il suo contrario: le strisce di negativi salvati non ci mostrano un montaggio, ma le sequenze con cui avvenivano gli scatti. Una fotografia di lavori di costruzione del campo, seguita dal ritratto di una SS, seguita dal corpo di un prigioniero morto tra erba e rami secchi. Questa era la routine del campo, che esce dagli scatti rubati dal laboratorio dell'*Erkennungsdienst*. Una quotidianità da "stato di eccezione" che emerge da un archivio salvato. Immagini che ci guardano e chiedono di essere interpretate.

L'autrice ringrazia per la disponibilità Amical de Mauthausen, Museu d'Història de Catalunya e KZ-Gedenkstätte Mauthausen

BIBLIOGRAFIA

Barthes [1980] 2003

R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia* [1980], Torino 2003.

Speer [1969] 1971

A. Speer, *Memorie del Terzo Reich* [1969], Milano 1997, 77-78.

Spotts [1969] 2012

F. Spotts, *Hitler e il potere dell'estetica* [1969], Monza 2012.

ENGLISH ABSTRACT

The *punctum* of a photograph triggers research into a series of pictures of the Mauthausen concentration camp. Beginning with the discovery of one hundred photographs describing (Heinrich?) Himmler's visit to the camp and its related quarries, closer study of the subject raises questions about what it means to have and see these images now. This series of photographs taken by Nazis, were not meant to leave the camp, thus, they had to be stolen to be seen. In this way, the story of Francesc? Boix comes to light, Boix was a Spanish inmate of the camp who worked in the *Erkennungsdienst* (the photographic section), and in this function, was able to save thousands of negatives and prints. After the war, he was called to the Nuremberg trial as a particular kind of eyewitness who did not 'see' facts, but who saw the images of facts developing from photographic emulsion.

Versatilità delle immagini del mito

L'impiego di schemi iconografici nella Licia di IV sec. a.C.

Alessandro Poggio

Il mito greco ha potuto travalicare le coordinate spaziali e temporali della civiltà che gli diede forma grazie alla sua adattabilità a diversi contesti culturali. I miti greci – nella doppia accezione letteraria e visiva – non sono elementi propri della sola memoria occidentale (Settis 2004). Questo fenomeno di straordinaria vitalità e continuità ha le sue radici nella “polivalenza delle immagini” mitiche (Gernet 2004).

Tante sono le tessere che compongono il mosaico della diffusione del mito greco in questa prospettiva di lunghissimo periodo. Indubbiamente, in ambito figurativo, lo studio della sua circolazione nel Mediterraneo antico rappresenta la prima importante tappa di questa storia, come dimostrano importanti studi sul mondo etrusco e romano (per esempio, v. de Angelis 2015; Zanker, Ewald 2004).

In questo contributo rivolgerò la mia attenzione alla diffusione e all'impiego di immagini mitologiche nel Mediterraneo orientale prima del periodo ellenistico. In particolare, vorrei avanzare alcune riflessioni su una delle aree che – nel panorama delle regioni del Mediterraneo orientale – spicca per la sua ricettività nei confronti del modello culturale greco: la Licia.



1 | Bellerofonte, *Pegaso e la Chimera*, rilievo dall'heroon di Trysa, muro meridionale, interno, a sinistra dell'accesso, 380-370 a.C., Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. n. I 505 (dettaglio da Benndorf, Niemann 1889, tav. 22).

La Licia, regione dell'Anatolia sud-occidentale, fu parte dell'impero persiano per il periodo compreso tra la metà del VI sec. a.C. e la spedizione di Alessandro Magno, con una parentesi nel terzo quarto del V sec. a.C., quando la regione gravitò nella sfera di influenza della lega delio-attica (v. Hoff 2016). Durante questi secoli si individuano in Licia numerosi centri di potere in cui governavano figure definite dalla critica moderna 'dinasti', che godevano di un certo grado di autonomia rispetto all'autorità centrale persiana (v. Draycott 2007, 103-104; per la storia di questo periodo, Keen 1998).

Alla Licia di età dinastica si confà la nozione warburghiana di "Zum Bild das Wort". A questo periodo, infatti, risale una peculiare produzione artistica, prevalentemente di carattere funerario, che si snoda tra VI e IV sec. a.C. Fu invece limitata la produzione di testi in lingua locale. Conosciamo la lingua licia, imparentata con il luvio, soprattutto da iscrizioni lapidee, per lo più di carattere funerario, ma non mancano graffiti e iscrizioni su altro materiale e legende monetarie (v. Bryce 1986, 42; Schwyer 2002). Grande importanza riveste la compresenza, nello stesso contesto, di iscrizioni in licio e altre lingue a noi note: i casi più celebri sono il cosiddetto Pilastro Iscritto di Xanthos (v. Demargne 1958, 79-105; Dönmez, Schürr 2015, con aggiornamenti bibliografici), con iscrizioni in licio e greco, e la Trilingue del Letoon, con testi in licio, greco e aramaico (v. Metzger, Laroche, Dupont-Sommer, Mayrhofer 1979; Adiego 2012; Molina Valero 2016). Ciononostante il licio è solo parzialmente decifrato; è dunque evidente che l'interpretazione dei documenti figurativi assume in Licia un'importanza primaria per comprendere aspetti altrimenti non intelligibili.

Il linguaggio artistico licio di questi secoli si contraddistingue per la compresenza e la fusione di elementi locali e più chiaramente allogeni, di ispirazione anatolica, greca e persiana. Ne conseguono soluzioni originali che rispondevano alle esigenze dei committenti e alle aspettative dell'audience locale.

In questo senso, le immagini del mito sono particolarmente preziose, poiché, se interrogate opportunamente, possono rivelare alcuni aspetti delle società che li hanno concepiti, rielaborati e impiegati in diversi contesti (v. Muth, de Angelis 1999; per la Licia, Poggio 2007). Inoltre, le immagini del mito possono far riflettere sull'impiego di schemi figurativi e sulla loro combinazione in differenti contesti, dunque sulle pratiche di bottega.

La Licia è stata una presenza costante nell'orizzonte del mito greco (v. Bönisch-Meyer 2016). Allo stesso tempo, immagini del mito greco erano presenti, fin dall'inizio, nell'eccezionale produzione artistica licia. È però nel IV sec. a.C. che si assiste a un uso consistente delle immagini mitologiche di impronta ellenica in un articolato linguaggio artistico al servizio dell'ideologia del potere locale. Da un punto di vista architettonico, le tombe dinastiche, la cui tipologia più diffusa tra VI e V secolo a.C. era quella della cosiddetta 'tomba a pilastro', assunsero in alcuni casi la forma di edifici templari secondo il modello greco, come il Monumento delle Nereidi di Xanthos (v. Childs, Demargne 1989) e l'heroon di Limyra (v. Borchhardt 1976). Coerentemente, le iconografie presenti nei cicli figurativi mostravano rimandi più stringenti con il mondo greco.

La Licia dimostra una significativa ricettività verso il linguaggio artistico greco. La scelta e il trattamento delle immagini del mito, che di quel linguaggio sono parte integrante, dipendono da diversi fattori, come il riferimento a tradizioni locali e il gusto del momento. Il fenomeno di combinazione e rielaborazione di schemi iconografici interessa diversi contesti figurativi in tutte le fasi della produzione artistica licia di età dinastica, dal VI al IV secolo a.C.; questa flessibilità, basata su un impiego versatile degli schemi iconografici, si riflette anche sulle immagini del mito.

Un caso strettamente legato a significati locali è quello relativo alla fortuna del mito di Bellerofonte e della Chimera nell'arte funeraria licia di IV sec. a.C. Già nei poemi omerici (*Il.* 6, 155–203) si fa riferimento alle gesta di Bellerofonte, che proprio in Licia, insieme al cavallo alato Pegaso, uccise la Chimera, il mitico mostro con testa e corpo di leone, una testa di capra sulla schiena e un serpente con la testa come coda (v. Benda-Weber 2005, 243–254; Cianferoni, Iozzo, Setari 2012). Questa impresa fu la prima di una serie di prove imposte all'eroe dal re della Licia; il loro superamento aprì la strada al matrimonio di Bellerofonte con la figlia del re locale. Pegaso – con probabile richiamo alle gesta di Bellerofonte – compariva già sulla parete meridionale della tomba a camera dipinta di Kizilbel, nella Licia settentrionale (anni Venti del VI sec. a.C.): la scena, non totalmente preservata, doveva rappresentare il cavallo (qui apparentemente senza ali) e Crisaore che nascono dal corpo decapitato di Medusa, mentre le altre due Gorgoni inseguono Perseo (v. Mellink 1998, 35–36, 57–58, tav. XXVII fig. a; Krauskopf 1988, 314, n. 322).

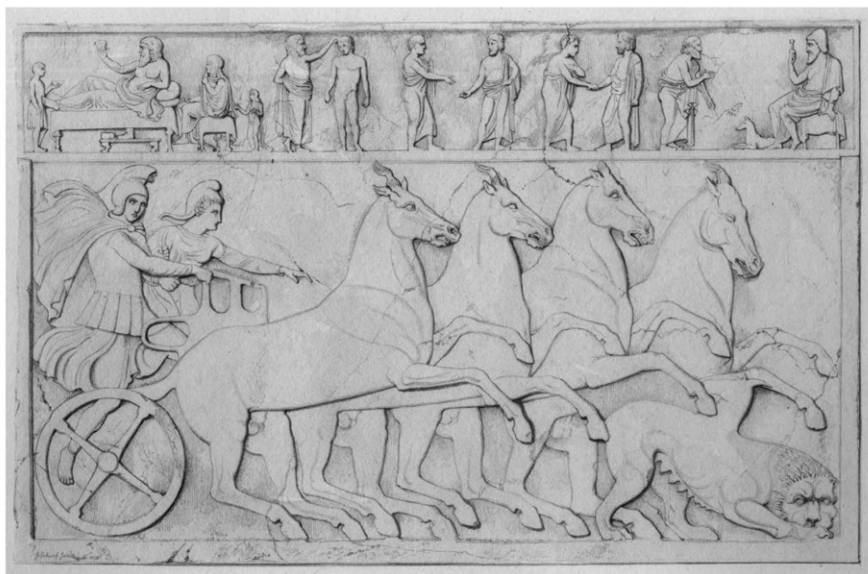
Uno spiccato interesse per Bellerofonte e la Chimera emerge tuttavia nei cicli figurativi lici di IV sec. a.C. Sull'heroon di Trysa (380–370 a.C.),

recinto funerario abbondantemente decorato da rilievi, l'eroe è rappresentato a cavallo di Pegaso mentre incombe sul mostro (v. Benndorf, Niemann 1889, 59; Eichler 1950, 58-59; Landskron 2015, 208; ipotetica è la ricostruzione degli acroteri meridionali dell'heroon di Limyra come Bellerofonte su Pegaso che combatte contro le Amazzoni, v. Borchhardt 1976, 88-91) [Fig. 1].

L'immagine di Bellerofonte che fronteggia il terribile animale si prestava certamente a un processo di attualizzazione secondo il codice dei valori correnti in Licia: nel IV sec. a.C., nell'ambito del rinnovamento figurativo che interessò il linguaggio artistico licio, la caccia si impose come elemento imprescindibile della celebrazione per immagini dei dinasti e delle élite locali. E proprio in quest'ottica si deve interpretare il modo in cui viene usato il mito di Bellerofonte e della Chimera in alcuni contesti lici.

Su una tomba rupestre di Tlos, nella valle del fiume Xanthos, è raffigurato Bellerofonte a cavallo di Pegaso, ma al posto della Chimera è rappresentato un animale reale, forse una pantera (v. Borchhardt 1968, 170 n. 2; Zahle 1979, 325 n. 10; Bruns-Özgan 1987, 273 cat. F 30). Su uno dei sarcofagi monumentali di Xanthos, il cosiddetto sarcofago di Merehi, fa invece capolino la Chimera, insolitamente incalzata da una quadriga con auriga e *apobates* (v. Demargne 1974, 95-96) [Fig. 2]. In questi due casi si riscontra la scomposizione dell'episodio di Bellerofonte e della Chimera in segmenti sostanzialmente indipendenti – Bellerofonte è un cacciatore particolarmente abile, la Chimera è una preda straordinaria – combinabili con elementi non strettamente mitici: ne consegue che attività reali come la caccia sono proiettate su un piano mitico.

Un procedimento analogo di contaminazione tra rappresentazioni 'storiche' e mitiche è stato applicato sul rilievo della trave di colmo della 'tomba di Ceneo', da Limyra (terzo quarto del IV sec. a.C.; v. Bruns-Özgan 1987, 279-280 cat. S 12; Borchhardt 2012a, 239-241). Qui la consueta articolazione della caccia multipla – generalmente riferita all'abilità venatoria in vita del defunto – viene variata inserendo, accanto a una caccia alla pantera e al cinghiale, una scena di diverso tenore: un grifone assale un uomo a terra, mentre un cavaliere incombe da sinistra (v. Bruns-Özgan 1987, 183-185). Questo schema iconografico è tratto dalle rappresentazioni della saga degli Arimaspi, popolo leggendario della Scizia: la loro lotta con i grifoni era un tema iconografico diffuso nel IV sec. a.C. Con l'inserimento di un grifone come terza preda nella sequenza di cacce, piano reale



2 | *Caccia alla Chimera*, coperchio del sarcofago di Merehi (BM 1848,1020.143), secondo quarto del IV sec. a.C., disegno di G. Scharf (ca. 1844), Londra, British Museum, inv. n. 2012,5034.92. © Trustees of the British Museum.

e piano mitico si intrecciano allo scopo di porre l'accento sull'eroizzazione dell'impresa venatoria del defunto (v. Colas-Rannou 2013, 57).

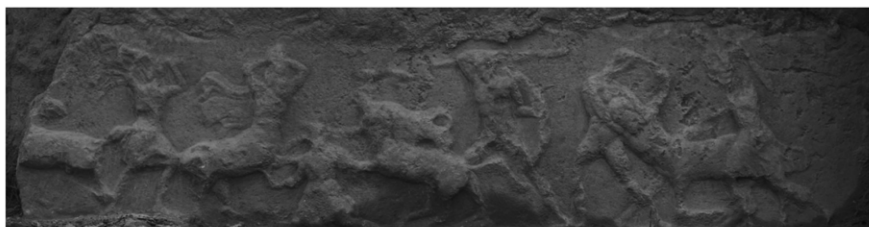
Quest'ultimo esempio dimostra come l'importanza delle rappresentazioni di caccia in ambito licio inducesse a utilizzare elementi di saghe mitiche inglobandoli in raffigurazioni di tipo 'storico'. In questo modo, creando immagini 'miste', si proiettava l'attività venatoria su un piano eroico, rafforzando il processo di appropriazione del mito greco. Il caso di Bellerofonte e della Chimera si inserisce nella stessa tendenza: la fortuna di queste figure nel IV sec. a.C. va riferito senz'altro alla volontà delle élite locali di ricollegarsi al mitico eroe licio (v. Brommer 1952-54, 8).

Un altro aspetto che deve essere considerato nella valutazione dell'uso di immagini mitiche nella Licia di IV sec. a.C. sono le tendenze del periodo in un orizzonte geografico largo: la Licia non era una regione isolata, al contrario era partecipe di dinamiche più ampie.

La Centauromachia era un tema diffuso sui monumenti funerari di dinasti e membri delle élite del Mediterraneo orientale. Questo tema compare su due monumenti funerari di altrettanti centri dinastici della Licia: l'heroon di Trysa, dove lo scontro tra Lapiti e Centauri decora sia uno dei fregi

della facciata esterna che uno dei fregi interni (v. Landskron 2015, 76-83 e 176-184); la ‘tomba di Ceneo’ da Limyra, su cui la Centauromachia è raffigurata su uno dei lati lunghi della trave di colmo (v. Bruns-Özgan 1987, 185-186; Üblagger 2012) [Fig. 3; Fig. 4]. La presenza della Centauromachia in contesti funerari nel Mediterraneo orientale di IV sec. a.C. non è per nulla eccentrica: un fregio di Centauromachia, oggi molto frammentario, decorava il Mausoleo di Alicarnasso (v. Cook 2005, 65-70), celeberrima tomba del satrapo cario Mausolo, a cui lavorarono a metà del IV sec. a.C., secondo le fonti letterarie, rinomati artisti greci; la Centauromachia decorava poi il rilievo di uno dei lati brevi del Sarcofago Licio della Necropoli Reale di Sidone (primo quarto del IV sec. a.C.), attribuito a uno dei re della città fenicia di età persiana (Schmidt-Dounas 1985, in part. 75-88) [Fig. 6]. Questo processo di appropriazione di temi mitologici greci in contesti diversi da quelli della Grecia vera e propria – funerari piuttosto che sacrali – è un fenomeno tipico del Mediterraneo orientale di questo periodo che gli studiosi hanno attribuito a una crescente valenza escatologica dei miti (v. Laufer 1985, 32) oppure a una volontà di eroizzazione del defunto (v. Barringer 2008, 171-202).

Credo che sia indubitabile la finalità di celebrare le gesta dei dinasti fornendo *pendant* mitici (v. Poggio 2007). Tuttavia, nella Centauromachia, la particolare iconografia di Ceneo – lo schema della *kathodos* – sembra favorire un’interpretazione simbolica legata alla sfera della morte (v. Ridgway 1999, 155; per una diversa interpretazione, v. Borchhardt 2012b, 316-317). Ceneo era uno dei Lapiti che parteciparono allo scontro con i Centauri: secondo una versione del mito, egli era stato una fanciulla che



3 | *Centauromachia*, rilievi dall’heroon di Trysa, muro meridionale, esterno, a sinistra dell’accesso, registro inferiore, 380-370 a.C., Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. nn. I 518a-b; I 519 (dettaglio da Benndorf, Niemann 1889, tav. 25).

4 | *Centauromachia*, trave di colmo frammentaria della ‘tomba di Ceneo’, terzo quarto del IV sec. a.C., Antalya, Museo archeologico, inv. n. A.3773. Neg. n. D-DAI-IST-R706 (W. Schiele)..

aveva ottenuto da Poseidone di diventare un uomo invulnerabile. Per questa ragione, secondo alcune fonti, i Centauri lo fecero sprofondare colpendolo con tronchi: nei documenti figurativi solo una parte del corpo – a un'altezza variabile a seconda delle versioni – è rappresentata al di sopra della linea di terra; talvolta, viene adottato per questa figura lo schema del doppio ginocchio puntato (per esempio, v. Laufer 1990, 887 n. 52). A Ceneo, pertanto, vengono associate diverse *Pathosformeln*: poiché questi schemi servivano anche a catalizzare l'attenzione dell'audience (v. Settis 2012), la loro presenza in rappresentazioni corali come le Centauromachie era utile per la leggibilità, ad esempio, di lunghi fregi.

Infatti, l'episodio di Ceneo era un elemento irrinunciabile nelle Centauromachie di alcuni dei più importanti templi greci di V sec. a.C., come dimostrano i fregi dell'Hephaisteion ad Atene, del tempio di Poseidone al Sunio, e di quello di Apollo a Bassae (v. Laufer 1990, 888 nn. 54-56). La Licia non fa eccezione: l'episodio di Ceneo costituiva il fulcro visivo – ben riconoscibile – del fregio sulla facciata esterna dell'heroon di Trysa [Fig. 3] e di quello del sarcofago di Limyra [Fig. 4]. L'episodio presenta delle somiglianze nelle versioni di Trysa e Limyra: per esempio, Ceneo, rappresentato frontalmente, soccombe e punta la lama contro il corpo del Centauro alla sua destra. A Limyra questo Centauro – in maniera più consueta – solleva con le mani un masso, pronto a scagliarlo sul Lapita; a Trysa, invece, in maniera più inconsueta, il Centauro solleva un'anfora [Fig. 5].

La presenza dell'anfora a Trysa è evidentemente un richiamo al banchetto di nozze di Piritoo e Ippodamia, in occasione del quale si svolge lo scontro tra Lapiti e Centauri (per le rappresentazioni vascolari, Muth 2008, 500-514). Claude Bérard ha sottolineato come questa localizzazione precisa



5 | *Episodio di Ceneo*, rilievi dall'heroon di Trysa, muro meridionale, esterno, a sinistra dell'accesso, registro inferiore, 380-370 a.C., Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. nn. I 518b; I 519 (dettaglio da Benndorf, Niemann 1889, tav. 23).

della Centauromachia della facciata – a differenza di quella che decorava la parete interna, priva di tale caratterizzazione – rimandi al tema del banchetto turbato e interrotto, che tornerà più volte nel ciclo decorativo all'interno dell'heroon di Trysa (v. Bérard 1988, 191-192). A questo si può aggiungere che il tema del banchetto rivestiva un ruolo molto importante nell'ideologia dinastica del Mediterraneo orientale, come dimostrano testimonianze figurative, archeologiche e letterarie (v. Poggio c.s.).

Insolita è però l'associazione dell'anfora all'episodio di Ceneo (v. Landskron 2015, 82, con bibliografia). In ambito monumentale, un secondo caso si riscontra sul rilievo del Sarcofago Licio di Sidone, per il quale sono stati richiamati come modelli i fregi dell'Hephaisteion e del tempio di Bassae (*ivi*, 81) [Fig. 6]. Tuttavia, in questi esempi della Grecia propria i Centauri usano massi come armi: risalta dunque la comune presenza dell'anfora a Trysa e a Sidone.

Sorprende che questa comunanza si verifichi proprio su un monumento di Sidone che rimanda tipologicamente a sarcofagi dalla Licia, come per l'appunto la 'tomba di Ceneo'; è stata anche avanzata l'ipotesi che il Sarcofago Licio si trovasse originariamente in Licia e poi fosse stato portato a Sidone come bottino di guerra e riusato come sepoltura reale (v. Langer-Karrenbrock 2000, 200-201). Non condivido questa ipotesi e preferisco pensare che il sarcofago fosse stato realizzato per Sidone. Tuttavia, il rapporto del sarcofago fenicio con la produzione licia è indubbio; peraltro, non è l'unico legame tra Licia e Fenicia, come mostrano altri confronti in ambito figurativo (v. Poggio 2011).



6 | *Episodio di Ceneo*, Sarcofago Licio da Sidone, lato breve, primo quarto del IV sec. a.C., Istanbul, Musei archeologici, inv. n. 367. Neg. n. D-DAI-IST-64-141 (P. Steyer).

Brutilde S. Ridgway ha ipotizzato che, per mezzo di “pattern books”, a Trysa e a Sidone fosse stato riproposto lo schema della metopa S IV del Partenone, su cui il Centauro usa una *hydria* contro un Lapita, forse Ceneo (v. Ridgway 1999, 175 nota 27). Tuttavia, per le ragioni appena esposte, non si può escludere che le varianti di Trysa e Sidone dell’episodio di Ceneo possano essere interdipendenti, tenendo presente che la mobilità di artisti e modelli greci nel Mediterraneo orientale di IV sec. a.C. giocarono un ruolo importante. D’altronde, le *Pathosformeln*, oltre a essere catalizzatori di attenzione da parte degli osservatori, avevano una funzione importante nella tradizione artistica e di bottega (v. Settis 2012).

Gli esempi qui citati mostrano un particolare aspetto della forza espansiva del linguaggio artistico greco nel IV sec. a.C. La compresenza di iconografie sovrapponibili su tombe dinastiche contemporanee suggerisce l’esistenza di un mercato artistico che permetteva alle élite del Mediterraneo orientale – comprese quelle della Licia – di richiedere determinate iconografie e agli artisti di offrire temi ricorrenti a partire da schemi versatili.

Sicuramente, le immagini del mito facevano parte di questo bagaglio condiviso. Da una parte, grazie alla loro polivalenza, esse potevano rivestire molteplici significati: trasposizione nel mondo del mito di eventi reali, come guerre e cacce; paradigmi eroici per le élite. Dall’altra, questo repertorio si prestava a una notevole versatilità, come dimostra il caso della Licia: qui le immagini del mito venivano impiegate non solo per se, ma anche come moduli per costruire una grammatica visiva complessa e originale, in cui schemi noti venivano adattati per esigenze locali.

Questo meccanismo fa emergere la Licia di IV sec. a.C. come una regione che recepiva e al tempo stesso rielaborava un patrimonio figurativo ricco come quello greco, in un quadro culturale e artistico estremamente dinamico.

BIBLIOGRAFIA

Adiego 2012

I.-X. Adiego, *Two Reading Notes to the Lycian Text of the Letoon Trilingual Stele*, "Kadmos" 51 (2012), 93-98.

Barringer 2008

J. M. Barringer, *Art, myth, and ritual in classical Greece*, Cambridge - New York 2008.

Benda-Weber 2005

Benda-Weber, *Lykier und Karer. Zwei autochthone Ethnien Kleinasiens zwischen Orient und Okzident* (Asia Minor Studien; 56), Bonn 2005.

Benndorf, Niemann 1889

O. Benndorf, G. Niemann, *Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa* (Sonderdruck aus dem Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses), Wien 1889.

Bérard 1988

C. Bérard, *La Grèce en barbarie: l'apostrophe et le bon usage des mythes*, in *Métamorphoses du mythe en Grèce antique*, sous la direction de C. Calame, Genève 1988, 187-199.

Bönisch-Meyer 2016

S. Bönisch-Meyer, *Mitoslarda Likya ve Likyalılar / Lycia and Lycians in Myths*, in H. İşkan, E. Dünder (eds.), *Lukka' dan Likya'ya Sarpedon ve Aziz Nikolaos'un Ülkesi / From Lukka to Lycia. The Land of Sarpedon and St. Nicholas*, İstanbul 2016, 12-25.

Borchhardt 1968

J. Borchhardt, *Epichorische, gräko-persisch beeinflusste Reliefs in Kilikien*, "Istanbuler Mitteilungen" 18 (1968), 161-211.

Borchhardt 1976

J. Borchhardt, *Die Bauskulptur des Heroons von Limyra. Das Grabmal des lykischen Königs Perikles* (Istanbuler Forschungen; 32), Berlin 1976.

Borchhardt 2012a

J. Borchhardt, *Stilistische Analysen*, in Borchhardt, Pekridou-Gorecki 2012, 203-251.

Borchhardt 2012b

J. Borchhardt, *Hermeneutische Versuche*, in Borchhardt, Pekridou-Gorecki 2012, 253-323.

Borchhardt, Pekridou-Gorecki 2012

J. Borchhardt, A. Pekridou-Gorecki (hrsg. v.), *Limyra. Studien zu Kunst und Epigraphik in den Nekropolen der Antike* (Forschungen in Limyra; 5), Wien 2012.

Brommer 1952-54

F. Brommer, *Bellerophon*, "Marburger Winckelmann-Programm" 1952-1954.

Bruns-Özgan 1987

C. Bruns-Özgan, *Lykische Grabreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* (Istanbuler Mitteilungen. Beiheft; 33), Tübingen 1987.

Bryce 1986

T. R. Bryce, *The Lycians, 1. The Lycians in Literary and Epigraphic Sources*, Copenhagen 1986.

Childs, Demargne 1989

W. A. P. Childs, P. Demargne, *Fouilles de Xanthos, 8. Le monument des Néréides: le décor sculpté*, Paris 1989.

Cianferoni, Iozzo, Setari 2012

G. C. Cianferoni, M. Iozzo, E. Setari (eds.), *Myth, allegory, emblem: the many lives of the*

Chimaera of Arezzo. Proceedings of the international colloquium, Malibu, The J. Paul Getty Museum, December, 4-5, 2009, Roma 2012.

Colas-Rannou 2013

F. Colas-Rannou, *Circulation et production d'images: autour de la question de l'identité lycienne*, in P. Brun, L. Cavalier, K. Konuk, F. Prost (éds.), *Euploia. La Lycie et la Carie antiques. Dynamiques des territoires, échanges et identités*, Actes du colloque de Bordeaux, 5, 6 et 7 novembre 2009 (Mémoires; 34), Bordeaux 2013, 51-60.

Cook 2005

B. F. Cook, *Relief sculpture of the mausoleum at Halicarnassus*, In collaboration with the late B. Ashmole and D. Strong, Oxford 2005.

de Angelis 2015

F. de Angelis, *Miti greci in tombe etrusche. Le urne cinerarie di Chiusi*, Roma 2015.

Demargne 1958

P. Demargne, *Fouilles de Xanthos, 1. Les piliers funéraires. Dessins et relevés de Pierre Coupel et Pierre Prunet*, Paris 1958.

Demargne 1974

P. Demargne, *Tombes-maisons, tombes rupestres et sarcophages. Études et relevés de P. Coupel et P. Prunet*, in *Fouilles de Xanthos*, vol. 5, Paris 1974, 21-122.

Dönmez, Schürr 2015

A. Dönmez, D. Schürr, *Zum Agora-Pfeiler in Xanthos IV, "Kadmos"* 54 (2015), 119-149.

Draycott 2007

C. Draycott, *Dynastic definitions. Differentiating status claims in the Archaic pillar tomb reliefs of Lycia*, in A. Çilingiroğlu, A. Sagona (eds.), *Anatolian Iron Ages 6. Proceedings (Ancient Near Eastern Studies Supplement Series; 20)*, Leuven - Paris - Dudley, MA 2007, 103-134.

Eichler 1950

F. Eichler, *Die Reliefs des Heroons von Gjölbaski-Trysa*, Wien 1950.

Gernet 2004

L. Gernet, *Polyvalence des images. Testi e frammenti sulla leggenda greca*, a c. di A. Soldani, Pisa 2004.

Hoff 2016

C. Hoff, *Achaemenid and Greek Influence on Lycia during the 6th to 4th Centuries BC*, in B. Jacobs (ed.), *Ancient Near Eastern Traditions vs. Hellenization/Romanization*, in R.A. Stucky, O. Kaelin, H.-P. Mathys (eds.), *Proceedings of the 9th International Congress on the Archaeology of the Ancient Near East*, 9-13 June 2014, Basel, vol. 2, Wiesbaden 2016, 173-182.

Keen 1998

A. G. Keen, *Dynastic Lycia. A Political History of the Lycians and their Relations with Foreign Powers, c. 545-362 B.C.*, Leiden - Boston 1998.

Krauskopf 1988

I. Krauskopf, s.v. *Gorgo, Gorgones*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. 4.1., Zürich - München 1988, 285-330.

Landskron 2015

A. Landskron, *Das Heroon von Trysa. Ein Denkmal in Lykien zwischen Ost und West. Untersuchungen zu Bildschmuck, Bauform und Grabinhaber*, mit Beiträgen von F.

Fichtinger und G. Forstenpointner (Schriften des Kunsthistorischen Museums; 13), Wien 2015.

Langer-Karrenbrock 2000

M.-T. Langer-Karrenbrock, *Der Lykische Sarkophag aus der Königsnekropole von Sidon* (Charybdis; 3), Münster 2000.

Laufer 1985

E. Laufer, *Kaineus. Studien zur Ikonographie*, Roma 1985.

Laufer 1990

E. Laufer, s.v. *Kaineus*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. 5.1., Zürich – München 1990, 884-891.

Mellink 1998

M. J. Mellink, *Kızılbel. An archaic painted tomb chamber in northern Lycia*. With chapters by Robert A. Bridges, Jr. and F. Callori di Vignale, Philadelphia 1998.

Metzger, Laroche, Dupont-Sommer, Mayrhofer 1979

H. Metzger, E. Laroche, A. Dupont-Sommer, M. Mayrhofer, *Fouilles de Xanthos*, vol. 6. La stèle trilingue du Létôn, Paris 1979.

Molina Valero 2016

C. Molina Valero, *What do we know about the Letoon? A Study of a Sanctuary during the Period of Achaemenid Rule over Lycia*, in M.-P. de Hoz, J. P. Sánchez Hernández, C. Molina Valero (eds.), *Between Tarhuntas and Zeus Polieus Cultural Crossroads in the Temples and Cults of Graeco-Roman Anatolia* (Colloquia Antiqua; 17), Leuven – Paris – Bristol, CT 2016, 15-45.

Muth 2008

S. Muth, *Gewalt im Bild. Das Phänomen der medialen Gewalt im Athen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.* (Image & Context; 1), Berlin – New York 2008.

Muth, de Angelis 1999

S. Muth, F. de Angelis (hrsg. v.), *Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt / Lo specchio del mito. Immaginario e realtà*, Symposium, Rom 19. – 20. Februar 1998, Wiesbaden 1999.

Poggio 2007

A. Poggio, *Il fregio della mnesterofonia a Trysa*, in F. de Angelis (a cura di), *Lo sguardo archeologico. I normalisti per Paul Zanker*, Pisa 2007, 63-76.

Poggio 2011

A. Poggio, *Incidents in dynastic hunts in Lycia and Phoenicia*, in K. Duistermaat, I. Regulski (eds.), *Intercultural Contacts in the Ancient Mediterranean*, Proceedings of the International Conference at the Netherlands-Flemish Institute in Cairo, 25th to 29th October 2008 (Orientalia Lovaniensia Analecta; 202), Leuven - Paris - Walpole, MA 2011, 479-493.

Poggio c.s.

A. Poggio, *Banqueting in Western Anatolia: Dynastic lifestyle under the Persian rule*, in L. Thys-Şenocak (ed.), *Of vines and wines: The production and consumption of wine in Anatolian civilizations through the ages* (Ancient Near Eastern Studies Supplement Series; 51), in corso di stampa.

Ridgway 1999

B. S. Ridgway, *Prayers in stone: Greek architectural sculpture (ca. 600-100 B.C.E.)*, Berkeley – Los Angeles – London 1999.

Schmidt-Dounas 1985

B. Schmidt-Dounas, *Der lykische Sarkophag aus Sidon* (Istanbuler Mitteilungen. Beiheft; 30), Tübingen 1985.

Schweyer 2002

A.-V. Schweyer, *Les Lyciens et la mort: une étude d'histoire sociale* (Varia Anatolica; 14), Istanbul - Paris 2002.

Settis 2004

S. Settis, *Futuro del "classico"*, Torino 2004.

Settis 2012

S. Settis, *Aby Warburg, il demone della forma. Antropologia, storia, memoria*, "La Rivista di Engramma" 100 (2012).

Üblagger 2012

V. Üblagger, *Kentauiromachie und Kaineus-Motiv*, in Borchhardt, Pekridou-Gorecki 2012, 144-146.

Zahle 1979

J. Zahle, *Lykische Felsgräber mit Reliefs aus dem 4. Jh. v. Chr.*, "Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts" 94 (1979), 245-346.

Zanker, Ewald 2004

P. Zanker, B. C. Ewald, *Mit Mythen leben: Die Bilderwelt der römischen Sarkophage*, München 2004.

ENGLISH ABSTRACT

The paper addresses the theme "Zum Bild das Wort" by exploring the use of mythological images in art of the Eastern Mediterranean before the Hellenistic period. Special attention is devoted to Lycia, a region in southwest Anatolia characterised by a peculiar artistic language between the 6th and 4th centuries BC. This region was highly receptive to external cultural trends. In particular, Greek culture and art were very influential, especially in the 4th century BC when mythological images played an important role in the decoration of dynastic and elite tombs. Moving from case studies of Bellerophon and the Chimera, to another of Caeneus, the paper explores the changing use of iconographic schemes in Lycia and specific visual choices used to convey local messages. Moreover, it sheds light on Lycia's place in the broader cultural and artistic horizon of the Eastern Mediterranean.

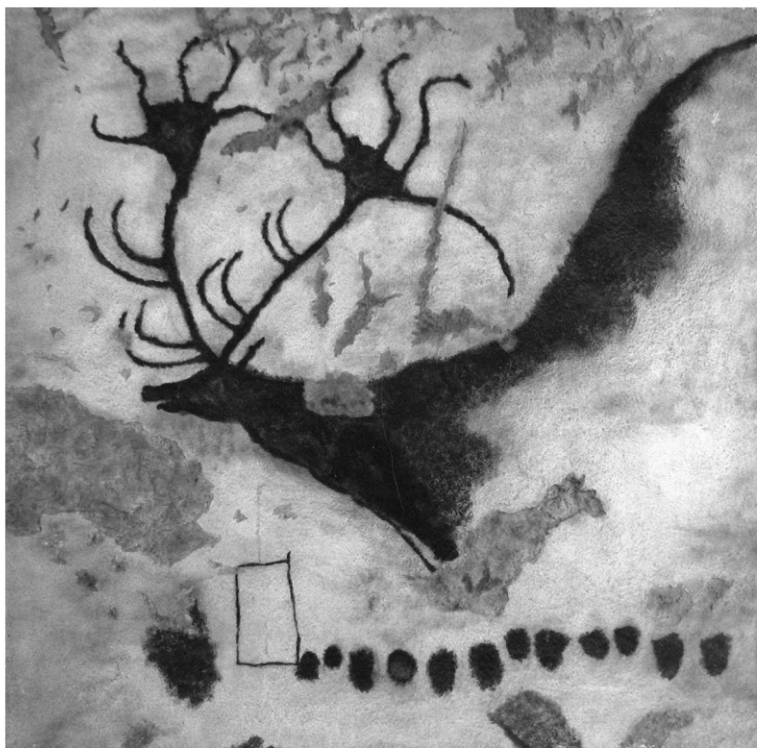


Immagine di *megaloceros* (cervo gigante), epoca paleolitica, grotte di Lascaux, Francia.

Γράφω

Sergio Polano

“È stato detto e ripetuto che siamo entrati in una civiltà dell’immagine.
Ma si dimentica che praticamente non c’è mai immagine senza parole”

Roland Barthes

Nella storia dell’ominazione ossia nel lunghissimo periodo del farsi uomo – *sapiens* quanto *faber* – di una individua specie di primati, a cui apparteniamo, il tracciamento di *grafismi* (prima astratti, ritmico-geometrici, poi raffigurativi) parietali in grotte/caverne, nonché mobiliari in molti artefatti arcaici, è attitudine altamente specifica, per taluni studiosi precedente la verbalizzazione stessa, e databile ad alcune decine di migliaia di anni ante Cristo, al paleolitico almeno. In altri termini, la *grafia* ossia il tracciamento di segni visibili ha contraddistinto il diffondersi e marca la presenza dell’uomo sulla terra, dai documenti preistorici (ove una malpresunta anteriorità rispetto alla storia sta tutta e soltanto nell’assenza di grafie testuali), di cui non sappiamo discriminare le funzioni se non per – spesso contrastanti e irrisolte – ragioni ipotetiche, alle più composite e complesse declinazioni della contemporaneità.

È indubbio, d’altra parte, che all’antropizzazione del pianeta corrisponda una sempre più ampia e pervasiva artificializzazione, tramite la (rara, intermittente) invenzione di *individui tecnici*, la costruzione e specializzazione progressiva di famiglie di artefatti, di fabbricazioni in variabili gradi tanto protetico-utilitarie quanto comunicativo-simboliche. Sarebbe forse opportuno rinunciare al termine *immagine* (tutt’altro che inappropriato per i grafismi ma sin troppo facilmente estendibile a ogni superficie/solido/materia visibile) nel trattare la questione, onde schivare confusioni terminologiche e interpretative, già in ragione dell’etimo stesso di *imago*, che rimanda direttamente a imitare, la cui radice è [*yem*], col significato di doppio prodotto, frutto doppio, doppio – implicante, peraltro, una teoria della mimesi e dei rispecchiamento di una supposta realtà obiettiva, percettivamente almeno sospetta, che andrebbe analizzata, storicizzata e discussa, anche per la contemporaneità, al fine di evitare ingenuità.

In ogni caso, una prospettiva di indagine sul rapporto tra parola e immagine che non voglia esser miope nei rispetti dei propri fondamenti è espo-

sta al confronto con un parco di artefatti grafici estremamente variegato e variabile, per intenzioni autoriali e morfologie espressive, significati sociali e forme tecniche, modi di produzione e caratteri di ricezione. In quest'alveo amplissimo si può riconoscere un progressivo distanziarsi nei grafismi – senza mai completamente distaccarsi – delle complementari polarità di scrittura e pittura, attività che invece il γράφω greco racchiude ancora in uno. Γράφω – da cui deriva il nostro *grafica* – significa infatti (tra varie complementari accezioni) tanto scrivere che dipingere. In rapporto al configurarsi della parola in un alcunché di visibile, a proposito del farsi traccia del suono, con il catastrofico passaggio alla storia, tramite le scritture, del mondo dell'oralità primaria, c'è chi ha scritto del dividersi il mondo tra i popoli pittori delle ideografie e i popoli cantori degli alfabeti, *in primis* i greci, inventori delle vocali e perciò del nostro sistema di rappresentazione dei suoni della lingua: le lettere alfabetiche.

“La scrittura è fatta di lettere, e sia. Ma di che cosa sono fatte le lettere? – si interrogava problematicamente Roland Barthes, nel *Commentaire* alla riedizione de *La Lettre et L'Image* di Robert Massin, Paris 1993 – [...] Si può cercare una risposta storica – sconosciuta per quanto concerne il nostro alfabeto –; ma ci si può anche servire di questa domanda per spostare il problema dell'origine, per portare una concettualizzazione progressiva dell'*entre-deux*, del rapporto fluttuante, di cui noi stabiliamo l'ancoraggio sempre in maniera abusiva. In Oriente, civiltà ideografica, è ciò che sta fra la pittura e la scrittura che è tracciato, senza che si possa trasferire l'uno all'altro; ciò permette di eludere questa nostra legge scellerata di filiazione, legge paterna, civile, mentale, scientifica: legge discriminante in virtù della quale collochiamo da una parte i grafici, dall'altra i pittori; da una parte i romanzieri e dall'altra i poeti. Ma la scrittura è una e il 'discontinuo', che la instaura dovunque, fa di tutto ciò che scriviamo, dipingiamo, tracciamo, un unico testo”.

ENGLISH ABSTRACT

In the history of hominization, the tracing of graphisms (first abstract, rhythmic-geometric, then depictive) is a highly specific aptitude, and can be dated to some tens of thousands of years before Christ. In other words, the marking signs characterized the diffusion of man on earth and still marks human presence. Indeed, the anthropization of the planet corresponds to an ever wider and more pervasive artificialization through the invention, both rare and intermittent, of technical individuals, and the progressive construction and specialization of artifacts families, both prosthetically-utilitarian and communicative-symbolic. It would be advisable to give up the term image (far from being

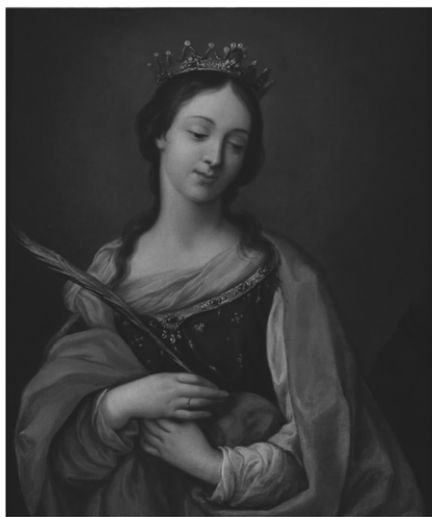
inappropriate for graphisms but too easily applicable to any visible matter), in order to avoid terminological and interpretative confusion *Image* – because of its relationship to the *etymon* of *imago*, which directly refers to imitation, and whose root is [yem], with the meaning of double product, double fruit – implies a theory of *mimesis* and the reflection of a supposed objective reality, at least perceptually suspect, that would be analyzed, historicized and discussed, even for contemporaneity, to avoid ingenuousness. An investigative perspective on the relationship between word and image that aims not to be short-sighted with regard to its own fundamentals, must be exposed to comparison with highly varied and variable graphical artifacts. In this very broad field, one can recognize a progressive distancing (not even separating) of the complementary polarities of writing and painting, which, instead, the Greek γράφω still encompasses in one. Γράφω - from which we derive our *graphic* - in fact means (between various complementary meanings) to write and to paint.

“Repliche”. Quesiti aperti, e sospesi, su due inediti di Guido Reni e Antoon van Dyck

Lionello Puppi

Il problema della produzione – e delle ragioni, occasioni e modalità della produzione – di repliche di opere richieste o da tenere a disposizione dei collezionisti e d’ogni altra potenziale clientela, presso le grandi botteghe pittoriche tra Cinque e Seicento (da Raffaello a Tiziano; dal Guercino al Guido Reni; da van Dyck a Rubens e Rembrandt; etc.) è, da qualche tempo, dibattuto vivacemente ancorché non sempre convincentemente. Appare, infatti, più volentieri riferito a mere ragioni formali, sollecitando lo sforzo estenuante del discriminare momenti di autografia e del ruminare sui livelli improbabili della qualità, anziché ragionare sui contesti – storici, economici, sociali, culturali – di quella produzione. Non ci soffermeremo in questa sede sulle peripezie di un siffatto impegno nel momento in cui, viceversa, ci piace mettere, come si suol dire, nuova carne al fuoco, presentando un paio di singolari inediti di Guido Reni e Antoon van Dyck.

Cominciamo dal primo, un olio su tela di cm 80 x 65, rappresentante *Santa Caterina* a due terzi di figura, in condizioni sostanzialmente buone di conservazione, quando si eccettuino grossolani ritocchi effettuati forse a ridosso della rifoderatura avvenuta nel 1742 (anno marcato sulla nuova tela), e i danni patiti nell’angolo destro inferiore e incautamente coperti da un dozzinale rifacimento, opportunamente rimosso da un delicato intervento condotto – nell’ambito di una sapiente azione di restauro –, anche alla luce degli esiti di una completa indagine diagnostica dal Laboratorio Nicola di Aramengo [Fig. 1]. Si aggiunga che, dello squisito dipinto, mentre non è stato possibile restituire alcun precedente di collezione al di là dell’accertamento dell’appartenenza a una vecchia famiglia napoletana (ma su ciò dovremo ovviamente tornare) cui probabilmente va imputato l’intervento del 1742, persiste una tradizionale attribuzione a Guido Reni, tutt’affatto attendibile né necessariamente suggerita dal confronto con la raffigurazione – pressoché identica, ancorché di misure appena maggiori (olio su tela, cm 104 x 84) – della stessa santa, unanimemente attribuita al Maestro bolognese e oggi conservata presso la City Art Gallery di Manchester col numero d’inventario 160 [Fig. 2].



1 | Guido Reni, *Santa Caterina*, Collezione privata.



2 | Guido Reni (e bottega?), *Santa Caterina*, Manchester, City Art Gallery.

È il caso quindi di soggiungere che la riduzione delle due opere a un comune denominatore di paternità non solo non è arbitraria ma tanto più opportuna in quanto pone categoricamente il problema, che si è segnalato qui in esordio, del rapporto tra un'invenzione e la sua replica nella fattispecie, frattanto, della produzione del Reni: Santa Caterina come singola figura designata dal solo attributo del martirio. Con una interferenza, come vedremo; e che complica le cose. Occorre però ragionare con cautela. Si è ritenuto a lungo in effetti, di identificare la versione custodita a Manchester con una delle “santine grandi del naturale senza figure, cioè S. Caterina e S. Margherita” ricordate da Carlo Cesare Malvasia nella sua *Felsina pittrice* stampata nel 1778 (ma assemblante materiali raccolti in distinti momenti degli anni precedenti) per averle vedute, ovviamente nel corso del suo, pressoché ininterrotto, soggiorno romano dal 1639 al 1646, nella galleria del “contestabile Colonna”. Un personaggio che non ci è difficile identificare con Marcantonio V (1606-1659) il quale aveva trasferito la famiglia a Roma nel 1641, allorché la morte del fratello Federico, il 22 (o il 25) settembre di quell'anno, gli apriva la successione nel contestabilato del Regno di Napoli.

In realtà, e alla prova delle ricerche di Martin Royalton-Kish, le cui conclusioni sono state fatte proprie dal maggior studioso moderno del Reni, Stephan Pepper, nonché dei risultati delle radiografie della stessa redazione di Manchester che qui oltre si analizzeranno, l'ipotesi probabilmente

originata da un *qui pro quo* del Mariette, non solo non regge, ma si avverte fuorviante in quanto ogni evidenza emersa dalle nostre indagini induce a concludere che, dei due dipinti sengalati dal Malvasia, la Santa Caterina non sembra essere uscita mai dall'Italia. È fuor di dubbio infatti che essa vi si trovava ancora allorché l'incisore e collezionista britannico Robert Strange (1721-1793) effettuava, all'inizio degli anni Sessanta del Settecento, il proprio "Grand Tour" dal momento che nel torrenziale *A Descriptive Catalogue of Pictures* apparso a Londra nel 1779 egli si premura di far presente come in Roma a "Palazzo Colonna si trovi" quella che definisce "una replica" della "S. Caterina" da lui acquistata "anteriamente al [suo] viaggio in Italia" e, quindi, prima di guadagnare Parigi dove, per certo, l'incisore britannico si trovava nel 1749. E non solo.

Da un arruffato appunto del collezionista e poligrafo, qui poco sopra citato, Pierre-Jean Mariette (1694-1774) nell'*Abeceario* uscito postumo tra 1851 e 1860, apprendiamo che quel quadro sarebbe stato riprodotto in un paio di incisioni – che però non si sono mai ritrovate, talché è persino lecito dubitare dell'informazione – allorché, prima di entrare in possesso dello Strange, aveva fatto parte della collezione di Pierre Crozat (1665-1740). A questa, poi, era pervenuto – ne mai, sinora, ciò era stato notato – da una emorragia della ricchissima ma eterogenea raccolta del cardinale Mazzarino dove lo sorprende l'inventario compilato nel 1661 all'indomani della morte del discusso prelato, la cui nipote, l'inqueta e avventurosa – ma "une des plus admirables des son sexe" (Saint-Simon) e stella la più brillante e intrigante fra le chiacchierate 'mazarinettes' – Maria Mancini (1633-1715) aveva sposato Lorenzo Onofrio Colonna (1637-1689), figlio di Marcantonio V e di lui successore nel contestabilato di Napoli, ma attratto dalla corte di Francia. Coglieva, infatti, quell'inventario, la presenza di una pittura di Santa Caterina, su tela di "3 piedi 6 pouces x 3 piedi 1 pouce" che son misure le quali, tradotte nel sistema metrico-decimale, stabiliscono una dimensione (cm 108 ca. x 93) molto vicina a quella della *Santa Caterina* ora a Manchester, laddove, purtroppo, ignoriamo quelle del "quadro di una santa Caterina di mano di Guido Reni con cornice indorata e lavorata", registrata al numero 49 dell'inventario 1648 del Cardinale Girolamo Colonna (1604-1666) fratello di Marcantonio V, svelandoci la possibilità di immaginarlo donato al nipote Lorenzo Onofrio e da costui passato al Mazzarino. Come che sia stato è ben assodato che il dipinto ora a Manchester si incontra con il numero di inventario 256 tra le opere spettanti alla collezione del fu Robert Strange allorché, ancor integra, venne esposta come *European Museum* a Londra nel 1818, per venire consegnata, tuttavia, già nel giugno dell'anno successivo alla vendita

di Christie's che la trasferiva ad Andre Fontaine il quale non mancava l'occasione di esibirla alla *British Institution for Promoting the Fine Arts* nel 1839 dove la *Santa Caterina* spiccava con il numero di inventario 45.

Ma, proprio nel momento in cui l'opera, nel 1974, entrava a far parte della Manchester City Art Gallery e veniva sottoposta a un meticoloso esame radiografico, questo risevava la sconcertante sorpresa di una sottostante figura priva degli attributi di Santa Caterina e molto simile alla Santa Margherita vista dal Malvasia nel palazzo romano dei Colonna. La quale, identificata dallo sporgere della testa del drago sulla sinistra, alle sue spalle, e, mentre della Santa Caterina veduta dal Malvasia in momento imprecisato tra 1639 e 1646 apparentemente si perdevano le tracce, veniva confermata in sede sino al 1783 dagli elenchi dei beni Colonna che possiamo percorrere nella loro successione grazie alla preziosa edizione di Eduard Safarik. Ed eccola, dunque, al numero 43 come “un quadro di palmi 4 e 3 con Santa Margherita con cornice di pero nero fatta a onde, opera di Guido”, dell'inventario “della Guardarobba e Palazzo dell'Eccellentissimo Signor Connestabile Don Lorenzo Onofrio Colonna fatto in sua assenza per l'andata di Vice Re di Aragona, 1679”; al numero 206 di quello stesso in morte di Filippo Colonna tra il 15 dicembre 1714 e il 20 febbraio 1716, come “Santa Margherita originale di Guido Reno” di “palmi quattro e tre per alto”; ai numeri, rispettivamente, 42 e 224, di quelli della “Galleria” di “Casa” o “Palazzo Colonna”, il secondo dei quali corredato dalla riproduzione a stampa di Pietro Marco Vitali (Venezia, 1755-1810) con dedica a “Sua Eccellenza il Signor Cavalier Girolamo Zugliani ambasciatore della serenissima Repubblica di Venezia presso la Santa Sede Apostolica e amatore delle Belle Arti [Fig. 3].

Siamo prossimi ormai alla dispersione di parte del patrimonio artistico dei Colonna, in seguito alla pace con cui Napoleone umiliava nel 1797 lo Stato Pontificio, e non più che tracce del dipinto – che il Pepper riteneva, in quelle circostanze perduto – affioreranno in Francia nel corso dell'Ottocento, sino alla sua riapparizione ad un incanto di Colnaghi del 1976, che lo rimbalzerà all'asta di Sotheby's a New York del 29 gennaio 2009 come lotto 36 [Fig. 4] e sarà il veicolo dell'approdo alla privata collezione che se lo assicurava e attualmente detiene (olio su tela, cm 96 x 77).

Al lume allora di tutto quanto sopra esposto, è verosimile che il Reni, e sarà stato all'avvio degli anni Trenta, dopo aver realizzato l'accoppiata che sarà veduta in Palazzo Colonna dal Malvasia – e che non doveva essere stata *spezzata* al momento della visita dello Strange il quale, aves-



3 | Pietro M. Vitali, *Santa Margherita*, incisione (da Guido Reni), Collezione privata.

4 | Guido Reni, *Santa Margherita*, Collezione privata.

se pur ammirato la Santa Margherita, non aveva motivo di segnalargliela nell'ambito di un ricordo concentrato sulla Santa Caterina – fosse stato sollecitato a / o avesse deciso di duplicare l'una o l'altra delle due immagini, o entrambe. E ciò – restando per noi irrisolto il difficile problema delle modalità dell'acquisizione dei quadri da parte dei Colonna e a qual titolo il pittore avesse lavorato: committenza (ma di chi?); libero mercato? – nella consapevolezza di una somiglianza delle due immagini tale da renderle ad un primo approccio percepibili come la raffigurazione di uno stesso personaggio femminile, se non fosse stato per la, pur cautissima, incursione dei simboli del martirio.

Potremmo così concludere che, una volta tratteggiata la Santa Margherita, la avesse, come spesso solea, lasciata nella condizione di uno schizzo che sarebbe stato successivamente rifinito come immagine di Santa Caterina. A codesto traguardo della paziente inchiesta che si è condotta, e posto, quindi, che, per esclusione ma con non incerta attendibilità l'inedita Santa Caterina che abbiamo qui proposto all'attenzione degli studiosi dovrebbe essere la stessa di cui il Malvasia ritenne di lasciare il ricordo, poco prima che, per motivi che ci restano oscuri, abbandonasse gli spazi di palazzo Colonna e affondasse nell'oblio. Laddove il suo riemergere in quel di Napoli, quando solo non si dimentichino i legami, attraverso la dignità del connestabilato dei Colonna con quella città, vorrà ben voler dire qualcosa. E resta un fatto. Eseguito con piglio sicuro di guisa che i pentimenti

evidenziati dalle radiografie e riflettografie son di entità sostanzialmente irrilevante, si presenta al nostro giudizio di livelli altissimi di squisita grazia formale che incontra il proprio felicissimo assetto attraverso la modulazione dei colori, lieve, quasi di pastello, e la composta discrezione del gesto che, rendendo quasi impercettibile lo strumento del martirio, regge la palma che certifica l'avvenuto sacrificio.

Veniamo ora all'altro bellissimo inedito, un olio su tela di cm 81,5 x 66 rappresentante la *Madonna con Bambino* [Fig. 5] che è redazione rimasta fino ad oggi sconosciuta di un soggetto inventato da Antoon van Dyck nel momento in cui, alla conclusione della intensissima esperienza italiana, sembra incerto attorno al luogo in cui stabilirsi in via permanente: dunque, attorno al 1624-1625. Si tratta di una congiuntura in cui nell'universo cattolico il culto della Vergine appare particolarmente acceso e il giovane pittore di Anversa se ne fa appassionato interprete, come ha brillantemente provato Fiona Healy in un recente sostanzioso contributo (2001) nel volume collettaneo edito da Brapolis intorno a *Conjectures and Refutations* sul Maestro.

Secondo la studiosa, precedente immediato dell'invenzione dovrebbe riconoscersi oggi presso la Alte Pinakothek di Monaco dove al gruppo di *Madonna e Figlio* è associata la figura del Precursore fanciullo cui sogguarda la Vergine, mentre l'occhio di Gesù punta su remote e invisibili lontananze [Fig. 6]. Nell'esito impalcato frattanto dall'opera qui convocata, rimosso il Battista, van Dyck 'gira' lo sguardo di Maria verso il cielo, in un'attitudine che – molto probabilmente studiata in un foglio oggi nel Department of Prints and Drawings del British Museum (inv. 1847-3-26-14) [Fig. 7] – risente di modi della rappresentazione della *Mater Dolorosa* nella *Crocifissione* e nei *Compianti* divulgati dal Guido Reni e dai suoi imitatori, e dunque, in atto d'obbedienza da una superiore Volontà, mentre il *Fanciullo* – sperimentato in un disegno conservato nel Museo Boymans van Beuningen di Rotterdam [Fig. 8] – distogliendo il proprio sguardo da quello della Madre, e pur nella oscura consapevolezza della sua natura accennata dalle dita della mano destra, sembra ignaro del destino riservatogli.

Il significato di siffatte immagini è, del resto, reso esplicito dall'iscrizione a penna e inchiostro bruno sull'esemplare di secondo stato (ora nel Rijksprentenkabinet del Rijksmuseum di Amsterdam) della riproduzione all'acquaforte trattata da Paulus Pontius [Fig. 9] su cui sarà forza tornare.



5 | Antoon van Dyck, *Madonna col Bambino*, Collezione privata.



6 | Antoon van Dyck, *Madonna col Bambino e il piccolo Giovanni*, Monaco, Alte Pinakothek.



7 | Antoon van Dyck, *Studio di un volto femminile rivolto verso l'alto*, disegno, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings.

8 | Antoon van Dyck, *Studio di Gesù Bambino stante*, disegno, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen.

Virgo tuum stringens natum, cur lumina celi, / vertis, an hoc quidquam
pulchrius astra dabunt, / sed scio: quo vertit se a corpore longius ipsam /
hoc proprius natum cernere, credere deum.

Incisa e disposta su due colonne di distici, la scritta apparirà nelle tirature di terzo e quarto stato. Tutto ciò premesso, è d'uopo specificare che gli studiosi più autorevoli hanno selezionato suppergiù una quindicina di redazioni dell'immagine di *Madonna col bambino* cui, a pieno titolo, è aggregabile il dipinto che qui si presenta ma, quanto al riconoscimento della integrale autografia di van Dyck, hanno convenuto solo sull'accoppiata costituita dalle redazioni oggi presso la Dulwich Gallery di Londra [Fig. 10] e il Fitzwilliam Museum di Cambridge, UK [Fig. 11].



9 | Paulus Pontius, *Madonna col Bambino* (da Antoon van Dyck), incisione, Amsterdam, Rijksmuseum, Prentenkabinett.



10 | Antoon van Dyck, *Madonna col Bambino*, Londra, Dulwich Picture Gallery.



11 | Antoon van Dyck, *Madonna col Bambino*, Cambridge; U.K., Fitzwilliam Museum.



12 | Paulus Pontius, *Madonna col Bambino* (da Antoon van Dyck), incisione - Amsterdam, Rijksmuseum, Prentenkabinett.

A questi secondo il *Catalogue Raisonné* assemblato da Erik Larsen (1988) che è la referencia più affidabile per una conoscenza ben fondata dal pittore di Anversa, sarebbero ridicibili per maggior aderenza di dettagli ma con variabili responsabilità esecutive – da una collaborazione tra maestro e bottega ad una integrale responsabilità di quest’ultima – rispettivamente, un paio di *exploits* conservati presso il Musée de Beaux Arts di Nancy e nella Galleria di Palazzo Bianco a Genova, e una decina d’altri tra i quali di miglior qualità si avvertono le immagini custodite nella Galleria del Liechtenstein a Vaduz, nella Walters Art Gallery di Baltimora, in private Collezioni di Palm Beach in Florida, Cesare Giovannoni a Milano e di E. Norris, depositata presso lo Smithsonian di Washington.

Riteniamo eccessiva una sistematica, meticolosa indagine comparativa su simili dipinti, visto che, dell’opera che rendiamo qui nota, spicca l’impressionante coincidenza, spinta sino a minuti dettagli, con la redazione della Dulwich Gallery, di guisa che non può non stridere la sola e immediatamente percepibile variante rappresentata dalla copertura del sesso del bambino che appare del resto esibito anche in tutte le altre repliche qui sopra esplicitamente e implicitamente rammentate, nonché nel primo stato incompiuto (anch’esso nel Prentenkabinett del Rijksmuseum di Amsterdam) dell’acquaforte a punta secca di Paulus Pontius che riproduce in controparte forse proprio il dipinto della Dulwich [Fig. 12] mentre, nel secondo stato che abbiamo addietro rammentato nell’esemplare recante a penna l’invocazione alla Vergine è celato allo sguardo dallo stesso drappaggio che, spostato alla mano di Maria, altrimenti lo scopriva. Nella *Scheda* all’incisione redatta da Ger Luijten per il Repertorio *Antoin van Dick et l’estampe* (2001), l’intervento, nel momento in cui viene lamentata la scarsa attenzione che viene rivolta a esso, è giudicato a buon diritto, “frappant”, sembrando “étrange que ne pourrait être montré sur en dessin ce qui, apparenment, était parfaitement accepté dans une tableau”.

Convenendone, e con sconcerto accresciuto dalla constatazione che il sesso del Fanciullo continuerà a restar coperto anche nelle tirature di terzo e quarto stato della stampa che, quindi, saranno stati condotti sul secondo stato: dobbiamo proprio ritenere che una siffatta forma di autocensura sia avvenuta nel laboratorio dell’incisore, escludendo così che van Dyck – la cui scelta ardita (ma funzionale alla sottolineatura dell’umanità di Cristo: e si ricordi la magistrale indagine di L. Steinberg) sappiamo aver sollevato perplessità – possa aver provveduto a realizzare almeno una versione pittorica depurata obbedendo alla richiesta, ovviamente di una committenza (che bisognerebbe tentar di identificare) sulla quale il Pontius avrebbe

poi rielaborato il secondo stato della sua riproduzione a stampa? Sembra inverosimile e lo escludiamo con vigore, proprio perché viene ad assumere, di conseguenza, piena plausibilità l'ipotesi che non esitiamo a proporre come nostro convincimento, che la versione pittorica in questione possa riconoscersi nel dipinto che è l'oggetto di questo scritto.

Non solo, infatti, l'immagine grafica corrisponde sino ai minuti dettagli a quella pittorica, ma la riproduce in controparte, mentre appare evidente la posizione dall'inserimento della dedica alla Vergine (che abbiamo riportata qui addietro), così come delle signature:

ant. van dick inventor cum prevel [egi]° paulus pontius sculpsit

La scritta, tracciata a penna nel margine inferiore dell'esemplare di Amsterdam, non è ancora stata decisa (e lo sarà solo con la soluzione qui sopra additata dei distici in doppia colonna e del sottostante schieramento lineare delle signature con il terzo stato un cui bellissimo esemplare trovasi ancora presso il Rijksmuseum di Amsterdam).

Per altri riguardi, il ruolo preponderante del van Dyck nell'esecuzione del nostro dipinto è denunciato eloquentemente, sia dalle inquietudini nella ricerca dell'assetto da conferire alle figure, esposte dalle radiografie e dalle riflettografie (effettuate ancora dal Laboratorio Nicola di Aramengo) e che spettano, non già all'azione in certo modo automatica di chi replica o copia meccanicamente ma alla gestualità creativa – la cui sapienza, tutta si traduce, nella finezza della pennellata, nella sontuosità dei panneggi, nel luminoso gioco cromatico, dei rossi dei bianchi e di quell'azzurro la cui accertata abbondante componente del costosissimo lapislazzulo rimanda a quella committenza che, per adesso, non è possibile identificare, ma che spetta ad una sfera sociale di alto lignaggio, la quale non poteva contentarsi di un sia pur corretto e piacevole prodotto di bottega ma neppure accettare un dettaglio considerato, se non blasfemo, irrispettabilmente irriguardoso.

BIBLIOGRAFIA

Antoine van Dyck et l'estampe, catalogo della mostra (Antwerp, Musée Plantin-Moretus, 15 maggio-22 agosto 1999; Amsterdam, Rijksmuseum, 9 ottobre 1999-9 gennaio 2000), Amsterdam 1999.

F. Healy, *Images of Madonna and Child and the Holy Family in van Dyck's oeuvre*, in *Van Dyck 1599-1641. Conjectures and Refutations*, atti del Convegno internazionale (Antwerp, 17-19 marzo 1999), Turnhout 2001.

E. Larsen, *L'opera completa di Van Dyck*, voll. 2, Milano 1980.

G. C. Malvasia, *Felsina pittrice: vite dei pittori bolognesi*, Bologna 1778, consultato nell'edizione di Giampietro Zanotti, Bologna 1841.

S. Pepper, *Guido Reni. L'opera completa*, Novara 1988.

E. Safarik, *Collezione dei dipinti Colonna. Inventari 1611-1795*, a cura di A. Cera Sones, Munich-New Providence-London-Paris 1996.

L. Steinberg, *La sessualità di Cristo nell'arte rinascimentale e il suo oblio nell'arte moderna* (1983), Milano 1986.

ABSTRACT

The essay discusses production of replicas in workshops of the 16th and 17th-centuries, analyzing two unpublished works by Guido Reni and Antoon van Dyck. The first is a figure of *Saint Catherine* (private collection) attributed to Reni as a result of its resemblance with a painting now at the City Art Gallery of Manchester. The author reconstructs the genealogy of the two works, assuming that the unpublished was that recorded by Carlo Cesare Malvasia in his *Felsina pittrice* (ed. 1778), seen paired with a St. Margaret at Palazzo Colonna in Rome. Radiographs of the Manchester painting, on the other hand, reveal that a first version as the St. Margaret described by Malvasia, may be a copy of the Colonna painting executed by Reni and subsequently modified as St. Catherine. The second example is a subject elaborated by Antoon van Dyck around 1624-25. The painting depicting a *Virgin with Child* is brought to the master's hand through analysis of different replicas of the same subject carried out by van Dyck and his workshop.

Cinema astratto e sinestesia

Dal ritmo colorato alla musica audiovisiva*

Marie Rebecchi

1. DALLA PITTURA AL CINEMA: HANS RICHTER, VIKING EGGELING, WALTER RUTTMANN

In uno scritto pubblicato nel settembre del 1964 su “La Biennale di Venezia”, intitolato *Dalla pittura moderna al cinema moderno*, Hans Richter – teorico, pittore e regista tedesco, figura di spicco del cinema astratto sin dalle sue origini nei primi anni Venti – riassume efficacemente una delle questioni teoriche di fondo che si annida attorno alla genesi del film astratto, e, più in generale, allo sviluppo stesso dell’arte d’avanguardia: “Il problema del film astratto non è tanto il problema del cinema come forma d’arte in sé, ma dell’arte moderna in generale. Il fatto che i pittori e gli scultori d’oggi si siano liberati della necessità d’imitare la natura è di somma importanza nello sviluppo dell’arte contemporanea”, concludendo, pochi passi dopo, che “Il Cubismo, l’Espressionismo, il Dadaismo, l’arte astratta, il Surrealismo non solo trovarono la loro espressione nel cinema, ma necessariamente un completamento a un nuovo livello” (Richter [1964], in Rondolino 1977, 219, 222). In questo senso, la specificità del cinema come nuovo medium inserito nel più ampio sistema di quella che Walter Benjamin, nel suo celebre saggio della seconda metà degli anni Trenta, aveva incisivamente definito nei termini di *riproducibilità tecnica dell’opera d’arte*, “completa a un nuovo livello” l’esperienza artistica dei teorici, pittori, scultori e poeti della prima avanguardia.

In questa prospettiva, le opere del cinema sperimentale astratto si configurano come istanze di un decisivo riorientamento in senso tecnico dei modelli percettivi, contribuendo in tal modo a ridefinire il ruolo stesso dell’esperienza cinematografica nell’orizzonte di una più estesa trasformazione culturale, estetica, tecnologica e antropologica operata dai *nuovi media ottici*. In questo nuovo terreno di sperimentazione e ricerca, i primi tentativi di realizzare opere cinematografiche astratte sono pertanto riconducibili alla messa a punto da parte di artisti, intellettuali e teorici, di un cinema volto a stabilire i limiti e valorizzare le potenzialità del medium cinematografico, contribuendo così a ridefinire criticamente il panorama

visuale contemporaneo. Attraverso un doppio movimento di *rottura e differenziazione*, il cinema sperimentale ha tentato, dunque, di mettere in atto un significativo processo di “riqualificazione estetica” (Garroni 1974, 10-13) e di incremento delle possibilità espressive del linguaggio filmico, riattivando e prolungando l’orizzonte percettivo e il potenziale immaginativo dello spettatore attraverso la produzione di opere capaci di sfruttare al meglio le possibilità *plastiche, dinamiche, cromatiche e sonore* del dispositivo cinematografico. I numerosi e pionieristici accorgimenti tecnici, di cui i film astratti sono il prodotto, costituiscono il materiale di costruzione per un nuovo linguaggio e un’inedita forma d’espressione fondata sulle proprietà tecniche specifiche del mezzo cinematografico: un linguaggio universale (*Universelle Sprache*) – come viene ambiziosamente definito da Hans Richter e Viking Eggeling in uno scritto del 1920 andato perduto (Foster 1998, 185-239) – da cui attingere un alfabeto ottico-musicale in grado di descrivere l’utopica dimensione dell’*opera d’arte sinestesica*, dove suono, immagine, ritmo, colore e movimento si sarebbero dovuti condensare in un’unica opera insaturabilmente carica di tensione.

Il ruolo sperimentale e tecnologicamente innovativo del cinema astratto può essere incisivamente messo in chiaro attraverso un confronto tra le prerogative originarie del cinema e i concetti di produzione e riproduzione, a loro volta ampiamente presenti e dibattuti nelle teorie del cinema degli anni Venti (Casetti 2005). A questo proposito, Hans Richter dichiara che:

“Per uno strano paradosso, il principale problema estetico del cinema, che è stato inventato per la riproduzione (del movimento), è proprio quello di ‘superare’ la riproduzione. In altre parole l’interrogativo è questo: sino a qual punto la macchina da presa (il film, il colore, il suono, ecc.) viene perfezionata e usata per ‘riprodurre’ (qualsiasi oggetto che appare davanti alla lente) oppure per ‘produrre’ (sensazioni che non si possono suscitare con qualsiasi altro mezzo artistico)? (Richter [1964], 1977, 219-20).”

In uno scritto del 1922 dal titolo *Produktion-Reproduktion (Produzione – Riproduzione)* (Moholy-Nagy [1925], 2010, 28-29), László Moholy-Nagy affronta la questione della distinzione normativa tra produzione e riproduzione, sia nei fenomeni acustici, sia in quelli ottico-cinetici (fotografia e film), fornendo così una valida risposta a questo interrogativo. Mentre la *riproduzione*, riproponendo nessi già esistenti, deve essere considerata nella maggior parte dei casi come un mero atto di virtuosismo volto alla ripetizione di rapporti già consolidati, la *produzione*, al contrario, rientra



Viking Eggeling, *Diagonal-Symphonie* (1924).

in quella sfera di relazioni legata al perfezionamento e allo sviluppo dei processi creativi dell'uomo: "La riproduzione (ripetizione di relazioni già esistenti) priva di aspetti innovanti, dal particolare punto di vista della composizione creativa, è da considerare, nel migliore dei casi, alla stregua di un virtuosismo. Poiché la produzione (creatività produttiva) serve soprattutto allo sviluppo dell'uomo, noi dobbiamo cercare di estendere a scopi produttivi quegli apparati (mezzi) finora usati solo a fini riproduttivi" (Ivi, 28). L'idea di produttività che emerge dalle riflessioni di Moholy-Nagy non risponde esclusivamente alle pretese e alle esigenze degli artisti legati alle avanguardie, ma deve piuttosto essere pensata come una condizione generale dell'uomo: il raggiungimento della completezza e della perfezione dei suoi organi, anche dei più complessi, e il tentativo di stabilire nuove e più estese relazioni tra i diversi fenomeni ottici, si configurano in questo senso tra i principali obiettivi che l'uomo moderno, impadronitosi delle nuove tecniche di perfezionamento delle facoltà sensibili, inevitabilmente si pone. E tali obiettivi possono essere conquistati proprio in virtù del fecondo incontro tra *arte e tecnologia*. All'interno di questa cornice teorica, secondo Moholy-Nagy, i lavori più convincenti dal punto di vista tecnico ed espressivo, devono essere ricercati senza dubbio nelle opere di Walter Ruttmann, Viking Eggeling e Hans Richter:

I lavori di Ruttmann (Germania), che nei suoi lavori ebbe già a servirsi della cinepresa, rappresentano un progresso essenziale in questa direzione. Le sue forme disegnate per i cartoni animati segnano l'inizio di una composizione filmica, dalle possibilità di sviluppo cinetico ancora imprevedibili. I lavori più importanti furono però quelli di Viking Eggeling (Svezia), morto prematuramente, che – primo dopo i futuristi – sviluppò ulteriormente il problema del tempo, sconvolgendo ogni estetica esistente e impostando una rigorosa problematica scientifica. Egli fotografava sul tavolo di montaggio una sequenza di movimenti ricavati da elementi

lineari estremamente semplici e cercava di rendere accessibile all'occhio il processo che conduce dalla forma semplice a quella complessa considerando attentamente i rapporti che si andavano sviluppando quanto a dimensioni, ritmo, ripetizione, discontinuità e così via. [...] Con Eggeling l'originario pianoforte a colori si trasformò in un nuovo strumento, che in primo luogo articolava uno spazio in movimento, piuttosto che produrre accordi cromatici. Il suo allievo Hans Richter diede maggior risalto, per ora solo a livello teorico, al fattore temporale e si avvicinò alla creazione di continuità luce-spazio-tempo in una sintesi di moto (Moholy-Nagy [1925] 2010, 18-19).



In particolare saranno proprio i due artisti di formazione dadaista, il tedesco Hans Richter e lo svedese Viking Eggeling, a riconoscere nel cinema astratto lo strumento più efficace con cui dotare le opere pittoriche di una struttura dinamica inimmaginabile e irrealizzabile con qualsiasi altro mezzo che non fosse il cinema. Dopo essersi incontrati a Zurigo nel 1917, grazie alla mediazione di Tristan Tzara, tra il 1918 e il 1921 Richter e Eggeling collaborarono assiduamente alla creazione di opere costituite da una serie di 'rotoli' – lunghi spartiti di carta dipinta con forme geometriche mobili e variabili (Michaud 2010, 130-31) – in cui il segno pittorico, seguendo l'andamento del ritmo musicale, era in grado di configurare delle vere e proprie partiture visive, il cui sviluppo compositivo era mostrato meccanicamente in sequenza attraverso l'ingrandimento, lo spostamento e la moltiplicazione delle singole figure dipinte, con un effetto dinamico irraggiungibile nello spazio fissato dalla cornice della tela.

L'approdo al cinema da parte dei due artisti fu quindi decisivo per compiere il passaggio da un modello di creazione potenzialmente dinamico – ma di fatto ancora sostanzialmente statico – alla possibilità di realizzare una composizione d'immagini di cui era possibile controllare lo sviluppo dinamico nel tempo. In questo senso, i due film realizzati rispettivamente da

Walter Ruttmann, *Opus I* (1921).

Richter e da Eggeling nel 1921 – *Rhythmus 21* (primo di una serie di esperimenti sul dinamismo delle forme geometriche che proseguirono nel 1923 con *Rhythmus 23* e nel 1925 *Rhythmus 25*) e *Horizontal-Vertical Orchestra* (quest'ultimo perduto) – testimoniano l'evoluzione dei rotoli dalla loro iniziale forma pittorica al definitivo passaggio al plasticismo *astratto, dinamico e musicale* proprio della pura forma cinematografica. Circa i risultati ottenuti da Eggeling e Richter nel campo della creazione cinematografica astratta, Theo Van Doesburg – artista e teorico olandese fondatore nel 1917 insieme a Piet Mondrian della rivista *De Stijl* – paragona il film astratto a una vera e propria composizione musicale:

Può essere utile paragonare la creazione cinematografica astratta a una *musica visiva*, perché l'intera composizione si sviluppa visualmente, nel suo campo aperto di luce, in un modo più o meno analogo alla musica. Lo spettatore vede la composizione (già eseguita dall'artista in una "partitura") formarsi, raggiungere una forma chiaramente definita e poi sparire nel campo di luce dal quale una nuova composizione di struttura completamente differente è creata di nuovo. Questo plasticismo astratto dinamico è realizzato meccanicamente, e sarà accompagnato da composizioni musicali, in cui la strumentazione e il contenuto dovranno essere completamente nuovi (Van Doesburg 1921, 72-75).

Il cinema astratto di Eggeling e Richter si pone come principale obiettivo quello di svincolare in modo radicale l'immagine dal compito di riprodurre mimeticamente la realtà esterna per porre e risolvere unicamente il problema della resa sullo schermo cinematografico del ritmo visivo puro e della concatenazione dinamica delle forme nello spazio. In questo orizzonte sperimentale, *Diagonal Symphony* – film realizzato da Eggeling nel 1924 e presentato a Berlino nel 1925 (lo stesso anno della morte dell'artista) – appare come un'opera che può essere descritta nei termini di una *sinfonia visiva di puro movimento* (Szendy 2004, 158): le forme appaiono sullo schermo inizialmente isolate e ritmate da continue oscillazioni e modulazioni, le quali, dissolvendosi, riappaiono simultaneamente scontrandosi o assemblandosi l'una con l'altra. Come osserva Miklos Bandi, *Diagonal Symphony* è "un'espressione della sfera specifica del film e non della vita esteriore. In essa si risolve il problema che si sono posti tanti artisti: il movimento nelle arti figurative" (Bandi 1927, 9-19). Il film di Eggeling combina l'elemento dinamico, connaturato alla tecnica cinematografica, con l'intento di ricondurre le forme al loro aspetto puramente geometrico e astratto: per questo motivo "si potrebbe dire che *Diagonal Symphony* è una metafora grafica del movimento" (Bandi 1927, 197).

2. LA MUSICA CROMATICA E L'ARTE DELL'AVVENIRE: BRUNO CORRA E ARNALDO GINNA

La prima, in ordine cronologico, delle avanguardie europee che ha saputo cogliere nelle risorse tecnico-innovative del medium cinematografico la possibilità di un profondo rinnovamento nel modo stesso di fare esperienza delle opere d'arte è stata senza dubbio il movimento futurista. In questo senso, come osserva Giovanni Lista a proposito del rapporto tra l'origine del cinema futurista e la cultura popolare del teatro di varietà, "la storia delle relazioni del futurismo con il cinema, un'arte a quell'epoca senza passato e senza tradizione, è anche la storia di un medium nuovo che è alla ricerca delle sue capacità espressive e della sua specificità estetica" (Lista 2010, 21). Già nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista* del 1912, nonostante l'atteggiamento inizialmente scettico dei futuristi nei confronti del cinema come forma d'arte autonoma (Lista 2009, 83-180), Marinetti pone l'accento sull'importanza e l'audacia del cinema popolare – concepito come "Una vera e propria rivoluzione futurista che avanza senza ideologia, né teoria" (Lista 2010, 27) – sottolineando a più riprese l'urgenza di dare vita a un nuovo immaginario sfruttando al meglio le risorse tecniche, innovative e creative del cinema stesso:

Il cinematografo ci offre la danza di un oggetto che si divide e si ricompone senza intervento umano. Ci offre anche lo slancio a ritroso di un nuotatore i cui piedi escono dal mare e rimbalzano violentemente sul trampolino. Ci offre infine la corsa di un uomo a 200 chilometri all'ora. Sono altrettanti movimenti della materia, fuori dalle leggi dell'intelligenza e quindi di un'essenza più significativa (Marinetti 1912; Lista 2010, 21-22).

A partire dal primo manifesto dedicato a *La cinematografia futurista* del 1916 (Marinetti, Corra, Settimelli, Ginna, Balla, Chiti 1916, in Rondolino 1977, 145-50), il cinema inizia a essere concepito come un mezzo autonomo di espressione e comunicazione: il medium cinematografico, in quest'ottica, si rivela in grado di creare ed esibire un nuovo ordine di rapporti nella realtà. Nel manifesto della cinematografia futurista si possono difatti leggere espressioni quali: "Liberare il cinematografo come mezzo per farne lo strumento ideale per una nuova arte; il cinematografo è un'arte a sé. Il cinematografo non deve dunque mai copiare il palcoscenico. Il cinematografo essendo essenzialmente visivo, deve compiere innanzitutto l'evoluzione della pittura: distaccarsi dalla realtà della fotografia, dal grazioso e dal solenne. Diventare, deformatore, impressionista, sintetico, dinamico, parolibero" (Ivi, 146). Saranno i fratelli Bruno e Arnaldo Ginanni-Corradini – conosciuti con gli pseudonimi futuristi di

Bruno Corra e Arnaldo Ginna –, grazie alle loro conoscenze in ambito tecnico-cinematografico, a contribuire alla piena integrazione del cinema nel panorama delle pratiche espressive futuriste. Ginna e Corra sono stati i primi a interpretare il cinema come un'arte *astratta* e *sinestesica*, capace di attingere direttamente alla dimensione prelogica del linguaggio musicale: un'“Arte dell'Avvenire” che avrebbe dovuto assumere il carattere di una vera e propria sinfonia cromatica. Nel manifesto sulla *Musica cromatica*, Bruno Corra descrive così il risultato dei loro esperimenti volti alla realizzazione di un utopico “pianoforte cromatico”:

Pensammo al cinematografo e ci parve che questo strumento, leggermente modificato, dovesse dare risultati eccellenti: quanto alla potenza luminosa era quanto di meglio si poteva desiderare –, era pure risolto l'altro problema che si riferiva alla necessità di poter disporre di centinaia di colori, poiché, traendo partito dal fenomeno della persistenza delle immagini della retina avremmo potuto far sì che parecchi colori si fondessero, nel nostro occhio, in una tinta sola –, bastava per questo far passare davanti all'obiettivo tutti i colori componenti in meno di un decimo di secondo; così con un semplice apparecchio cinematografico, con una macchina di piccole dimensioni avremmo ottenuto gli innumerevoli e potentissimi effetti delle grandi orchestre musicali, la vera sinfonia cromatica (Corra 1912, in Rondolino 1977, 138).

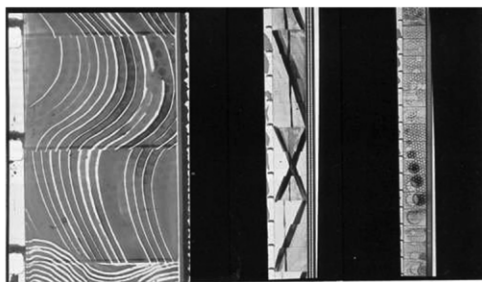
Tra il 1911 e il 1912 i fratelli Corradini realizzano quattro film astratti – *Accordo di colore*, *Studio di effetti tra quattro colori*, *Canto di primavera* e *Les Fleurs*, di cui gli ultimi due si presentano come una traduzione visiva e musicale delle poesie eponime di Mendelssohn e Mallarmé –, e due cortometraggi astratti, *L'arcobaleno* e *La Danza*. Dei film non restano più tracce, sono infatti andati perduti così come il film antologico in otto episodi intitolato *Vita futurista*, realizzato nel 1916 dai due fratelli insieme a Marinetti, Settemelli, Chiti e Balla, ma il testo di Corra, *Musica cromatica*, permette di ricostruirne nei dettagli il procedimento tecnico. Con l'intento di riprodurre il ritmo dei versi delle poesie attraverso un calcolato accordo con il colore, i fratelli Corradini intraprendono la strada della pittura direttamente su pellicola, sviluppando in questo modo quella dimensione poliespressiva e metaforica che sarà descritta pochi anni dopo nelle pagine del manifesto della cinematografia futurista del 1916. La tecnica sperimentata dai Corradini nei ‘film dipinti’ si pone quindi come uno dei primi tentativi di utilizzare il cinema di animazione quale mezzo privilegiato per portare dinamicamente a visibilità temi musicali e poetici attraverso la lavorazione e la manipolazione della pellicola, utilizzata dunque come fosse una tela, senza alcun ricorso all'uso della macchina da presa.

Sull'onda delle prime rudimentali sperimentazioni cinematografiche dei fratelli Corradini, nel 1914 il pittore Léopold Survage pubblica sulla rivista di Guillaume Apollinaire, "Les Soirée de Paris", un articolo intitolato *Le rythme coloré* (Survage [1914] 1992, 25-27), in cui definisce i lineamenti di una nuova e autonoma forma d'arte: una "pittura in movimento" fondata su una forte analogia con la musica e resa possibile esclusivamente con i mezzi specifici del cinema. Una forma d'arte inedita in cui la successione nel tempo dei singoli elementi doveva essere stabilita secondo le leggi della composizione musicale, scandita dunque da un duplice ritmo, sonoro e cromatico:

L'elemento fondamentale della mia arte è la forma visiva colorata, che ha una funzione analoga a quella del suono nella musica. Questo elemento è determinato da tre fattori: 1) La forma visiva propriamente detta (astratta); 2) il ritmo, cioè il movimento e la trasformazione di questa forma; 3) il colore (Survage [1914], in Rondolino 1977, 185-187).

Con *forma visiva astratta*, Survage, in questo passo, allude all'effetto di rarefazione e di geometrizzazione degli oggetti e delle forme, catturati dal mondo esterno e rimontati seguendo il ritmo dettato da un'immaginaria "partitura visiva": una forma d'arte pienamente autonoma, espressione e risultato di un nuovo modo di concepire il ritmo, il colore e il movimento. Per Survage l'elemento fondamentale di questa nuova arte è dunque la *forma visiva colorata*, attraverso cui forme, linee e colori muovendosi e intersecandosi avrebbero potuto dare vita a un magnetico "balletto visivo astratto".

L'attività teorica e pratica dei fratelli Corradini, così come i primi esperimenti sul "ritmo colorato" di Survage, centrati principalmente sulla determinazione dei rapporti tra forma, colore e movimento, saranno in seguito messi a fuoco e sviluppati in altri contesti artistici e culturali, anticipando, ad esempio, le ricerche sul movimento e sulla combinazione di suoni, linee e colori condotte dall'artista australiano Len Lye (Brougher 2005, 110-11). Una delle sue opere cinematografiche più note e rilevanti, *A Colour Box* (1935), prodotta da John Grierson per il General Post Office Film Unit, nasce infatti come un film sperimentale realizzato dipingendo linee e colori direttamente sulla pellicola: una sinfonia ritmica e cromatica capace di sfruttare al meglio le possibilità espressive delle nuove tecniche di animazione. In una direzione non distante da quella di Len Lye, a partire dalla seconda metà degli anni Trenta, si muoveranno anche l'artista scozzese Norman McLaren – *Dots* (1940) – e l'americano Harry



Len Lye, *A Colour Box* (1935).

Smith – *Early Abstractions* (1947-56) –, proseguendo e perfezionando la tecnica del disegno animato su pellicola attraverso l'uso del suono sintetico e della pittura eseguita direttamente su celluloido.

3. COREOGRAFIE ASTRATTE E MUSICA AUDIOVISIVA: OSKAR FISCHINGER, BUSBY BERKELEY, JOHN E JAMES WHITNEY

A partire dalla fine degli anni Venti, prima con Walter Ruttmann [1] e in seguito con Oskar Fischinger i film astratti e la 'musica ottica' iniziano a uscire dai laboratori sperimentali e dai ristretti circoli dell'avanguardia artistica per essere proiettati con regolarità nelle sale cinematografiche, raggiungendo così un più vasto pubblico e consentendo di far arrivare l'eco delle ricerche sperimentali sul cinema astratto anche oltreoceano.

Il cammino che ha condotto Fischinger, nel corso degli anni Trenta, a esplorare a fondo le possibilità tecniche ed espressive del cinema di animazione astratto ricalca in parte quello di Richter e Eggeling: dopo essersi avvicinato al cinema attraverso la tecnica di visualizzazione di poemi letterari per mezzo di rotoli di carta disegnati, l'approdo al cinema d'animazione – dovuto in particolare all'esigenza di dinamizzare gli effetti ottenuti con la pittura sui rotoli – fu pressoché inaggrabile. Già nel suo film del 1929, *Studie Nr. 1*, Fischinger insiste sulla sperimentazione dell'uso del colore in rapporto all'articolazione ritmica di linee e superfici, ponendo alla base dei suoi studi proprio il rapporto d'identità-differenza, a livello strutturale e compositivo, tra il linguaggio musicale e quello cinematografico (Fischinger [1930], in Brenez, McKane 1995, 67), e prestando particolare attenzione all'aspetto melodico e armonico con cui 'animare' le figure astratte:

The flood of feeling created through music intensified the feeling and effectiveness of this graphic cinematic expression, and helped to make understandable the absolute film. Under the guidance of music, which was

already highly developed there came the speedy discovery of new laws – the application of acoustical laws to optical expression was possible. As in the dance, new motions and rhythms sprang out of the music – and the rhythms became more and more important (Fischinger [1947] 2010).

L'uso che Fischinger fa della musica nei 'balletti visivi' realizzati per suoi *Studi* è spesso propedeutico alla visione stessa: in questi lavori la musica si configura sinestesicamente come una trama sonora su cui tessere un variopinto concerto d'immagini. In un tale quadro di sperimentazioni sul suono e sul colore, può essere compresa la scelta di Fischinger di intraprendere la strada della visualizzazione di celebri e accattivanti brani musicali: dalla *Danza ungherese* n. 5 di Brahms a l'*Apprendista stregone* di Dukas, passando per la musica popolare e il jazz [2].

Da questo punto di vista, l'apertura di Fischinger verso la cultura popolare, da un lato, e l'interesse delle case di produzione cinematografica americane (dalla Paramount alla Metro-Goldwyn-Mayer) nei confronti dei suoi film astratti (Moritz 2004, 67-88), dall'altro, permettono di ricostruire i contatti, gli scambi e l'influsso dell'avanguardia europea sulla scena artistica e culturale americana degli anni Trenta e Quaranta. I primi segnali di questa apertura vengono da Hollywood: in una delle *Silly Symphonies* (1929-1939) di Walt Disney – *The Skeleton Dance* (1929) – non è azzardato riscontrare la presenza e la messa a punto dei concetti di *eye music*, *ornament dance* e *optical poetry* (Moritz 2004, 42) che caratterizzano le esperienze di *living painting* e di animazione astratta su cui Fischinger stava lavorando negli stessi anni. Inoltre, nel tentativo di individuare i contesti culturali e le opere cinematografiche attraverso cui rintracciare la decisiva influenza delle avanguardie europee nella produzione hollywoodiana degli anni Trenta, William Moritz, biografo e allievo di Fischinger, coglie nelle coreografie geometriche astratte di *Studie Nr. 5* – film realizzato da Fischinger in Germania nel 1930 e acquistato dalla Universal Pictures per essere distribuito come corto in apertura delle proiezioni dei loro lungometraggi – una possibile fonte d'ispirazione per le caleidoscopiche e fluttuanti coreografie create dal regista e coreografo Busby Berkeley per i suoi film: da *Whoopy!* (1930) a *42nd Street* (1933), diretto da Lloyd Bacon; da *Gold Diggers of 1933* allo spettacolare numero musicale *By a Waterfall* in *Footlight Parade* (1933), anche quest'ultimo diretto da Lloyd Bacon (Spivak 2011). Un altro punto di contatto tra Fischinger e Berkeley deve essere ricercato in *Muratti Privat* (1935), lavoro realizzato sull'onda del successo del precedente film a colori del 1934 intitolato *Muratti Greift Ein*, riconosciuto all'epoca come uno dei più prodigiosi lavori sulla tecnica di animazione

astratta. Il fascino esercitato dal film promozionale realizzato per le sigarette *Muratti* – in particolare su Ernst Lubitsch (Brougher 2005, 105), emigrato dalla Germania a Hollywood nel 1922 –, portato a termine un anno prima della sua partenza per gli Stati Uniti (nel febbraio 1936), incentivò senz'altro l'introduzione di Fischinger negli ambienti del cinema americano, contribuendo così ad alimentare l'interesse del cinema astratto europeo nell'immaginario artistico e mediatico americano. In questo film pubblicitario in bianco e nero di tre minuti girato in 35mm si assiste, infatti, a un originale e ammiccante balletto astratto in cui le sigarette, al pari delle forme geometriche dei primi *Studi*, danzano ironicamente al ritmo del *Rondo alla Turca* di Mozart, allineandosi in mobili scacchiere con la stessa suadente andatura con cui ondeggiano le gambe delle ballerine in alcuni dei più noti numeri musicali dei film di Berkeley (Moritz 2004, 224).

A questo proposito, Cecile Starr, in un articolo in cui affronta la questione dell'influenza del cinema astratto europeo nei vorticosi e geometrici balletti visivi di Berkeley (Starr 2001, 77-83), sostiene che i modelli astratti di *Dames* – musical realizzato dallo stesso Berkeley nel 1934 – non avevano avuto rivali fino al 1936, lo stesso anno in cui Fischinger, trasferitosi negli Stati Uniti a seguito dell'ascesa di Hitler al potere, firma il contratto con la Paramount per la realizzazione di *Allegretto* (1936), opera in cui la combinazione di forme geometriche perlopiù circolari che si espandono e si contraggono in un'ipnotica sinfonia visiva richiamerebbe immediatamente lo stile delle scenografiche coreografie di Berkeley.

Come sottolinea Starr, si potrebbe quindi ritrovare l'influenza dei grafianti e seducenti numeri musicali di Berkeley nei lavori di Fischinger progettati durante il periodo americano: in questo caso, il canale attraverso cui sarebbe passata questa seconda linea di reciproche contaminazio-



Oskar Fischinger, *Allegretto* (1936-1943).

ni deve essere individuato nel film realizzato da Fischinger nel 1937 per la MGM, *An Optical Poem* – presentato come una trasposizione visiva della *Rapsodia ungherese No. 2* di Liszt – in cui aveva attivamente collaborato un regista tedesco emigrato negli Stati Uniti, William Dieterle, che a sua volta aveva appena realizzato il musical intitolato *Fashions of 1934*, per il quale lo stesso Berkeley aveva orchestrato alcuni eccezionali numeri musicali.

È inoltre possibile ritrovare la presenza della sinuosa geometria delle coreografie astratte di Fischinger e Berkeley in alcune celebri sequenze di *Fantasia* (1940) di Walt Disney: da un lato, infatti, l'episodio della *Dance of the Reed Flutes* che scorre sulle note della *Nutcracker Suite* di Tchaikovsky sembra essere una trasposizione in chiave 'liquida' e floreale dei numeri musicali coordinati dal talento visionario di Berkeley, dall'altro, la ricerca da parte di Fischinger di una totale compenetrazione tra l'elemento geometrico-coreografico e quello cromatico-musicale trova proprio nella travagliata e conflittuale collaborazione con Disney per l'episodio 'bachiano' di *Fantasia* una delle sue manifestazioni più riuscite.

Nei disegni che avrebbero dovuto costituire la trama visiva per la composizione musicale della *Toccata e fuga in re minore* di Bach – ampiamente modificati nella realizzazione effettiva del film a favore di una resa più didascalica e maggiormente accessibile al pubblico medio – Fischinger conferma non solo il suo ruolo di pioniere del cinema astratto d'animazione, ma anche quello di anticipatore della *musica audiovisiva* teorizzata negli anni Quaranta dai fratelli John e James Whitney e realizzata nei *Five abstract film exercises: studies in motion* (1943-45), in cui la stretta correlazione tra le idee visive e quelle musicali annunciava la possibilità di una piena integrazione tra suoni e immagini animate astratte:



Busby Berkeley, *Gold Diggers* (1933).

Is a commonplace to note that film and sound today have become a permanent unity. [...] Naturally, we have wanted to avoid weakening that unity, which would be the very essence of an abstract film medium. [...] In composing the sound, we seek to exploit a spatial quality characteristic of the instrument which reinforces that effect of movement in space which we seek to achieve in the image. Since both image and sound can be time scored to fractions of a single motion picture frame, there is opened a new field of audio-visual rhythmic possibilities (Whitney 2006, 104-105).

In questa stessa direzione si muovono i lavori della fine degli anni Cinquanta – *Yantra* (1950-1957) su tutti – che getteranno le basi per le successive ricerche tecnico-formali sulle possibilità cinetiche del disegno: nel 1957 John Whitney perfezionerà infatti le tecniche di animazione, precedentemente messe a punto nei film astratti degli anni Quaranta, attraverso la costruzione di uno strumento per la composizione di modelli grafici astratti – utilizzato per la prima volta da Saul Bass per i titoli di testa di *Vertigo* (1958) di Alfred Hitchcock – aprendo così la strada ai sofisticati e innovativi lavori dell'inizio degli anni Sessanta, tra cui *Catalog* (1961) e *Lapis* (1963-1966), opere che, a loro volta, annunciano la realizzazione degli esperimenti di animazione elettronica dei primi anni Settanta come *Osaka 1-2-3* (1970), *Matrix I* (1971), *Matrix II* (1971) e *Matrix III* (1972). Queste ultime opere possono essere collocate a giusto titolo nel solco delle ricerche sperimentali sulla *computer art*, iniziate nei laboratori della *Bell Telephone* nei primi anni Sessanta da Edward Zajac e proseguite con i lavori di Peter Foldes, Stan Vanderbeek e, soprattutto, Lillian Schwartz, che nel 1971 realizza *Pixillation*, originale esperimento di pittura astratta animata ottenuto proprio grazie agli avanzamenti nel campo della tecnologia elettronica e dell'evoluzione degli studi sul suono sintetico.

Grazie ai progressi tecnologici nell'ambito dell'elaborazione elettronica si apre, dunque, un nuovo terreno di studi nel campo della grafica e dell'animazione astratta; attraverso il computer, secondo John Whitney, si possono difatti rendere percettibili e apprezzabili fenomeni complessi prima inafferrabili con altri strumenti:

Ho impiegato il calcolatore come se fosse un nuovo tipo di pianoforte; l'ho 'suonato' per produrre effetti visivi periodici con l'intenzione di rivelare fenomeni armonici contrapposti ai fenomeni anarmonici; per generare tensioni e rarefazioni; per formare strutture ritmiche partendo da configurazioni dinamiche, ripetitive e ordinate (Whitney 1971, 15).

In tal senso, l'avvenire del film astratto è affidato in larga misura alla rivoluzione tecnica e antropologica annunciata dal 'calcolatore'. E per comprendere il risvolto qualitativo e la portata rivoluzionaria di un'arte riprodotta tecnicamente e realizzata meccanicamente attraverso gli strumenti dell'elettronica, secondo i fratelli Whitney, può essere utile rivolgere ancora oggi lo sguardo al passato, provando a far riaffiorare le tracce del concetto d'ironia che ha costantemente innervato l'opera di Marcel Duchamp:

Is our opinion that the work and ideas of Marcel Duchamp with his underlying principles, against hand painting, and, a studied exploitation of the mechanisms of chance, make a significant esthetic contribution to the advancement of this "qualitative revolution". Perhaps his concept of irony provides a clue to the whole future of machine realized art (Whitney 2006, 106).

NOTE

* Una versione di questo testo è stata pubblicata in inglese con il titolo *Abstractio Multiplicata. Abstract Cinema and the Utopia of the Synesthetic Work of Art*, nel catalogo della mostra *The Small Utopia. Ars Multiplicata*, a cura di Germano Celant, Prada Arte, Milano 2012.

[1] Walter Ruttmann, dopo aver realizzato tra il 1921 e il 1925 quattro film astratti *Opus I*, *Opus II*, *Opus III*, *Opus IV*, e a seguito della collaborazione con Fritz Lang per la sequenza onirica del primo episodio di *Die Nibelungen* (1924), realizza *Berlin, Symphonie einer Großstadt* (1927) e *Melodie der Welt* (1929), film in cui abbandona la tecnica dell'animazione per comporre delle sinfonie visive attraverso immagini colte 'dal vero'.

[2] Sull'uso da parte di Fischinger della musica popolare e del jazz nei suoi film astratti, occorre ricordare: la popolare foxtrot *I've Never Seen a Smile like Yours* utilizzata per *Studie Nr. 5* (1930); il famoso balletto *Die Puppenfee* che fa da colonna sonora a *Muratti Greift Ein* (1934); la sinfonia jazz *Radio Dynamics*, composta da Ralph Rainger (musicista degli studi Paramount) per *Allegretto* (1936).

BIBLIOGRAFIA

Bandi 1077

M. N. Bandi, *La Symphonie diagonale de Viking Eggeling*, "Schémas" n. 1, 1927, 9-19]; trad. it. *La Sinfonia diagonale di Viking Eggeling*, in G. Rondolino (a cura di), *Il cinema astratto. Testi e documenti*, Torino 1977.

Brougher 2005

K. Brougher, *Visual-Music Culture*, in K. Brougher, K. Strick, A. Wiseman, J. Zilczer (eds.), *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music Since 1900*, exhibition, Los Angeles, the Museum of contemporary art (13 February / 22 May 2005), Washington, D.C., Hirshhorn museum and sculpture garden, Smithsonian institution (23 June / 11 September 2005), Thames & Hudson 2005.

Casetti 2005

F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano 2005.

Corra 1977

B. Corra, *Musica cromatica*, in *Il pastore, il gregge e la zampogna (divagazioni sul libro di Thovez)*, Libreria Beltrami, Bologna 1912]; ripubblicato in G. Rondolino, *Il cinema astratto*, Torino 1977, 138.

Fischinger [1930] 1995

O. Fischinger, *Les problèmes de couleur et de son au cinéma. À propos de mon film synesthésique* R.5, IIème congrès "Couleur et Son", Hambourg, 1 / 5 oct. 1930; ripubblicato in N. Brenez e M. McKane, *Poétique de la couleur*, Auditorium du Louvre/Institut de l'image, 1995, 67.

Fischinger [1947] 2006

O. Fischinger, *My Statements Are in My Work*, in F. Stauffacher, *Art in Cinema*, San Francisco Museum of Art, 1947; ripubblicato in S. MacDonald (ed.), *Art in Cinema. Documents Toward a History of the Film Society*, Philadelphia 2006.

Foster 1998

Foster S. C. (ed.), Hans Richter, *Activism, Modernism, and the Avant-Garde*, Cambridge, Mass. 1998.

Garroni 1974

E. Garroni, *Esiste e che cos'è un'avanguardia cinematografica?*, "Filmcritica" n. 241, 1974, 10-13.

Ginanni-Corradini 1911

A. B. Ginanni-Corradini, *L'Arte dell'Avvenire*, Bologna 1911.

Lista 2009

G. Lista, *Gli anni dieci: il dinamismo plastico*, in *Futurismo: velocità+arte+azione*, a cura di G. Lista e A. Masoero, Palazzo Reale, 6 febbraio / 7 giugno 2009, Skira, Milano 2009, 83-180.

Lista 2010

G. Lista, *Il cinema futurista*, Genova 2010.

Marinetti 1912

F. T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, 1912; citato in G. Lista, *Il cinema futurista*, Genova 2010, 21-22.

Marinetti [1916] 1977

F. T. Marinetti, B. Corra, E. Settimelli, A. Ginna, G. Balla, R. Chiti, *La cinematografia futurista*, "L'Italia futurista", n. 9, 11, settembre 1916; ripubblicato in G. Rondolino, *Il cinema astratto*, Torino 1977, 145-50.

Michaud 2010

Ph.A. Michaud, *De Stijl et le film: vers la quatrième dimension*, "De Stijl" 1917-1931, pubblicato in occasione della mostra "Mondrian/De Stijl" presentata al Centre Pompidou (1 dicembre 2010 / 21 marzo 2011), Paris 2010, 130-31.

Moholy-Nagy [1922] 2010

L. Moholy-Nagy, *Produktion-Reproduktion*, "De Stijl", vol. 5, n. 7, 1922, 97-101; trad. it. *Pittura Fotografia Film*, nuova edizione a cura di A. Somaini, Torino 2010, 28-29.

Moholy-Nagy [1925] 2010

L. Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film*, prima ed. 1925, ampliata nel 1927, Gebr. Mann Verlag, Berlin; trad. it. *Pittura Fotografia Film*, Torino 2010.

Richter [1964] 1977

H. Richter, *Dalla pittura moderna al cinema moderno*, in "La Biennale di Venezia", n. 54, 1964; ripubblicato in G. Rondolino (a cura di), *Il cinema astratto. Testi e documenti*, Torino 1977, 219-222.

Spivak, Buzz 2011

J. Spivak, Buzz, *The Life and Art of Busby Berkeley*, The University Press of Kentucky, 2011.

Starr 2001

C. Starr, *Busby Berkeley and America's Pioneer Abstract Filmmakers*, in B. Ch. Posner (ed.), *Unseen Cinema: Early American Avant-garde Film 1893-1941*, Anthology Film Archives, 2001, 77-83.

Survage [1914, 1992] 1977

L. Survage, *Le rythme coloré*, "Le soirée de Paris", n. 26-27, luglio-agosto 1914; ripubblicato *La couleur, le mouvement, le rythme*, in *Écrits sur la peinture*, a cura di H. Seyrès, l'Archipel, Paris 1992, pp. 25-27; trad. it. *Il ritmo colorato*, in G. Rondolino, *Il cinema astratto*, Torino 1977, 185-87.

Szendy 2004

P. Szendy, *Viking Eggeling. Diagonal Symphony*, in S. Duplaix, M. Lista (dir.), *Sons & Lumières. Une histoire du son dans l'art du XXe siècle*, mostra presentata al Centre Pompidou (22 settembre 2004 / 3 gennaio 2005), Éditions du Centre Pompidou, Paris 2004, 158.

Van Doesburg [1921] 1977

T. Van Doesburg, *Abstracte Filmbeelding*, "De Stijl", 4, n. 5, 1921, 71-75; trad. it. *La creazione filmica astratta*, in G. Rondolino (a cura di), *Il cinema astratto. Testi e documenti*, Torino 1977, 191-92.

Whitney 2006

J. e J. Whitney, *Audio-Visual Music*, in *Art in Cinema*, Philadelphia 2006, 104-105.

Whitney [1971] 1977

J. Whitney, *La grafica animata e il computer*, "Filmspecial", n. 2, Milano, mag.-ott. 1971, p. 15; ripubblicato in G. Rondolino, *Il cinema astratto*, Torino 1977, 306.

ENGLISH ABSTRACT

This paper aims at analyzing the concept of "synaesthesia" – a simultaneous mix of sensations normally experienced separately – as a phenomenon at the roots of the genealogy of abstract cinema. It approaches this body of animated abstract images from its origins in Germany after World War I, to the rise of National Socialism and the escape to the United States of some of the key members of the German school (Walter Ruttmann, Oskar Fischinger), to computer art in the 1960s and beyond. The aim is to present the role of the cinematic abstract culture in the historical and political context that saw the birth of both the European avant-gardes and mass commercial culture in the US. One of the main goals is to show how the works of abstract cinema, realized between the 1920s and '40s, were at the origins of the experiments with electronic animation during the '60s (carried out, among others, by John and James Whitney), and of the studies in computer art and synthetic sound developed in the Bell Telephone Laboratories in the early '70s.

Dalla parola all'immagine, dall'immagine alla parola

Spunti, riflessioni, esempi

Giorgio Reolon

“Zum Bild das Wort”, relazione tra parola e immagine: i confini tra questi due mondi, il linguaggio visivo/figurativo e quello verbale/scritto, sono labili e permeabili e il loro rapporto accompagna da secoli la storia della cultura e lo sguardo dell'uomo sul mondo (cfr. Antinucci 2011). Gli spunti su tale scambio e legame sono innumerevoli e hanno dato vita a interessanti cortocircuiti sul piano poetico-creativo dell'espressione artistica, su quello della riflessione filosofica e letteraria, e su quello dell'approccio metodologico ed epistemologico (cfr. Di Monte 2006). Basti pensare, solo per citare alcuni famosi esempi, al celebre motto oraziano dell'*ut pictura poesis* o all'affermazione di Leonardo “la pittura è una poesia muta e la poesia una pittura cieca”, e ancora al grande capitolo dell'illustrazione libraria, attraverso le miniature prima e le incisioni poi, il genere letterario dell'emblematica a partire dalla pubblicazione degli *Emblemata* dell'Alciato (1531), o ancora all'arte delle imprese, alla mnemotecnica ossia l'arte della memoria, con tutto il suo apparato di tecniche e strumenti (cfr. Bolzoni 1995), fino ad arrivare ai manifesti pubblicitari e ai fumetti, che traducono con immediatezza ed efficacia l'interazione tra immagine e parola (cfr. Barbieri 2011).

“La parola all'immagine” diceva Warburg. Nell'ottica di questa riflessione entra in scena l'ampia letteratura sull'*ekphrasis*, la scrittura dell'arte, la descrizione delle opere. Commentando l'importante studio di Michele Cometa, *La scrittura delle immagini*, Gillo Dorfles (2012), in un articolo uscito sul “Corriere della Sera”, intitolava “L'arte del dipingere a parole. *Ekphrasis*, la tecnica che mescola i linguaggi estetici”. La descrizione e la traduzione attraverso parole di quello che si vede aiuta a possedere e a comprendere in modo più profondo e personale i fenomeni visivi ed estetici, sia quelli più prettamente artistici e figurativi, sia quelli che appaiono al nostro sguardo quando si sofferma su un volto, su un paesaggio, su un oggetto.

La tecnica di descrivere opere d'arte risale alla letteratura greca (cfr. Belloni 2010) – si pensi alla famosa descrizione dello scudo di Achille contenuta nel libro XVIII dell'*Iliade* di Omero – per poi svilupparsi in particolare nell'epoca del Romanticismo tedesco, con Goethe e Lessing, fino a giungere alle interpretazioni delle opere d'arte della critica novecentesca (Lessing [1766] 1991; Cometa 2012), con approcci diversi che vanno dall'iconografia e iconologia alla semiotica (cfr. Calabrese 2008). Ma c'è *ekphrasis* ed *ekphrasis* si potrebbe dire: l'interazione di un osservatore con un'opera d'arte può infatti far emergere in lui una descrizione più soggettiva, in cui intervengono il cuore, i sentimenti, le inclinazioni personali a tessere trame tra immagini e vita, con dettagli e accostamenti imprevedibili, o una descrizione più 'oggettiva', dove è l'occhio questa volta, come fosse una lente o un microscopio, a condurre la penna, per produrre un resoconto verbale il più dettagliato possibile (cfr. Bertoni, Fusillo, Simonetti 2014). La bibliografia sull'*ekphrasis* è molto vasta e ricca di contributi, come i recenti studi di Cometa (2012) e Abignente (2014), e in questo breve articolo non si ha la pretesa di approfondire e sviluppare un nuovo studio generale sull'argomento, quanto invece ragionare, attraverso alcuni esempi, sulla strada a doppio senso di questo reciproco scambio, quello del passaggio dalla parola all'immagine e, viceversa, quando è l'immagine a suscitare la parola e la scrittura, attraverso, appunto, la tecnica della descrizione, dell'*ekphrasis*:

Il rapporto tra linguaggio e pittura è un rapporto infinito. Essi sono irriducibili l'uno all'altra. Vanamente si cercherà di dire ciò che si vede, altrettanto vanamente si cercherà di far vedere ciò che si sta dicendo (Cometa 2012).

PAROLA CHE SI FA IMMAGINE: L'ESEMPIO DELL'ARTE CRISTIANA

“La parola si fa immagine” – così titolava un volume sulla storia e sul restauro di una chiesa (la Basilica orsiniana di Santa Caterina a Galatina) nel 2005, e anche – più recentemente – una mostra di icone nella Basilica di San Lorenzo a Milano (2016). Il tema della parola che si traduce in immagine si attaglia in modo significativo all'ambito dell'arte cristiana, per il suo forte legame con una lunga tradizione orale e scritta rappresentata dalla Bibbia. Committenti e pubblico, che nella società passata avevano come valore condiviso quello della fede cristiana, attingevano ai testi delle Sacre Scritture e delle vite dei santi, con il supporto dei commenti esegetici dei padri della Chiesa e dei teologi, per visualizzare, attraverso le sapienti mani di pittori e scultori, le scene scelte, destinate ai luoghi di culto o alle abitazioni private; queste svolgevano essenzialmente la fun-

zione di esprimere e soddisfare le esigenze devozionali di una famiglia o di una comunità, e, nel caso della presenza di immagini nelle chiese, anche quella di illustrare e spiegare ai fedeli, in modo didascalico, i contenuti della fede e dei testi sacri, attraverso un linguaggio più facilmente e immediatamente comprensibile a tutti gli strati della società. La religione cristiana, nonostante le parentesi iconoclaste dei primi secoli e del periodo della riforma luterana, afferma la liceità di raffigurare e tradurre in immagini la divinità, a differenza del Giudaismo e dell'Islam, che hanno invece un atteggiamento negativo verso l'immagine. Il Cristianesimo, tra l'altro, è la religione della Parola rivelata ed è imperniata sul *logos* – “in principio era il Verbo, e il Verbo era presso Dio e il Verbo era Dio” (così nel famoso *incipit* del vangelo giovanneo) – e sul *kerigma*, la predicazione della salvezza. “E il Verbo si fece carne”, si fece uomo, continua l'evangelista, il divino entra nell'umano, nella storia. Il Verbo si fece immagine, potremmo parafrasare.

L'*eikon*, l'immagine-ritratto a soggetto sacro nella cultura religiosa orientale/bizantina che influenzò per secoli quella occidentale/latina, diventò il ‘tramite’, il visibile dell'invisibile, la manifestazione di una realtà necessariamente ‘trasfigurata’ per indicare il trascendentale, giocata su valori simbolici: l'icona, attraverso forme e colori, traduceva una spiritualità e una devozione condivisa, diventava un oggetto di venerazione e di culto più che un manufatto apprezzabile sul piano artistico ed estetico (cfr. Belting [1990] 2001). “L'arte bizantina ha come preoccupazione principale la spiritualizzazione delle forme e dei soggetti. Non vuole rappresentare l'episodio passeggero, ma l'idea religiosa, la verità di fede. Questi dipinti non sono la meditazione individuale di un artista, ma sono teologia in immagini” (Sendler [1981] 1985, 59-60).

Per secoli la Chiesa ha puntato sulla comunicabilità dell'arte. È ben nota l'affermazione di san Gregorio Magno nella sua epistola IX, “per questo motivo infatti si fa uso della pittura nelle chiese, affinché coloro che sono analfabeti ‘leggano’, perlomeno vedendole sulle pareti, ciò che non sono in grado di leggere nelle Scritture” (cfr. Levi 2010, 90). I cicli pittorici presenti sulle pareti delle chiese medievali sviluppavano un grande libro illustrato, la cosiddetta *biblia pauperum*, che serviva a visualizzare i principali episodi della storia della salvezza e la vita e i miracoli di un santo.

Il valore comunicativo dell'arte sacra era ben noto ai predicatori, quando dai pulpiti delle chiese si rivolgevano al pubblico con discorsi panegirici,

catechesi e omelie, per cercare di convincerlo e persuaderlo. Sendler, parlando del modello panegirico (Sendler [1981] 1985, 66-67), cita l'esempio di un'omelia (la XVII) di san Basilio, pronunciata in onore di un santo martire, nel quale afferma il ruolo dell'artista nella trasmissione della fede:

Venite in mio aiuto, voi, illustri pittori di grandi gesta. Contemplate con la vostra arte l'immagine perfetta di questo condottiero [il martire Barlaam]. Illustrate con i colori della pittura il martire vittorioso che io ho descritto con poco splendore; vorrei essere vinto da voi nel descrivere il valore del martire; mi rallegrerei di essere oggi superato dal vostro talento. Mostratemi un'immagine brillante del lottatore. Mostratemi i demoni, sconfitti oggi, per vostro merito, dalle vittorie del martire. Fate ancora vedere loro la mano ardente e vittoriosa e rappresentate pure nella vostra pittura colui che presiede al combattimento e dà la vittoria: Cristo.

Anche successivamente, per tutto il Medioevo, i predicatori in volgare, come quelli degli ordini religiosi dei francescani e dei domenicani, si servivano di immagini per tradurre le parole e viceversa, dando vita a prediche quasi 'multimediali', con una fitta rete di legami, associazioni e rimandi fra parole e immagini (cfr. Bolzoni 2002).

I testi dell'Antico e del Nuovo Testamento, del resto, sono stati la fonte scritta più utilizzata dalla committenza ecclesiastica e laica del passato, e parallelamente si sono aggiunti i Vangeli apocrifi, più ricchi di mirabolanti storie, gli *acta* e le *passiones* dei martiri, le raccolte agiografiche – in particolare la *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine – e le vite dei santi, come quelle su san Francesco di Tomaso da Celano e di san Bonaventura.

PROBLEMI DI TRADUZIONE

L'analisi della traduzione di una fonte scritta in una immagine artistica è un nodo centrale e cruciale nel dibattito storico-artistico: essa segue meccanismi, dinamiche e percorsi variabili, a seconda della cultura, delle intenzioni e delle aspettative del committente, a seconda del bagaglio culturale e figurativo dell'artista, a seconda dei contesti sociali e delle funzioni. A occuparsi della corrispondenza fra un testo e la sua raffigurazione pittorica è stato, tra gli altri, Meyer Schapiro in un saggio dal titolo *Parole e immagini. La lettera e il simbolo nell'illustrazione di un testo*. Riportiamo un passo degno di nota per l'argomento di cui stiamo trattando:

Gran parte dell'arte visiva in Europa, dalla tarda antichità al diciottesimo secolo, rappresenta soggetti presi da testi scritti. Pittori e scultori ave-

vano il compito di tradurre la parola — religiosa, storica o poetica — in un'immagine visiva. È vero che molti artisti non si rifacevano direttamente al testo, ma copiavano, in modo più o meno fedele, un'illustrazione già esistente: eppure per noi, oggi, l'intelligibilità di questa copia, così come dell'originale, sta, alla fine, nella sua corrispondenza con un testo noto, che riconosciamo attraverso le forme delle azioni e degli oggetti dipinti. Si potrebbe sostenere che il dipinto corrisponde al concetto o all'immagine depositati nella nostra memoria in forme di parole. Questa corrispondenza fra la parola e la sua raffigurazione pittorica è spesso problematica e può essere estremamente indeterminata. In vecchie edizioni a stampa della Bibbia una stessa incisione veniva a volte utilizzata per illustrare soggetti diversi, sia pure con un generico significato comune. La raffigurazione della nascita di Giacobbe veniva ripetuta per la nascita di Giuseppe e di altre figure della Scrittura e una scena di battaglia poteva servire per illustrare un'intera serie di battaglie. Solo la collocazione dell'incisione in un determinato luogo del testo permette di coglierne il significato particolare. [...] Il significato di tali immagini di repertorio può essere ricco di connotazioni e di valori simbolici assenti nel testo fondamentale, connotazioni e valori stabiliti una volta per tutte, per l'osservatore cristiano, da ciò che aveva appreso da quei soggetti nei commenti religiosi e nelle allusioni contenute in sermoni, riti e preghiere. Oggi quel più pieno significato deve essere riscoperto attraverso una ricerca degli scritti e dei contesti antichi; ma anche quando arriviamo a conoscerli, ancora rimane incerto quale dei vari significati del soggetto, fissati nelle elaborazioni letterarie del testo fondamentale, si sia voluto disegnare in una particolare immagine ben individuata (Schapiro 1985, 5-6).

Il passaggio dalla parola all'immagine non è tanto una scontata e fedele traduzione, quanto invece una più elaborata e meditata 'interpretazione', e quello che interessa maggiormente al committente sono i significati di una storia, frutto di una esegesi visuale sua e dell'artista, che "non mette in figure un libro o più libri, ma una o più letture inedite di quel libro o di quei libri" e "ha bisogno di una formidabile strumentazione retorica per orientarsi fra letture sempre rinnovate e per comunicare l'intera complessità dei significati prescelti" (Gentili 2006, 156-157). Negli studi storico-artistici è interessante riflettere su queste dinamiche, che investono la genesi e l'esecuzione di un'opera, mettere a confronto le iconografie di uno stesso episodio e registrare variazioni e somiglianze, che aiutano a documentare le intenzioni e le finalità della committenza e quello che maggiormente si voleva mettere in evidenza. La fonte non era quasi mai unica ma poteva essere determinata da un intreccio e da una contaminazione di più fonti e letture.

L'interpretazione del testo sacro portava a riflessioni teologiche sui passi selezionati, con il conseguente inserimento di dettagli carichi di significati. Il dipinto di natura devozionale diventava così una 'catechesi visiva', una forma di "visibile parlare" per dirla con Dante, un supporto alla meditazione (Freedberg [1989] 2009, 246-291), un dispositivo figurativo e allegorico 'aperto', pregnante di simboli, parabole, allusioni (Gentili 2009, 37; cfr. Frugoni 2010). Un'altra usanza tra gli artisti era quella di calare l'episodio scritto, appartenente al passato, in una dimensione quotidiana e contemporanea, quella che Panofsky chiama il "principio di disgiunzione" tra forma e contenuto (Panofsky [1960] 1971, 105).

Per spiegare il doppio binario della riflessione teologica e della quotidianità, prendiamo come esempio un famoso episodio del Vangelo, più volte rappresentato dagli artisti, quello dell'Annunciazione, descritto dall'evangelista Luca al capitolo 1 (vv. 26-38). Ciò che emerge principalmente dal passo è il dialogo tra Maria e l'arcangelo Gabriele, in una casa di Nazaret. Dalla bocca dell'angelo, in molte raffigurazioni del Gotico e del primo Rinascimento, fuoriescono – come la nuvoletta di un fumetto – le parole di saluto *Ave gratia plena, Dominus tecum*, come nella preziosa tavola di Simone Martini conservata alla Galleria degli Uffizi di Firenze, eseguite in rilievo, in pastiglia dorata. In Beato Angelico, frate domenicano, continua la tradizione di riportare l'iscrizione del dialogo tra i due personaggi, come nella pala d'altare conservata al Museo diocesano di Cortona [Fig. 1], nella quale si trova posta nel mezzo, tra i due personaggi, una colonna.

Tre parole che compongono il dialogo (*fiat mihi secundum*) non compaiono perché sono inglobate nella colonna: essa rappresenta il mistero



1 | Beato Angelico, *Annunciazione*, tempera su tavola, 1430 circa, Cortona, Museo diocesano.

dell'incarnazione, diventando figura di Cristo, secondo il commento del teologo carolingio Rabano Mauro, “la colonna è la divinità e l'umanità di Cristo” (Arasse 2007, 23-25). Un altro aspetto da sottolineare in questo dipinto è la presenza di particolari non presenti nel racconto evangelico, ma giustificabili dall'esegesi cristiana: sullo sfondo a sinistra si intravedono Adamo ed Eva cacciati dal paradiso terrestre, che si collegano a Gesù e Maria, nuovi Adamo ed Eva perché hanno riscattato l'umanità dal peccato. Il recinto che si scorge sulla medesima parte è l'orto chiuso (*hortus conclusus*) del Cantico dei cantici, allusione alla verginità di Maria. L'ambientazione dell'*Annunciazione* nei dipinti dell'Angelico è risolta quasi sempre entro porticati, colonnati e chiostri di conventi, vicina alla sua dimensione di vita religiosa. In altri artisti questo tema evangelico diventava una scena casalinga, vissuta in interni domestici che documentavano la vita quotidiana e la cultura materiale del tempo: questa attualizzazione dell'episodio sacro creava un legame maggiore tra lo spettatore e la scena sacra, un coinvolgimento emotivo e spirituale, perché si avvicinava alla sua concreta e reale esperienza, secondo la pratica della *devotio* moderna. Questo accade in particolare nei quadri dei pittori fiamminghi, come nello scomparto dell'*Annunciazione* nel trittico di Rogier Van der Weyden conservato alla Galleria Sabauda di Torino, che tanta influenza portarono nell'arte della penisola italiana del Quattrocento. L'*Annunciazione* di Recanati di Lorenzo Lotto [Fig. 2] è particolarmente inedita come soluzioni di traduzione: ambientata anch'essa in un interno contemporaneo – in questo caso cinquecentesco – colpisce per la posizione della Vergine stupita verso lo spettatore (per indicare la *conceptio per aurem*, volgendo l'orecchio al divino annuncio), l'irrompere dell'angelo, la fuga del demoniaco gatto e il ‘tuffo’ del Padre



2 | Lorenzo Lotto, *Annunciazione*, olio su tela, 1527 circa, Recanati, Pinacoteca comunale.

Eterno, la cui traiettoria lo porta nella clessidra, a simboleggiare il divino che entra nel tempo e nella storia.

Nei testi evangelici assume grande importanza il genere letterario della parabola, un breve racconto edificante, privilegiato nella predicazione di Gesù per comunicare con semplicità e concretezza insegnamenti, massime, concetti, valori morali attraverso l'analogia, la metafora e un ampio uso di immagini (come le pecore, i talenti, la vite, il fico ecc.), tratte dal contesto sociale del suo tempo e vicine all'immaginario del pubblico ebraico. Luca Bortolotti, nell'ambito di un convegno sul tema che in questa sede trattiamo, *Immagine e scrittura*, ha scelto di esaminare la messa in immagine della parabola del buon seminatore (descritta nei vangeli sinottici) in un dipinto pastorale di Jacopo Bassano, cercando di sviluppare quesiti che riguardano il riconoscimento del soggetto raffigurato e soprattutto le prerogative che consentono a un'immagine di visualizzare un contenuto narrativo (Bortolotti 2006).

Molti episodi della vita di Gesù sono stati illustrati nelle pareti delle chiese e i pittori e i loro committenti hanno selezionato quegli aspetti più efficacemente incisivi, densi e rappresentativi del racconto, basandosi sulla lettura di uno o più vangeli. Per esempio, il momento in cui Gesù si reca con i discepoli nell'Orto degli ulivi, poco prima del suo arresto, è narrato nei tre vangeli sinottici: il mosaicista della Basilica di San Marco a Venezia è fedele a quello che scrivono Matteo e Marco e rappresenta le tre volte in cui Gesù pregò e si recò dai discepoli, trovandoli addormentati. Tintoretto, in un telero cristologico per la chiesa veneziana di Santo Stefano [Fig. 3], è più vicino a quello che racconta Luca, la concentrazione di un unico momento del ritiro in preghiera, nella suggestiva ambientazione notturna che crea il contrasto luce-tenebre della simbolica giovannea, e la visita di un luminoso angelo "per confortarlo" (Lc 22, 43): oltre a reggere il calice (che richiama il versetto "Padre, se vuoi allontana da me questo calice!"), l'angelo pone con precauzione e attenzione un giaciglio sotto la testa addormentata di Gesù, dettaglio appropriato per esprimere la 'missione' consolatoria angelica. Sullo sfondo, in lontananza, ecco avanzare tra le tenebre, come spettri, le piccole figure di Giuda e dei soldati mandati dai sommi sacerdoti – un gruppo che anticipa la scena successiva.

Un altro esempio è offerto dal passo di Giovanni sull'incontro tra Gesù e la Samaritana al pozzo di Sicar (Gv 4, 1-42). L'ambientazione è essenziale, il pozzo di Giacobbe a Sicar, in Samaria, a mezzogiorno. Quello che naturalmente preme all'evangelista è riportare il dialogo tra Gesù e la



3 | Jacopo Tintoretto, *Orazione nell'orto*, olio su tela, 1579-80, Venezia, Chiesa di Santo Stefano.

Samaritana, incentrato sul tema dell'acqua viva e salvifica. L'arte cristiana bizantina traduce questo incontro essenzialmente sul piano di catechesi teologica e simbolica, in un intreccio di rimandi ad altri passi biblici, a commenti, omelie ed esegesi. Come è visualizzato sui mosaici marciاني a Venezia [Fig. 4], in uno sfondo oro che annulla le dimensioni di tempo e spazio, il pozzo assume la forma di una croce, l'acqua di vita che Cristo donerà col suo sacrificio (D'Agostino, Panciera 2005, 46), e diventa un fonte battesimale, simbolo di rinascita a vita nuova; l'albero che si innalza dietro il pozzo ha il tronco dall'andamento come una fiamma, che poi si sviluppa in tre germogli, l'albero della vita, il germoglio dal tronco di Iesse della profezia di Isaia e l'immagine della Trinità. Anche in questo caso (come nella citata *Annunciazione*), vi è la commistione dei due linguaggi, visivo e verbale, con l'inserimento di due iscrizioni latine (*Dat potum sane fons vivus Samaritane*: "la fonte viva dà da bere a sazietà alla Samaritana") e la frase che la donna rivolge ai suoi concittadini dopo l'incontro con Gesù: "Venite a vedere un uomo che mi ha detto tutto quello che ho fatto. Che sia forse il Messia?").

La donna viene rappresentata due volte, secondo quel procedimento di sdoppiamento e simultaneità così frequente in molte composizioni medievali. Un nodo cruciale è infatti quello di inserire il fattore tempo, tipico del racconto scritto, in una rappresentazione statica qual è quella artistica, che è prettamente un *hic et nunc* (cfr. Calabrese 1987, 19-42). Per dare l'idea di un *continuum* narrativo, i pittori ricorrevano a vari espedienti,



4 | *Gesù e la Samaritana*, mosaico, XII sec. circa, Venezia, Basilica di San Marco.

quali lo sdoppiamento di eventuali personaggi o la rappresentazione, sui vari piani del dipinto, di una successione di fatti, condensando il tutto in una sola immagine. È il caso frequente dell'iconografia dell'Adorazione dei Magi, scena presente nel Vangelo di Matteo, che focalizza in primo piano il momento vero e proprio dei tre re prostrati davanti al Bambino, mentre sullo sfondo viene inserito il regale corteo e il viaggio dal lontano Oriente alla reggia di Erode prima e al villaggio di Betlemme poi, come si vede bene nella celebre pala d'altare di Gentile da Fabriano eseguita per Palla Strozzi nel 1423, ora agli Uffizi. L'attualizzazione investiva i Magi e il loro seguito, perché i pittori e i loro committenti rappresentavano nelle loro figure i sovrani e i principi contemporanei, con la profusione di ricchezze e sfarzo e un lungo e variopinto corteo di servitori.

Tornando all'iconografia della Samaritana, da una lettura e interpretazione catechetica, simbolica, in cui quello che viene privilegiato nell'immagine è una visione trascendentale, teologica, in epoca rinascimentale e moderna si passa a una visione 'naturalistica', il divino calato e celato nell'umano, nella realtà di tutti i giorni, più vicina all'esperienza del committente. I dipinti devozionali a destinazione privata eseguiti tra Cinque e Seicento (per esempio quelli di Moretto, Tintoretto, Veronese e Carracci) [Figg. 5-7] pongono la lente dell'obiettivo sul dialogo tra Gesù e la donna al pozzo, in un paesaggio che non è certamente quello della Samaria, ma vagamente 'italiano', quasi arcadico, pastorale, dove in lontananza possono intravedersi un borgo di case e i discepoli che sopraggiungono.



5 | Moretto da Brescia, *Gesù e la Samaritana*, olio su tela, Bergamo, Pinacoteca dell'Accademia Carrara.

6 | Paolo Veronese, *Gesù e la Samaritana*, olio su tela, 1585 circa, Wien, Kunsthistorisches Museum.

7 | Annibale Carracci, *Gesù e la Samaritana*, olio su tela, 1593-94, Milano, Pinacoteca di Brera.

Molto più complessi e densi di rimandi e collegamenti sono alcuni vasti cicli pittorici riportanti episodi e personaggi dell'Antico e del Nuovo Testamento, secondo il sistema di corrispondenze tra le due parti della Bibbia sviluppato dai padri della Chiesa, che nella collocazione dei dipinti nella sala offrivano una lettura in chiave teologica, come si può ben vedere nel ciclo di teleri della Scuola grande di San Rocco eseguito da Tintoretto (Gentili 2006, 171-181; Brunet 2012)

IMMAGINI E DESCRIZIONI NELLA BIBBIA

La Bibbia costituiva uno straordinario repertorio di immagini: ogni pagina contiene simboli, sogni, visioni, metafore, allegorie, in particolare i libri del profeta Daniele e dell'Apocalisse. Facciamo alcuni semplici esempi. Per parlare di Dio, la cui voce è come il tuono (cfr. Salmo 28), la Bibbia si serve di immagini quali la nube, la mano, il monte e il cielo, questi ultimi due quali luoghi della sua manifestazione; Gesù è l'umile agnello condotto al macello, il Buon pastore, la vite; lo Spirito Santo la colomba e le fiamme di fuoco. E poi ancora, solo a titolo di esempio, la scala di Giacobbe con gli angeli che salgono e scendono, collegamento tra la terra e il cielo, i quattro esseri viventi che saranno poi associati agli evangelisti, il giardino dell'Eden... Queste immagini lette dai predicatori nei pulpiti, ascoltate dai fedeli, commentate dai teologi, venivano visualizzate da pittori e scultori in un linguaggio che serviva a narrare, impressionare, ricordare.

Alcuni passi della Bibbia offrono descrizioni più puntuali, che servivano da ulteriore guida agli artefici e ai disegnatori, nelle pagine miniate e illustrate dei testi sacri. Per esempio, nell'*Apocalisse*, al capitolo 21, Giovanni ha la visione della Gerusalemme celeste:

Vidi poi un nuovo cielo e una nuova terra, perché il cielo e la terra di prima erano scomparsi e il mare non c'era più. Vidi anche la città santa, la nuova

Gerusalemme, scendere dal cielo, da Dio, pronta come una sposa adorna per il suo sposo. [...] Poi venne uno dei sette angeli che hanno le sette coppe piene degli ultimi sette flagelli e mi parlò: "Vieni, ti mostrerò la fidanzata, la sposa dell'Agnello". L'angelo mi trasportò in spirito su di un monte grande e alto, e mi mostrò la città santa, Gerusalemme, che scendeva dal cielo, da Dio, risplendente della gloria di Dio. Il suo splendore è simile a quello di una gemma preziosissima, come pietra di diaspro cristallino. La città è cinta da un grande e alto muro con dodici porte: sopra queste porte stanno dodici angeli e nomi scritti, i nomi delle dodici tribù dei figli d'Israele. A oriente tre porte, a settentrione tre porte, a mezzogiorno tre porte e ad occidente tre porte. Le mura della città poggiano su dodici basamenti, sopra i quali sono i dodici nomi dei dodici apostoli dell'Agnello. Colui che mi parlava aveva come misura una canna d'oro, per misurare la città, le sue porte e le sue mura. La città è a forma di quadrato, la sua lunghezza è uguale alla larghezza. L'angelo misurò la città con la canna: misura dodici mila stadi; la lunghezza, la larghezza e l'altezza sono eguali. Ne misurò anche le mura: sono alte centoquarantaquattro braccia, secondo la misura in uso tra gli uomini adoperata dall'angelo. Le mura sono costruite con diaspro e la città è di oro puro, simile a terso cristallo. Le fondamenta delle mura della città sono adorne di ogni specie di pietre preziose. Il primo fondamento è di diaspro, il secondo di zaffiro, il terzo di calcedonio, il quarto di smeraldo, il quinto di sardonice, il sesto di cornalina, il settimo di crisòlito, l'ottavo di berillo, il nono di topazio, il decimo di crisopazio, l'undecimo di giacinto, il dodicesimo di ametista. E le dodici porte sono dodici perle; ciascuna porta è formata da una sola perla. E la piazza della città è di oro puro, come cristallo trasparente. Non vidi alcun tempio in essa perché il Signore Dio, l'Onnipotente, e l'Agnello sono il suo tempio. La città non ha bisogno della luce del sole, né della luce della luna perché la gloria di Dio la illumina e la sua lampada è l'Agnello.

Nell'insistenza a nominare gemme e pietre preziose quali componenti della città santa, possiamo cogliere in filigrana una delle motivazioni della profusione di oro, ricchezza e splendore nelle suppellettili liturgiche, negli arredi e negli interni delle chiese soprattutto medievali, che diventavano una vera e propria Gerusalemme celeste scesa in terra: i materiali preziosi, oltre al valore materico, avevano infatti anche valenze simboliche, in quanto sono espressioni della regalità di Dio e della sua massima manifestazione. L'oreficeria diventava una via per arrivare alla contemplazione della gloria e della luce di Dio (cfr. Geary 2002, Pini 2009). Mosaicisti, miniaturisti, pittori e lapidisti hanno attinto a questa descrizione per le immagini della città celeste (cfr. Gatti Perer 1983, Frugoni 1983), raffigurando una città stilizzata a pianta quadrata, e in molte rappresentazioni altomedievali si è esaltata la caratteristica di città gemmata, come pos-

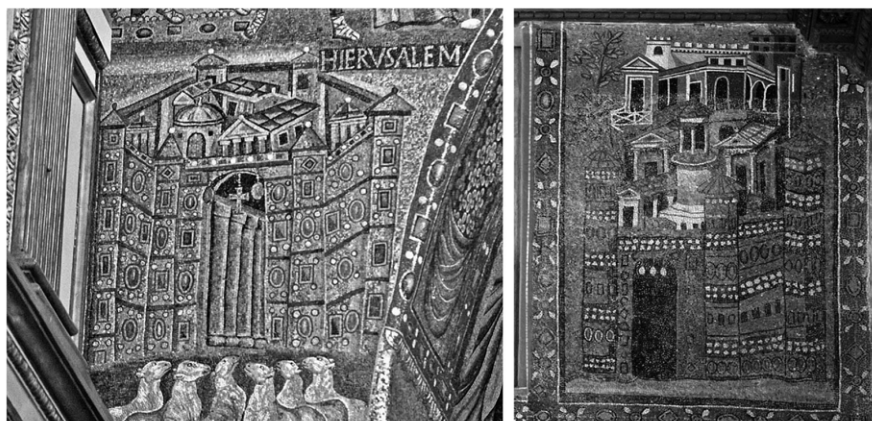
siamo vedere per esempio nel mosaico dell'arco trionfale in Santa Maria Maggiore a Roma [Fig. 8] o in quello della cappella di San Venanzio nel Battistero lateranense [Fig. 9]. Successivamente, tra X e XIII secolo, in Bibbie miniate di area francese e spagnola, in questa iconografia

[...] prevale una maggiore fedeltà alla descrizione letteraria: la città quadrata viene presentata in proiezione ribaltata sul piano, con le dodici porte, gli angeli, gli apostoli, i simboli delle pietre preziose; al centro l'agnello, l'angelo con la canna e San Giovanni (Rovetta 1995).

Nell'arte gotica e rinascimentale, "il legame con la descrizione letteraria si attenua a favore di immagini riferibili alle figurazioni urbane del tempo" (Rovetta 1995; cfr. anche Puppi 1982).

Numerose sono le rappresentazioni urbane che si trovano inserite nei paesaggi a sfondo delle sacre conversazioni dei pittori quattrocenteschi, soprattutto di area veneta, come Giovanni Bellini e Cima da Conegliano, più o meno semplificate, più o meno reali. Questi inserimenti possono essere letti secondo due interpretazioni: da una parte sono immagini della vita attiva del mondo mentre il consesso sacro in primo piano richiama il fedele all'importanza della vita contemplativa (Gentili 2009, 55-56), dall'altra la città è figura della Gerusalemme celeste quale Chiesa militante e meta, per il fedele, del cammino terreno.

Altre lunghe e precise *ekphrasis* contenute nella Bibbia sono, per esempio, quelle sull'arca dell'alleanza e sulle suppellettili fabbricate dal popolo di Israele guidato da Mosè (Esodo 25,10-21 e 37, 1-9), o il tempio di Salomone,



8 | Gerusalemme celeste, mosaico, V sec., Roma, Basilica di Santa Maria Maggiore.

9 | Gerusalemme celeste, mosaico, VII sec., Roma, Battistero Lateranense.

del quale l'autore sottolinea i materiali di costruzione e i vari arredi, come si legge nel secondo libro delle Cronache. Anche in questo caso, nonostante le precise e le accurate descrizioni della struttura architettonica del tempio, gli artisti non procedettero a una traduzione pedissequa e filologica del testo ma sempre attraverso una 'astrazione', una semplificazione e una 'attualizzazione', interpretando il tempio di Salomone in quello più vicino al loro immaginario. Per esempio, in Giotto, nella scena della cacciata dei mercanti dal tempio affrescata nella Cappella degli Scrovegni [Fig. 10], il tempio diventa quasi un palazzo pubblico gotico, con un loggiato che ricorda quelli delle città medievali in cui si riunivano le assemblee civili. In età rinascimentale abbondano inevitabilmente le citazioni dal lessico antiquario greco e romano: peristili, portici, atri, colonne. L'incontro tra Salomone e la regina di Saba nell'affresco con la *Leggenda della Vera Croce* di Piero della Francesca ad Arezzo [fig. 11] avviene in un palazzo di ispirazione classica, con specchiature marmoree, colonne scanalate e capitelli compositi. Raffaello, nella lunetta vaticana con la *Cacciata di Eliodoro dal tempio* [Fig. 12], raffigura l'interno del tempio come un grandioso edificio classico dall'imponente navata con cupole e archi dorati, in questo caso seguendo il testo sacro, in cui si legge che il vano maggiore era rivestito di oro fino (Cronache 2,5). Fu invece l'arte sacra del purismo accademico ottocentesco, stimolata dalle conoscenze desunte dai viaggi e dalle spedizioni in Medio Oriente, a iniziare a rappresentare con maggiore fedeltà, credibilità e con volontà quasi archeologica e geografica le descrizioni e le ambientazioni bibliche.

IMMAGINI CHE SUSCITANO PAROLE: UN ESEMPIO TIZIANESCO

Dopo aver illustrato ed esemplificato, in modo sommario, il passaggio tutt'altro che semplice e scontato da un testo sacro alla sua immagine artistica, è giunto il momento di intraprendere la strada opposta, citare



10 | Giotto, *Gesù scaccia i mercanti dal tempio*, affresco, 1303-05, Padova, Cappella degli Scrovegni.

11 | Piero della Francesca, *Incontro tra Salomone e la regina di Saba*, affresco, 1453 circa, Arezzo, Chiesa di San Francesco.

12 | Raffaello, *Cacciata di Eliodoro dal tempio*, affresco, 1511-13, Roma, Palazzi Vaticani.

alcuni esempi del passaggio dall'immagine alla formulazione, o meglio all'elaborazione di un testo scritto a essa riferita. Da sempre composizioni di figure, forme e colori hanno suggestionato e stimolato il pubblico di spettatori, pubblico in ogni epoca diverso per 'occhi' e per approccio visivo, per sguardo sulla realtà (cfr. Baxandall [1972] 2001, 41-103), e sono numerose le descrizioni e i commenti lungo i secoli. Le immagini sono anche simboli, e il simbolo è in stretto legame con una parola che lo svela e lo decifra.

Michele Cometa ha pubblicato molti studi sull'argomento, in particolare due volumi monografici sulla cultura visuale (2004 e 2012). In quello più recente, l'autore individua tre grandi modalità dell'*ekphrasis*, che spesso coesistono in uno stesso testo: la 'denotazione', la forma più semplice, la citazione esplicita di un quadro in un testo (Cometa 2012, 85-90); la 'dinamizzazione', i tentativi di descrivere le azioni, di trasformare il coesistente in successivo (Cometa 2012, 90-115); e infine la 'integrazione', nel quale entra principalmente in gioco il lettore a colmare le lacune del discorso meramente oggettivo-percettivo con le immagini e i sensi, con le proprie esperienze pregresse e le preconoscenze artistiche e culturali (Cometa 2012, 116-142). Come si è già ricordato all'inizio, l'*ekphrasis* è la descrizione dell'opera d'arte visualizzata attraverso il linguaggio della parola. Nella letteratura, nella poesia e nella saggistica si incontrano significativi esempi di *ekphrasis* di capolavori dell'arte antica e moderna.

In uno scritto retorico attribuito a Ermogene, l'*ekphrasis* è definita "un discorso descrittivo che pone l'oggetto sotto gli occhi con efficacia", caratterizzata dall'*enàrgeia*, la "forza di rappresentazione visiva" (Faedo 1994). Le più famose sono le descrizioni di opere d'arte, come quelle contenute nella Pinacoteca (*Eikones*) di Filostrato, una visita guidata a una pinacoteca napoletana tra II e III sec. d.C., ma esistono *ekphrasis* di persone, fatti, luoghi, tempi. Testi storici e letterari della Grecia antica abbondano di descrizioni ricche di dettagli, anche se Luciano, in modo ironico, avverte che "chi descrive troppo è come un cafone che non ha mai saputo come si indossa un abito e che di fronte ad una tavola riccamente imbandita si riempie di lenticchie e salumi" (cfr. De Martino 2015, 39-40). Tornando al panorama dell'arte, un settore in cui sono presenti, anche se solamente come semplice citazione, è il genere letterario delle guide, antenate di quelle turistiche: le opere menzionate sono di solito risolte con poche parole, limitandosi a fornire alcuni scarni ed essenziali dati informativi, quali una rapida dicitura del soggetto, la collocazione e l'autore. Prezioso documento per ricostruire l'immagine della Grecia antica è la guida an-

tiquaria e artistica di Pausania, *Viaggio in Grecia*; così come ricca di immagini è l'immensa *Naturalis historia* di Plinio il vecchio, che ospita un intero libro dedicato all'arte, una raccolta di numerose informazioni e aneddoti su opere e artisti dell'epoca classica.

A fini esemplificativi, mettiamo a confronto il caso delle descrizioni di un medesimo dipinto, scritte da due spettatori in un'epoca, in un contesto e una destinazione diversi, per mostrare la mutabilità della percezione visiva e della conseguente traduzione scritta. Il dipinto è una *Sacra conversazione* di Tiziano Vecellio, *Madonna col Bambino in gloria e i santi Caterina, Nicola, Pietro, Antonio, Francesco e Sebastiano* [Fig. 13], una pala d'altare eseguita nel 1522 per i frati della chiesa di San Nicolò della Lattuga a Venezia e ora conservata a Roma, nella pinacoteca Vaticana (Gentili 2012, 102-105). La prima descrizione scelta è quella fatta da Giorgio Vasari all'interno della biografia di Tiziano nelle celebri Vite (1568):

Alla chiesetta di San Nicolò nel medesimo convento, fece in una tavola San Niccolò, San Francesco, Santa Caterina e San Sebastiano ignudo, ritratto dal vivo e senza artificio niuno che si veggia essere stato usato in ritrovare la bellezza delle gambe e del torso, non vi essendo altro che quanto vide nel naturale, di maniera che tutto pare stampato dal vivo, così carnoso e proprio, ma con tutto ciò è tenuto bello come è anco molto vaga una Nostra Donna col Putto in collo, la quale guardano tutte le dette figure. L'opera della quale tavola fu dallo stesso Tiziano disegnata in legno e poi da altri intagliata e stampata (Giorgio Vasari, p. 1289).

Durante il soggiorno veneziano del 1566, è molto probabile che Vasari abbia visto direttamente la pala nella sede originaria, anche se dimentica di nominare due santi ben visibili. Nella breve descrizione l'occhio dell'artista indugia in particolare sulla figura di san Sebastiano, inteso quale bell'esercizio di nudo, sottolineandone la vivezza e la carnosità: sono le stesse osservazioni evidenziate da Ludovico Dolce, grande sostenitore della pittura tizianesca, il quale scrive che "ogni sua figura è viva, si muove e le carni tremano" (1557). In termini simili anche Pietro Aretino, quando nella lettera che accompagna il suo ritratto spedito in dono al Granduca di Toscana loda quest'opera "che respira, batte i polsi e muove lo spirito nel modo ch'io mi faccio in la vita". Vasari sottolinea l'ispirazione dal "naturale" e la "vaghezza" della Madonna con Bambino. La breve descrizione vasariana è naturalmente da leggere in chiave 'artistica', di chi è addetto ai lavori, con l'utilizzo di un linguaggio ricorrente nelle sue pagine (come "ritratto dal vivo", "artificio", "naturale", "vaghezza") e la sottolineatura di aspetti prettamente stilistici.



13 | Tiziano, *Madonna con Bambino in gloria e santi*, olio su tavola trasportato su tela, 1522, Roma, Pinacoteca Vaticana.

Un occhio diverso è quello di Goethe, nella temperie culturale, completamente diversa, del Romanticismo; nel corso del suo Grand tour di formazione alla scoperta delle bellezze artistiche della penisola italiana tra 1786 e 1788, Goethe – nel suo resoconto di viaggio – annota la tappa romana e due giorni dopo il suo arrivo riporta le impressioni di visita di alcuni “capolavori degli artisti, alla cui maniera e alla cui scuola il mio spirito si era già educato”.

Ancor più mi ha colpito di stupore un quadro del Tiziano. Questo sorpassa tutti i quadri che ho visti fino ad ora. Se il mio gusto sia ormai più raffinato o se questa tela sia in realtà la più perfetta di tutte, non saprei decidere. Un’abbondante pianeta, grave di ricami e di figure d’oro cesellato, avvolge la figura imponente di un vescovo, che regge il pastorale massiccio nella sinistra alzando gli occhi al cielo in atto di rapito, mentre con la destra sostiene un libro, dalla lettura del quale sembra attingere in quel momento una divina commozione. Dietro a lui una bella vergine, con la palma in mano, guarda con amabile sollecitudine il libro aperto. Un grave vegliardo a destra, vicinissimo al libro, sembra invece che non vi presti alcuna attenzione; avendo le chiavi in mano, egli può ben lusingarsi di aprirsi l’entrata da sé. Dirimpetto a questo gruppo si trova un giovine nudo, dalle belle forme, legato, trafitto dalle frecce, che guarda innanzi a

sé in atto di modestia e rassegnazione. Nel frattempo, due monaci portanti la croce e il giglio si volgono devotamente verso quei celesti; perché, in alto, la sala a mezza volta che inquadra tutti i personaggi è aperta. Lassù, nella gloria dei cieli, si libra una madre che guarda verso il basso con pietosa sollecitudine. Il bimbo che ella tiene in grembo, tutto vivace e raggiante, offre con il gesto pieno di grazia una corona, che direste voglia gettare fra gli astanti. Ai due lati si librano angeli portanti altre corone. Ma al di sopra di tutti e sopra una triplice corona radiosa volteggia la colomba celeste, che rappresenta il centro e insieme la chiave di volta di tutto il quadro. Potremmo dire che nel fondo del quadro vi sia senza dubbio una pia tradizione antica, che ha potuto raccogliere insieme con tanta arte e con tanta espressione personaggi così diversi e di così vario interesse. Ma non indagheremo il come e il perché, paghi di ammirare l'opera d'arte di pregio inestimabile (Goethe, 129-130).

Si può ben notare come la descrizione appena letta sia di tutt'altro tenore rispetto a quella di Vasari: più ricca di aggettivi, di sensazioni visive e di aneliti allo spirituale, pur non citando nemmeno il nome di un santo, più completa, vivace, personale. L'occhio di Goethe coglie alcuni dettagli, come il piviale del vescovo Nicola, ma non esclude gli altri personaggi. Goethe è il visitatore colto, istruito, amante delle arti e delle lettere, che con stupore e ammirazione visita le sale dei musei colme di vestigia, frammenti di gloriose epoche in cui ha eccelso l'arte, e nel raccontare a posteriori il suo *Viaggio* rimanda ai principi e agli ideali estetici ed etici della *Bildung* romantica.

“Non si finisce mai di imparare in arte – scriveva Ernst Gombrich nella famosa introduzione alla sua *Storia dell'arte* – Ci sono sempre cose nuove da scoprire. Ogni volta che ci poniamo dinnanzi a esse, le grandi opere appaiono diverse. Sembrano inesauribili e imprevedibili, come veri e propri esseri umani” (Gombrich [1950] 1989, 20). E ancora, avverte che

Non esistono modi sbagliati di godere un quadro o una statua. A uno piacerà un paesaggio perché gli ricorda la sua casa, a un altro un ritratto perché gli ricorda un amico: in questo non c'è alcun male. Tutti noi, vedendo un quadro, siamo indotti a ricordare mille cose capaci di influire sulle nostre reazioni (Gombrich [1950] 1989, 3).

La percezione e la conseguente traduzione verbale e scritta di un'opera resta *in primis* un fatto personale, su cui incidono profondamente la propria esperienza e inclinazione culturale, così come sono determinanti la destinazione e il contesto della descrizione, se saggio, se romanzo, se diario, se libro divulgativo, che ne influenzano il registro e lo stile linguistico.

Mi piace concludere con un'ulteriore descrizione scaturita da una particolare visita a un museo, il libretto dell'attore e drammaturgo Alan Bennett, *Una visita guidata*, che raccoglie gustose, divertenti e accattivanti descrizioni di famosi quadri della National Gallery di Londra, scritte con libertà e un humor colto e raffinato, da intenditore di arte.

Oppure guardiamo la splendida panoramica del Veronese nella *Famiglia di Dario davanti ad Alessandro*. Dario, re di Persia, è stato sconfitto da Alessandro nella battaglia di Issa ed è fuggito dal campo di battaglia in modo abbastanza deplorabile, lasciando la madre, la moglie e i figli a vedersela con il vincitore. È sempre stato in discussione quale dei due uomini sulla destra sia Alessandro, e quale sia il suo amico Efestione - e questo è anche il tema del dipinto, cioè il fatto che Sisigambide, la madre di Dario, avesse inizialmente rivolto le sue suppliche alla persona sbagliata. Ora, Plutarco racconta che a volte Alessandro puzzava, quindi si è congetturato che Alessandro sia quello vestito di rosso sulla sinistra perché - diversamente dalla figura sulla destra - si è tolto l'armatura: evidentemente subito prima dell'incontro con la famiglia di Dario, consapevole dei suoi problemi di igiene personale, Alessandro aveva fatto una doccia veloce e si era cambiato. Cosa che è storia dell'arte ma anche pettegolezzo (Bennett 2008, 18-19).

FONTI

Per Goethe (1816), l'edizione di riferimento è J. W. Goethe, *Viaggio in Italia*, edizione a cura di L. Rega, Milano 1991.

Per Vasari (1568), l'edizione di riferimento è G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, edizione a cura di M. Marini, Roma 1991.

BIBLIOGRAFIA

Abignente 2014

E. Abignente, *La letteratura e le altre arti*, in F. de Cristofaro (a cura di), *Letterature comparate*, Roma, 2014, 167-193.

Antinucci 2011

F. Antinucci, *Parola e immagine. Storia di due tecnologie*, Roma-Bari 2011.

Arasse 2007

D. Arasse, *Il dettaglio. La pittura vista da vicino*, Milano 2007.

Barbieri 2011

D. Barbieri, *Guardare e leggere. La comunicazione visiva dalla pittura alla tipografia*, Roma 2011.

- Baxandall [1972] 2001
M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, trad. it., Torino 2001.
- Belloni 2010
L. Belloni (a cura di), *Le immagini nel testo, il testo nelle immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, Università degli studi di Trento 2010.
- Belting [1990] 2001.
H. Belting, *Il culto delle immagini: storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, trad. it., Roma 2001.
- Bennett 2008
A. Bennett, *Una visita guidata*, Milano 2008.
- Bertoni, Fusillo, Simonetti 2014
C. Bertoni C., M. Fusillo, G. Simonetti (a cura di), *Nell'occhio di chi guarda*, Roma 2014.
- Bolzoni 1995
L. Bolzoni, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino 1995.
- Bolzoni 2002
L. Bolzoni, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino 2002.
- Bortolotti 2006
L. Bortolotti, *Stare nel seminato. Ispirazione naturalistica e messa in immagine della parabola nella pittura pastorale di Jacopo Bassano*, in M. G. Di Monte (a cura di), *Immagine e scrittura*, Roma 2006, 244-269.
- Brunet 2012
E. Brunet, *La Bibbia secondo Tintoretto. Guida biblica e teologica dei dipinti di Jacopo Tintoretto nella Scuola Grande di S. Rocco*, Venezia 2012.
- Calabrese 1987
O. Calabrese, *Immaginare il tempo*, in L. Corrain (a cura di), *Le figure del tempo*, Milano 1987, 19-42.
- Calabrese 2008
O. Calabrese (a cura di), *Fra parola e immagine. Metodologie ed esempi di analisi*, Milano 2008.
- Cometa 2004
M. Cometa, *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Roma 2004.
- Cometa 2012
M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano 2012.
- D'Agostino, Panciera 2005
M. D'Agostino, N. Panciera (a cura di), *Il mistero della salvezza nei mosaici di San Marco*, Castel Bolognese 2005.
- De Martino 2015
F. De Martino, "Lenticchie e salumi": l'ekphrasis negli storici greci, "Veleia" 32 (2015), 29-46.
- Di Monte 2006
M. G. Di Monte (a cura di), *Immagine e scrittura*, Roma 2006.
- Dorfles 2012
G. Dorfles, *L'arte del dipingere a parole*, "Corriere della Sera", 25 giugno 2012.

- Faedo 1994
L. Faedo, *Ekphrasis*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, 1994.
- Freedberg [1989] 2009
D. Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni ed emozioni del pubblico*, trad. it., Torino 2009.
- Frugoni 1983
C. Frugoni, *Una lontana città. Sentimenti e immagini nel Medioevo*, Torino 1983.
- Frugoni 2010
C. Frugoni, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Torino 2010.
- Gatti Perer 1983
M. L. Gatti Perer (a cura di), *Immagini della Gerusalemme celeste dal III al XIV secolo*, Milano 1983.
- Geary 2002
P. J. Geary, *Oggetti liturgici e tesori della Chiesa*, in E. Castelnuevo, G. Sorigi (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo*, vol. III, "Del vedere: pubblici, forme e funzioni", 3-47.
- Gentili 2006
A. Gentili, *Elementi di retorica nella pittura religiosa veneziana del secondo Cinquecento*, in M. G. Di Monte (a cura di), *Immagine e scrittura*, Roma 2006, 156-186.
- Gentili 2009
A. Gentili, *La bilancia dell'arcangelo. Vedere i dettagli nella pittura veneziana del Cinquecento*, Roma 2009.
- Gentili 2012
A. Gentili, *Tiziano*, Milano 2012.
- Gombrich [1950] 1989
E. Gombrich, *La storia dell'arte*, trad. it., Torino 1989.
- Lessing [1766] 1991
G. E. Lessing, *Laocoonte*, trad. it., Palermo 1991.
- Levi 2010
D. Levi, *Il discorso sull'arte. Dalla tarda antichità a Ghiberti*, Milano 2010.
- Panofsky [1960] 1971
E. Panofsky, *Rinascimento e Rinascenze nell'arte occidentale*, trad. it., Milano 1971.
- Pini 2009
R. Pini, *Suger e l'oreficeria sacra*, in U. Eco (a cura di), *Il Medioevo*, vol. IX, Milano 2009, 608-617.
- Puppi 1982
L. Puppi, *Verso Gerusalemme. Immagini e temi di urbanistica e di architettura simboliche*, Roma-Reggio Calabria 1982.
- Rovetta 1995
A. Rovetta, *Gerusalemme celeste*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma 1995.
- Sendler [1981] 1985
E. Sendler, *L'icona immagine dell'invisibile. Elementi di teologia, estetica e tecnica*, trad. it., Milano 1985.
- Schapiro 1985
M. Schapiro, *Parole e immagini. La lettera e il simbolo nell'illustrazione di un testo*, Parma 1985.

ENGLISH ABSTRACT

Through various examples, the article investigates the complex relationship between words and images, studying the processes involved in turning a written text into an art work, or when an art work becomes the source of inspiration for a piece of writing, as in the literary device known as ekphrasis. The first part of the paper works with examples of Christian art works and deals with the issues involved in translating and interpreting the Holy Scripture's vast imagery. In the second part, two descriptions of a painting by Titian (written respectively by Vasari and Goethe) are compared, showing the different approach to visual perception and, consequently, to their translation and address.

Un teatro senza paraventi

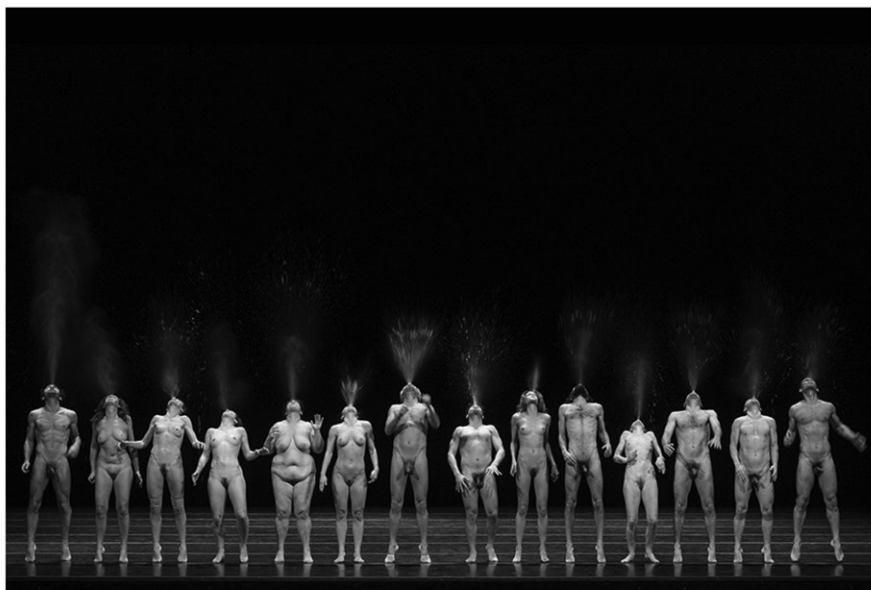
Bestie di scena di Emma Dante fra privazione e iconicità

Stefania Rimini

La trama è un trucco che serve a chi scrive romanzi.

Robert Bresson

Dopo il fragoroso debutto primaverile al Piccolo Teatro di Milano, *Bestie di scena* di Emma Dante vive un secondo movimento che pare compiersi nel segno della riconciliazione: il coro di critiche sferzanti che avevano scandito il primo ciclo di repliche sembra lasciar spazio a rigorosi giudizi di merito, accompagnati da interviste e presentazioni pubbliche, mentre il successo al botteghino non conosce battute d'arresto, confermando l'alto indice di gradimento da parte degli spettatori. Le convincenti prestazioni del *Macbeth*, la cavalcata di *Odissea A/R* e il felice esordio spoletano de *La scortecata* hanno forse contribuito a riallineare *Bestie di scena* nel fecondo alveo delle scritture registiche di Dante, stemperando i toni polemici e ricucendo lo strappo provocato da letture troppo affrettate, se non addirittura miopi.

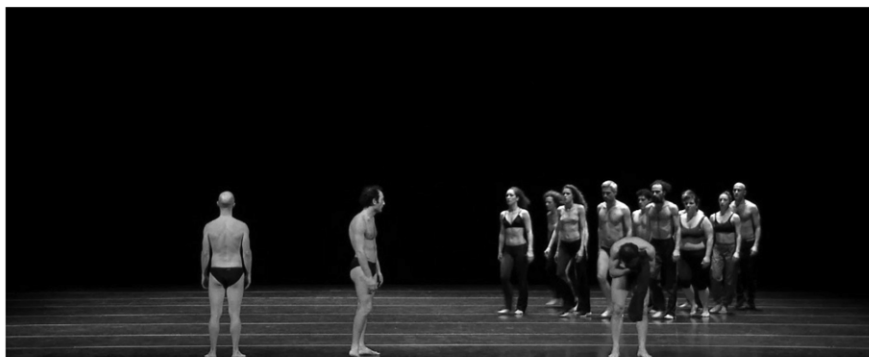


Abituata alla *bagarre* e ostinatamente convinta delle proprie idee, la regista ha continuato a spingere sul pedale delle contaminazioni e ha già messo in cantiere il progetto del secondo film, tratto da *Le sorelle Macaluso* sempre in collaborazione con Giorgio Vasta, e l'esordio al Teatro Greco di Siracusa con l'*Eracle* di Euripide, previsto nel cartellone del LIV ciclo di spettacoli classici, in programma in primavera 2018.

Quello che era apparso come un punto cieco – lo “spettacolo più libero e allo stesso tempo più fragile” (Dante 2017a) – è invece diventato un'opera antologica, capace di riassumere alcune figure cardine della sua carriera e contemporaneamente di rifondare il suo sguardo, in una sorta di grado zero della creazione:

Bestie di scena è prima di tutto per me: è prima del teatro, è prima della definizione di uno spettacolo, è prima di un testo, è prima di una storia, è prima di un personaggio, di un costume... è prima! (Dante 2017b).

La perentorietà di tale affermazione assegna a questo *atto senza parole*, di ascendenza beckettiana (Manzella 2017), uno statuto speciale dentro il macrotesto registico di Dante, innanzitutto per il venir meno di ogni forma o principio di racconto: la tensione narrativa degli spettacoli precedenti qui lascia il posto alla pura fisicità di azioni incarnate, spasimi di un tempo “preistorico e presente” (Vasta 2017). La rinuncia all'ordine diegetico fa sì che i corpi che abitano la scena si muovano come fantasmi, come “nuclei senza struttura, senza trama, senza discorso” (Vasta 2017), inchiodati alla pena di un destino errante. Lavorando in un'ottica di sottrazione, posizionandosi nell'orizzonte del pre- (“prima del teatro [...] prima di una storia, prima di un personaggio”), Dante esclude l'elemento verbale, concentrando l'attenzione sul peso delle figure, sulle traiettorie di movimento. Il dialetto, solitamente utilizzato come potente lingua di

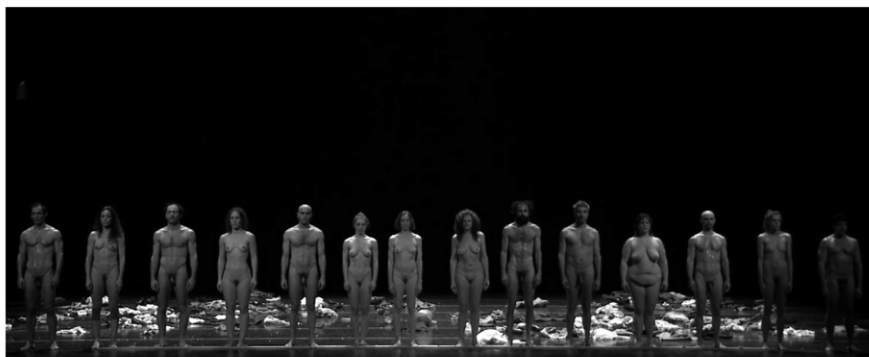




scena, regredisce e si contrae in suoni disarticolati, balbettii e poche frasi, a marcare l'ontologica 'imbecillità' (Dante 2017a) dei protagonisti, immersi in un'oralità primordiale. L'esclusione della dimensione propriamente testuale porta in primo piano la "messa in corpo" degli attori, la vettorializzazione dei loro desideri, secondo logiche compositive che richiamano le dinamiche di estensione e diversificazione della visibilità individuate da Bernard (Bernard 1986).

Tutto quel che accade si polarizza intorno a due assi principali – la nudità e il mascheramento – che agiscono secondo un audace principio di inversione: la curva di senso dello spettacolo procede infatti dall'atto di denudamento iniziale, che comporta in prima istanza un moto di vergogna da parte dei performer, alla scelta finale di non rivestirsi, che decreta lo strappo alla regola dell'obbedienza su cui è costruita la partitura del testo.

Il mascheramento in questo caso non è una marca sovrastrutturale, un'opzione falsificante ma un meccanismo di difesa rispetto all'oltranza del corpo. In certi passaggi assurge perfino a "formula di *pathos*" grazie



all'insistenza con cui gli attori cercano di coprirsi le parti intime, mimando il *gestus* ritratto da Masaccio ne *La cacciata di Adamo ed Eva*.

L'eco performata di Masaccio agisce come specchio e come soglia sensibile, rivelando la finitezza della condizione degli attanti (anch'essi al pari di Adamo ed Eva cacciati dal giardino dell'Eden) e marcando altresì la loro disposizione emotiva, orientata per il primo lungo tratto dello spettacolo verso una sorta di imbarazzo 'tragico', con rare aperture giocose. Il pudore definisce le pose dei performer, li costringe a straniere manovre di 'mascheramento' e soprattutto invade la platea, creando un effetto percettivo sicuramente inusuale. Il processo di ideazione dello spettacolo si fonda del resto proprio sul rapporto assiale fra oggetti e soggetti dello sguardo, secondo un'inclinazione precisa che riguarda l'insopportabilità dell'osceno, ovvero di ciò che solitamente non si mostra. Grazie alla sensibilità di Dante il teatro torna a fare i conti con la radice etimologica della sua essenza, con l'urgenza della *opsis*, dentro cui si attiva la relazione fra attori e spettatori.

Per un tempo lungo delle prove ci siamo concentrati sullo sguardo, siamo stati ore a guardarci io e gli attori, loro guardavano me e io li guardavo, senza parlare, senza giudicare. All'inizio erano vestiti, poi in mutande e alla fine nudi. Si sono spogliati piano piano, ognuno col tempo che serviva. Poi, ottenuto ciò che volevo, io spettatrice, colei che se ne sta seduta sulla sedia e guarda, ho cominciato a sentire la pena del mio sguardo, provando uno strano senso di colpa di fronte alla scena nuda e ai corpi nudi. Allora ho chiesto loro di coprirsi occhi, seni e genitali per liberarmi da questo peso. E ho capito che il peccato stava nel mio sguardo, nel mio fissare quei corpi, quelle facce, che faceva del male soprattutto a me (Dante 2017a).

Bestie di scena è quindi innanzitutto una densa interrogazione sul tema della visione, sulla condizione dell'essere per l'altro, sulla reciprocità di desideri e affanni, e non è un caso che le note di regia si aprano nel segno di Pirandello, richiamando il giro a vuoto dei *Giganti della montagna*:

Nessuno di noi è nel corpo che l'altro ci vede, ma nell'anima che parla chi sa da dove, nessuno può saperlo: apparenza tra apparenza...

La consistenza diafana dei fantasmi pirandelliani si sovrappone alla carnalità delle figure di Dante; tale *remix* produce una frizione fra "presenza e vergogna, più esattamente tra coscienza della propria presenza e conseguente coscienza della propria vergogna" (Vasta 2017b). I corpi dei perfor-

mer esposti allo sguardo degli spettatori sono una feconda anomalia, un elemento perturbante che inquieta e interroga, non tanto – come sarebbe facile pensare – per possibili complicazioni erotiche, quanto invece per la vibrazione segreta dell'anima che si agita e respira a ogni contrazione muscolare, a ogni balzo. Rinunciando alla esibizione di sé, al gioco di apparenze tipico di certo teatro, ognuno di loro mette in scena le pulsioni più autentiche, raccontando il progressivo avvicinamento allo stadio “in cui è il corpo a pensare” (Dante 2017a).

I quadri dello spettacolo declinano la “vita nuda” (Agamben [1995] 2005), la regressione a un (in)felice stato di natura in cui tutte le insegne sono cadute (il palcoscenico è vuoto) ma qualcosa continua ad accadere. Le micro-storie che si addensano nello spazio sono provocate da una pioggia di oggetti (scope, bacinelle, strofinacci, petardi, noccioline) che portano gli attori e le attrici a immaginare relazioni con tali significanti, in un fluire di gesti, posizioni e ritmi senza soluzione di continuità.

L'opzione registica adottata da Dante in quest'opera può dirsi, in scia con Robert Bresson, un teatro senza “paraventi”, cioè libero da “quegli artifici finalizzati a ottenere il coinvolgimento emotivo dello spettatore – la trama, la recitazione, [...] la musica” (Schrader 2002). Per esaltare il “dramma interiore” (Douchet 1951) il regista francese ricusa “i piaceri facili della bellezza fisica per un piacere più duraturo, più esemplare, più sincero” (Sontag [1964] 1966, 280); allo stesso modo Dante riduce al minimo i segni della scena, concentrando l'attenzione sulla geometria delle forme, al fine di spingere i suoi attori verso l'essenzialità di una “fisiognomica esistenziale” (Bazin [1951] 1997, 130). Il richiamo all'estetica bressoniana potrebbe sembrare fuorviante, innanzitutto per l'intrinseca diversità del medium, ma la lezione del regista agisce in profondità dentro il tessuto compositivo dello spettacolo perché – come ha dichiarato Dante – lo sguardo





delle sue 'bestie di scena' è modellato sulla dolente espressività dell'asino protagonista di *Au hasard Balthazar* (Francia, 1966).

A guardar bene è facile riconoscere nelle orbite cave dei performer il riverbero di una sofferenza senza nome, "una preghiera animale, assoluta" (Vasta 2017b) che crea un forte effetto di risonanza con la parabola sacrificale di Balthazar. Altro indizio della prossimità fra la maniera bressoniana e la sensibilità di *Bestie di scena* è la dialettica tra pietà e ferocia che scandisce l'alternanza dei quadri. La condizione di imprigionamento in cui versano i personaggi non esclude la tenerezza, il mutuo soccorso anche se poi sembra prevalere lo scontro fisico, l'aggressione (in)volontaria, l'abbraccio soffocante. Come nell'universo filmico di Bresson, il tempo ordinario si dilata, assorbe la fatica dei giorni e a tratti si lascia attraversare dall'ombra lunga della Grazia: l'illusione però dura poco, il nero divora l'innocenza e spegne ogni incanto.

Il teatro visivo di Dante lavora dunque su più livelli, disarticola lo spazio e frammenta i corpi, senza concedere appigli. La dinamica della performance segue un principio sensoriale e cinestetico, obbedendo per lo più a una "logica della sensazione" (Deleuze 1996) che coinvolge lo spettatore in un'esperienza "energetica" (Lyotard [1971] 1988). Sono soprattutto l'assolo e il tableau a dare ritmo al racconto, a definire gli intervalli fra respiri e cadute ma la figura cardine di questa cerimonia crudele resta la schiera, misura *par excellence* della scrittura scenica di Dante. Disporli su un'unica linea significa per i performer condivi-



dere lo stesso destino, mantenersi in equilibrio instabile fra condanna e redenzione: la schiera è una ferita aperta, il margine di un'umanità che geme.

La drammaturgia dello spazio è resa ancora più eloquente dalla nudità di attori e attrici che, lungi dall'essere sadica emanazione di una regia demiurgica e fredda, rappresenta un segno vivo, una materia espressiva che si plasma grazie a calibrati tagli di luce. Nel chiuso perimetro del palco, grazie al disegno di Cristian Zucaro, si alternano stacchi di buio e brevi epifanie luminose: l'effetto è una giostra di chiaroscuri di toccante intensità, che ora accentua le superfici corporee degli attori, scolpendo i profili e le torniture muscolari con precisione barocca, ora invece tende a dissolvere i volumi, incidendo il vuoto con fulminanti impressioni cronofotografiche. Nelle tenebre di questa caverna-mondo può succedere che esploda improvvisamente una musica ballabile e così di colpo la circo-spezione lascia il posto a una leggerezza che scioglie i muscoli. È l'unico segmento dello spettacolo in cui il silenzio si colora di suoni e le pareti si rischiarano; la melodia di *Only you* di The Platters trascina i corpi in una danza che vale come momentanea promessa di felicità. Le note vibrante del quintetto americano squarciano il velo di un'eternità spietata e stendono un tappeto nostalgico sulle assi del palco: prima che tutto precipiti nell'"absolutely nothing" della catastrofe, abbiamo il tempo di vagheggiare la possibile metamorfosi dei performer in "bestie di gioia" (Gualtieri 2010, 51):

Un sogno questo essere qui. Un battaglia
lieta, a volte con inciampo e bastonate.

[...]

Questo tremare dentro. Premere il pistone
centrale per un presagio di perdita –
cadere fra macerie così nostre
un presagio che distacca dallo scenario
la figura nostra e la pianta lateralmente
nelle solitudini. Nello zero.

Questo essere qui ha tutta l'aria
d'un nascondimento così perfetto
che si stacca dai cinque sensi
e scappa fuori dagli assi.

E quel tacere dei morti che non smette.

BIBLIOGRAFIA

Agamben [1995] 2005

G. Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino [1995] 2005.

Bazin [1951] 1997

A. Bazin, *La stilistica di Robert Bresson*, in *Antologia del pensiero critico*, a cura di E. Bruno, Roma 1997.

Bernard 1986

M. Bernard, *Quelques réflexions sur le jeu de l'acteur contemporain*, "Bulletin de psychologie", XXXVII (370), 1986.

Dante 2017a

E. Dante, *Bestie di scena. Note di regia*, Milano 2017.

Dante 2017b

Incontro con Emma Dante, a cura di A. Billò, S. Rimini, M. Sciotto, "Arabeschi", 5 (10), luglio-dicembre 2017.

Deleuze 1996

G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Macerata 1996.

Douchet 1951

J. Douchet, *Bresson on Location*, in "Sequence", 13, 1951, 8.

Gualtieri 2010

M. Gualtieri, *Bestie di gioia*, Torino 2010.

Lyotard [1971] 1988

J-F. Lyotard, *Discorso, figura*, [Paris 1971] Milano 1988.

Manzella 2017

G. Manzella, *Quegli animali da palcoscenico che non se ne vogliono andare*, "Il Manifesto", 4 marzo 2017.

Schrader 2002

P. Schrader, *Il trascendente nel cinema. Ozu, Bresson, Dryer*, a cura di G. Pedullà, trad. it. di C. Raimo, Roma 2002, 54.

Sontag [1966] 1998

S. Sontag, *Stile spirituale nei film di Bresson*, in Ead., *Contro l'interpretazione*, Milano [1966] 1998, 259-284.

Vasta 2017a

G. Vasta, *Bestie di scena. Conversazione con Emma Dante*, "minima&moralia", 1 marzo 2017.

Vasta 2017b

G. Vasta, *Bestie di scena di Emma Dante: il discorso dello sguardo*, "minima&moralia", 18 ottobre 2017.

ENGLISH ABSTRACT

Emma Dante is one of the most radical stage directors of the Italian contemporary theatre scene. With *Bestie di Scena*, which does not follow the traditional rules of staging, she has provoked ambiguous reactions among critics. This essay focuses on the theme of nudity as an expressive value and tries to identify the most evident links with painting and cinema.

Una rabbia “non catalogabile”

Pasolini e il montaggio di poesia

Maria Rizzarelli

Ecco perché il mio tipo di rabbia non catalogabile si presenta in realtà
come uno dei pochi casi di rabbia in Italia.
Vorrei aggiungere che per me l'arrabbiato ideale, il meraviglioso arrabbiato della tradizione storica è Socrate.
Credo che non ci sia caso di rabbia più sublime di questo, e tuttavia la società ateniese era a suo modo sublime.
C'erano comunque in questa società i Meleto che accusavano ingiustamente Socrate in nome del conformismo del tempo.
E Socrate ha risposto a tutto questo in quel modo che si sa, senza tuttavia essere un rivoluzionario,
ma restando semplicemente quello che oggi si chiama un arrabbiato.
Pier Paolo Pasolini

UN FILM DIVISO DA UN MURO

Con le parole pronunciate da una *voice over* si apre uno dei quattro trailer de *La rabbia* (1963) di Pasolini e Guareschi, mentre sullo schermo i nomi dei due registi compaiono collocati l'uno a sinistra e l'altro a destra del muro di Berlino:

Unico inconfondibile film. La rabbia. La rabbia è il risultato della più accesa polemica fra due registi di opposte ideologie. Un muro li ha sempre divisi. Un muro non solo ideologico, ma anche reale. Così Pasolini ha lavorato senza essere a contatto con Guareschi e Guareschi ha potuto non incontrare Pasolini. Ed ora la parola a Pasolini, l'uomo di sinistra. [...] E questo è Giovannino Guareschi, l'uomo di destra (Il trailer si può vedere fra i materiali extra pubblicati nel dvd Pasolini, Guareschi [1963] 2008).

Il lancio pubblicitario, che stigmatizza la contrapposizione dei due punti di vista, e la struttura in due parti hanno segnato profondamente la storia della ricezione di quest'opera e certamente non hanno giovato a una lettura attenta delle diverse soluzioni e dei diversi contributi apportati da ciascuno degli autori. Il film, infatti, proiettato in poche sale italiane nella primavera del '63, presto ritirato dalla circolazione, viene subito giudicato negativamente e rimane per anni pressoché ignorato dalla critica. La

storia della genesi di *La rabbia* costituisce dunque un caso originale e un esempio emblematico di quanto sia complessa la dialettica fra autori, lettori-spettatori e mercato, di quanto essa possa determinare le dinamiche che presiedono alla ricezione di un testo e, infine, di quanto labile e aleatoria sia da considerare la presunta forma di esso (Mancino 2008, 51-52).

Già a partire dalla presentazione del trailer è possibile cogliere l'ambiguità di fondo della scelta della coppia Pasolini-Guareschi. Le parole dello spot ("unico inconfondibile film") sono immediatamente smentite dalla struttura duplice e dalla storia della sua costruzione. Se è vero che *La rabbia* costituisce un caso "unico" per l'originalità delle soluzioni formali e stilistiche (almeno per ciò che concerne la parte pasoliniana), non è per nulla un film "unico": stando alla ricostruzione fatta da Tatti Sanguineti è possibile individuare almeno tre versioni (Sanguineti 2008).

"La rabbia 1" è una creazione tutta pasoliniana e nasce nell'estate del '62 quando lo scrittore corsaro accetta la proposta di Gastone Ferranti di realizzare un film di montaggio dei materiali di repertorio del cinegiornale "Mondo libero", da lui diretto per molti anni. Egli pensa inizialmente a un film a più mani su un marziano che arriva sulla Terra – *Pianeta Marte non si entra* è il titolo del primo soggetto ideato da Ferranti – una sorta di docu-fiction (Chiesi 2008, 45-46). Pasolini è il solo a lasciarsi coinvolgere e anzi convince il produttore ad affidare a lui tutto il progetto; così nell'autunno del 1962 passa in rassegna novantamila metri di pellicola e scopre, nella rappresentazione audiovisiva del qualunque più reazionario, immagini di una straziante bellezza, schegge di un 'mondo in agonia' di cui sceglie di raccontare la storia:

Ho visto questo materiale. Una visione tremenda, una serie di cose squalide, una sfilata deprimente del qualunque internazionale, il trionfo della reazione più banale. Però in mezzo a tutta questa banalità e squalore, ogni tanto saltavano fuori immagini bellissime: il sorriso di uno sconosciuto, due occhi con una espressione di gioia e di dolore e delle interessanti sequenze piene di significato storico. Un bianco e nero di solito molto affascinante visivamente (Pasolini [1963] 2001b, 3067).

Con l'intento di ripercorrere le tappe fondamentali del passato più recente del nostro paese, il regista seleziona alcune sequenze e le cuce insieme attraverso un commento metà in versi e metà in prosa, che nasce direttamente in moviola, da un dialogo serrato e intenso con le immagini. Il primo nucleo di questo progetto è quella che Tatti Sanguineti definisce

“La rabbia 1” di cui rimane solo la sceneggiatura originale: da questa nel film del '63 sono state espunte le prime sedici scene (Pasolini [1963] 2001a, 352-404). La prima versione, montata probabilmente ancora senza il sonoro, deve essere apparsa forse un po' troppo azzardata ideologicamente a Ferranti, che chiede a Pasolini di dimezzare il film, mentre propone a Giovannino Guareschi di realizzare un secondo tempo sul modello del format *bipartisan* collaudato sul “Candido”: “visto da destra e visto da sinistra”. Il regista di *Accattone* accetta con molte perplessità l'accostamento al padre di *Don Camillo e Peppone*, ma si presta comunque a un lancio pubblicitario tutto costruito sull'assoluta contrapposizione dei due punti di vista. In realtà il montaggio del film di Pasolini è già pronto nel momento in cui interviene Guareschi e il poeta è costretto a tagliare e ridurre il proprio film. Così nasce “La rabbia 2”, che esce nell'aprile del '63 nelle sale di Roma e Milano, e in poche altre, e viene ritirato dopo un paio di giorni. Dopo la visione de *La rabbia* di Guareschi, Pasolini, indignato per le posizioni di un estremismo reazionario inaccettabile (Guareschi chiama “vendetta” il processo di Norimberga, e si schiera apertamente contro il processo di decolonizzazione, solo per fare qualche esempio), trovandosi di fronte a un'opera che sembra portare la firma di Eichmann redivivo, vorrebbe ritirare la sua:

Se Eichmann potesse risorgere dalla tomba e fare un film, farebbe un film del genere. Per interposta persona ha fatto questo film. Credevo di avere un interlocutore con cui fosse possibile almeno un dissenso, e non uno che è addirittura in fase prelogica (Pasolini [1963] 2001c, 3068).

Guareschi e Ferranti pensano invece addirittura ad una terza versione del film (“La rabbia 3”) che accentui la polemica contrapposizione fra i duellanti, ma poi non se ne fa niente. La pellicola sparisce dalla circolazione e la prima parte, quella pasoliniana, ricompare in sporadiche occasioni nei cinema d'*essai*, dove circola una copia della parte pasoliniana totalmente in bianco e nero mentre nel '92 *La rabbia* viene trasmesso su Raitre. È interessante notare come in quella occasione Tullio Kezich, vedendo per la prima volta il film, attribuisca ad esso unicamente un valore di testimonianza storica. A pochi anni dalla caduta del Muro di Berlino, le due parti del film che esprimono la contrapposizione dei punti di vista di Pasolini e Guareschi appaiono come i relitti di una visione del mondo ormai superata e appartenente a un passato dolorosamente rimosso:

Se c'è qualcosa per cui questa pellicola resta un gran cimelio d'epoca, è proprio il marchingegno su cui è nata. [...] “La rabbia” è la testimonianza

di una società in cui si viveva ancora muro contro muro [...]. Qui si tocca con mano l'incomunicabilità di una fase storica, quando il vecchio era ormai decrepito e il nuovo ancora pesantemente imbrigliato nelle ideologie e nei miti (Kezich 1992).

Il film pasoliniano ricompare, in una nuova forma, nel 2007 quando appunto la cineteca di Bologna ripropone la pellicola restaurata al festival del cinema di Roma e poi nel 2008 quando Giuseppe Bertolucci presenta a Venezia una *Ipotesi di ricostruzione della versione originale della Rabbia di Pasolini*, con una delle parti (la più consistente, i sedici minuti iniziali) tagliate da Pasolini per accogliere quella di Guareschi. Ecco, dunque, "La rabbia 4" o meglio la riapparizione di "La rabbia 1". L'operazione di Bertolucci nella ricostruzione dei primi sedici minuti è fondata su precise notazioni presenti nella sceneggiatura pasoliniana, dove sono indicati i titoli delle sequenze dei cinegiornali e la trascrizione della voce dello speaker in esso contenuta. Resta il fatto che, come riconosce lo stesso Bertolucci, manca però quella "temperatura", quella "febbre" che soltanto lo stesso Pasolini avrebbe potuto ridare a quelle sequenze perdute (Bertolucci 2008).

Al di là di ogni valutazione filologica sull'attendibilità dell'operazione, in ogni caso *L'ipotesi di ricostruzione*, proposta con molta discrezione da Giuseppe Bertolucci, vorrebbe liberare il film di Pasolini dall'ipoteca della 'forma del duello', giustapposta a quel "docu-poema" (Tassi 2008, 43) di straordinaria bellezza quasi a soffocare la dirompente potenzialità espressiva, o quantomeno a mascherarne l'importanza all'interno della sperimentazione cinematografica dello scrittore, e vorrebbe soprattutto porre le basi per uno studio più attento dell'operazione pasoliniana, del suo valore e della sua originalità. Ma, in realtà, nel 1963 come nel 2008, l'attenzione è catturata quasi totalmente dalla doppia forma de *La rabbia*, e poi dall'esclusione della parte di Guareschi e dalle polemiche che ad essa seguono. Subito dopo l'uscita de *La rabbia* di Pasolini, infatti, e in risposta alle dichiarazioni di Bertolucci che riprendevano il giudizio pasoliniano della prospettiva biecamente razzista espressa da Guareschi nella sua parte, i figli dello scrittore hanno chiesto al regista di dimettersi dal Comitato delle celebrazioni guareschiane (Manin 2008). L'operazione di restauro e la rimessa in circolazione del film hanno però incoraggiato una revisione critica che ha dato contributi molto interessanti (Didi-Huberman 2013; Benedetti 2015), convergenti sostanzialmente sulla sottolineatura dell'importanza del film pasoliniano, considerato dai più come un esperimento minore, e concordi nel rilievo del carattere rappresentativo che esso assume nella prospettiva del 'cinema di poesia'.

RICOMINCIARE DA DOVE NON C'È CERTEZZA

Leggendo oggi le poche recensioni del '63, accanto agli interventi di questi ultimi anni che hanno riportato l'attenzione su *La rabbia* dimenticata, ciò che stupisce maggiormente è infatti l'incapacità di coglierne la grandezza, la cecità di molti spettatori di fronte alla forza di una poesia che scaturisce dalle più trite immagini della cronaca, all'originalità di un cinema che costruisce la sua sintassi tutta sulle regole della retorica poetica. Anche un recensore d'eccezione come Moravia, per di più legato a Pasolini da lunga frequentazione artistica, culturale e umana, mostra di non intendere il senso dell'operazione e critica l'ingenuità dell'amico, non solo per l'accettazione dell'accostamento a Guareschi, ma anche per le scelte formali. Il commento sarebbe dovuto essere a suo parere "più semplice, più diretto, più razionale, meno letterario" e Pasolini avrebbe dovuto tener conto che il pubblico a cui era destinato era costituito da "spettatori" e non da "lettori" (Moravia 1963). Oltre a ciò Moravia conclude offrendo implicitamente una spiegazione del flop del film: "Pasolini piacerà senza dubbio ai suoi lettori che sono certo assai numerosi: ma riuscirà forse un po' difficile e oscuro all'ancor più numerosa massa degli spettatori" (Moravia 1963). Su questa stessa linea che lamenta la mancanza di chiarezza delle tesi pasoliniane espresse nel film si pongono, salvo rare eccezioni (Argentieri 1991, 365-370; Joubert-Laurencin 2005, 137-143) molti altri spettatori (M.G. 1963, de Palma 1963).

A riflettere su queste vicende sembra proprio che le novità formali e stilistiche pasoliniane siano all'origine della pressoché unanime incomprendimento del film e possono forse dare ragione del fatto che, oggi come allora, l'opera finisca per risultare sgradita sia a destra che a sinistra (Argentieri 1991, 367).

Per intendere le motivazioni che spingono Pasolini ad accettare la proposta di Ferranti, del resto, occorre ricordare che i primi anni Sessanta rappresentano per lo scrittore un momento di svolta nella sua esplorazione di generi e forme espressive; sono gli anni dell'esordio cinematografico con *Accattone*, ma anche quelli dell'inizio di quell'avventura giornalistica che nel '60 inaugura la rubrica dei *dialoghi con i lettori* su "Vie nuove" e che prelude alla stagione corsara e luterana. Nel '63, dopo *La ricotta*, Pasolini lavora a tre film cercando varie originali forme di contaminazione del linguaggio filmico e linguaggio giornalistico ed esplora il genere documentario con materiali di repertorio tratti dai cinegiornali (ne *La rabbia*); la forma dell'inchiesta (in *Comizi d'amore*) e lo stile del reportage

(in *Sopralluoghi in Palestina*). È in questo contesto che si può comprendere l'intenzione di Pasolini di aprire la strada con la sua *Rabbia* a "un nuovo genere cinematografico":

Attratto da queste immagini ho pensato di farne un film, a patto di poterlo commentare con dei versi. La mia ambizione è stata quella di inventare un nuovo genere cinematografico. Fare un saggio ideologico e poetico con delle sequenze nuove. E mi sembra di esserci riuscito soprattutto nell'episodio di Marilyn. Ho lavorato per settimane e mesi: è stato un lavoro massacrante perché la moviola è già di per sé un lavoro terribile (Pasolini [1963] 2001b, 3067).

L'attrazione dichiarata da Pasolini per le immagini dei cinegiornali, per quella "serie di cose squallide", espressione della "reazione più banale", fra le quali però ogni tanto intravede le tracce residue di una bellezza cancellata dalla storia ("il sorriso di uno sconosciuto, due occhi con una espressione di gioia e di dolore"), nasce dall'intuizione della possibilità di un riscatto prima di tutto estetico e al tempo stesso morale di quelle sequenze segnate da un "un bianco e nero [...] molto affascinante visivamente" (Pasolini [1963] 2001b, 3067). Di fronte alla visione dei novantamila metri di pellicola del cinegiornale "Mondo libero" il regista comprende che quei materiali poveri, grezzi, sporchi, quelle immagini sgranate si offrono come oggetti da riplasmare per farne opera di poesia. O meglio intuisce che quelle sequenze possono essere denudate – come afferma giustamente Roberto Chiesi – "dalla spessa crosta di ipocrisia, retorica, banalità e qualunquismo" (Chiesi 2008, 7) e possono assumere un significato nuovo nell'accostamento ad altre immagini e a fotografie, selezionate nell'archivio Italia-URSS, nei rotocalchi (la foto di Marilyn), nei libri d'arte (i quadri di Guttuso, Pontorno, Grosz, Polloch, Fautrier). Corinne Pontillo ha chiarito come "l'inserimento di fotografie in un flusso di immagini in movimento" (Pontillo 2015, 71) generi quel cortocircuito antiideologico che Debord definisce *détournement* (Debord [1992] 2008, 174). In altri termini la staticità delle immagini fotografiche altera il ritmo della pellicola, determinando le condizioni di un'audience anticinematografica, o quantomeno estremamente originale.

Ma quel che appare più interessante è che Pasolini probabilmente vede in quel povero materiale visivo un'occasione per rimanere fedele alla propria aspirazione a una "verginità espressiva", che in passato gli ha fatto scegliere le lingue dialettali delle 'piccole patrie' del Friuli o delle borgate romane, e che in futuro gli farà scegliere per le sue sperimentazioni gra-

fiche “una materia difficile, impossibile” come la carta o il cellophane. E traggo non a caso il sintagma “verginità espressiva” dalla presentazione che il poeta scrive, proprio nel ’62 mentre lavora a *La rabbia*, per una cartella che contiene 20 disegni di Guttuso. Quello che Pasolini sostiene in riferimento al pittore, in questo saggio che significativamente alterna versi e prosa come il commento per il film, può senz’altro indicare una chiave di lettura per comprendere la complessità della sperimentazione che mette in atto in questo testo. L’espressionismo di Guttuso, che nasce dalla volontà di “proteggere” la sua “aprioristica e accanita verginità espressiva” si concretizza in precise opzioni tecniche per mezzi squallidi, nell’uso di pennini “da ragazzi alle prime armi”, o “di una matita che scorre troppo grigia”, oppure ancora nella scelta di una “carta brutta, giallastra, da pochi soldi” (Pasolini [1962] 1999, 2384). E tutto questo per salvare “la freschezza casuale e arbitraria di un atto espressivo che non si vuole esaurire”, e che induce il pittore ad usare il suo rosso, “un colore antico come tutti i colori del mondo”, non più nelle “macchine di bellezza sublime” delle tele e delle cornici, ma “appiccicato alla carta o al compensato” (Pasolini [1962] 1999, 2389-2390).

Non è un caso che Pasolini scelga proprio Guttuso come interprete per la voce in prosa, la “voce della rabbia e dell’invettiva” come la definisce Carlo di Carlo – assistente alla regia per questo e per altri film pasoliniani – in opposizione alla voce della poesia e della pacatezza affidata alla intonazione mite di Bassani. E non è un caso se nella sequenza che si svolge nella pinacoteca appaia una serie di quadri di Guttuso mentre la voce di Bassani, montata da Pasolini in modo da doppiare il cicerone, pronuncia queste parole:

Dovremmo ricominciare daccapo,
da dove non c’è certezza e il segno è disperato,
e il colore stridente, e le figure
si contorcono come i cremati di Buchenwald,
e una bandiera rossa ha il tremore
di una vittoria che non può essere mai l’ultima (Pasolini [1963] 2001,
387).

Mentre ascoltiamo queste parole-chiave vediamo scorrere sullo schermo le riproduzioni dei quadri di Guttuso (*La crocifissione*, *Fucilazione di patrioti*, *Operai in riposo*, *Gott mit uns*, *Lotta di minatori francesi*, *Ragazzo che urla con bandiera rossa*, *Stromboli in eruzione* e *Le donne di Algeri*), che rappresentano l’alternativa all’ingenuo realismo dell’arte sovietica e, al

tempo stesso, al formalismo e all'astrattismo dell'arte borghese. Le immagini sgranate dei cinegiornali – proprio come “la carta brutta, giallastra, da pochi soldi” di Guttuso – si offrono come la materia difficile, povera e “senza certezza” che le mani del regista può riscattare e riplasmare attraverso l'arte della moviola.

Ma non si tratta ovviamente soltanto di un'operazione formale, Pasolini intuisce che nel montaggio realizzato attraverso la contaminazione visiva di altro materiale, ma soprattutto nell'innesto di una colonna sonora segnata dalla doppia voce di Guttuso e di Bassani, le sequenze di “Mondo libero” possono essere risemantizzate e liberate del loro proprio sostrato ideologico. Anzi, da questo punto di vista, il loro senso può essere totalmente riscritto attraverso la grammatica del cinema: Pasolini mostra chiaramente, attraverso la complessa dialettica messa in atto nella congiunzione delle sue parole con le immagini dei cinegiornali, di essere in grado di appropriarsi di un linguaggio di cui era vittima, da cui era stato offeso e perseguitato, per ribaltarne il senso. Implicitamente la sequenza “ricostruita” (e basterebbe solo questa a ritenere meritoria l'*Ipotesi di ricostruzione*) in cui sferra un feroce attacco alla televisione, “nuova arma” per “la diffusione dell'insincerità, della menzogna” – così dice la voce del commento – suona come un atto di condanna anche per tutti i mezzi di comunicazione di massa. È evidente allora l'azzardo dell'esperimento de *La rabbia* con cui Pasolini, anticipando le posizioni che assumerà col suo giornalismo corsaro, utilizza il linguaggio dei mass media per sferrare contro di essi (e contro la classe che su di essi fonda il proprio consenso) una critica feroce e radicale.

Carla Benedetti ha messo in evidenza le analogie delle tesi espresse da Pasolini ne *La rabbia* e da Debord nel suo film di montaggio *La société du spectacle*, sottolineando però che il punto di vista “tragico” del primo, rispetto a quello “apocalittico”, offre un atteggiamento di rifiuto e di resistenza rispetto alla forza omologante del mezzo televisivo, la cui vittoria incontrastabile viene invece stigmatizzata dal teorico della *Società dello spettacolo*. In altri termini, proprio in virtù delle scelte formali di Pasolini, che attraverso il suo commento si appropriava dei materiali video che riusa e riadatta, operando una dislocazione del punto di vista rispetto a quello dei cinegiornali, *La rabbia* può essere vista come un'opera in opposizione alla forza omologante della cultura di massa e del qualunque della società dello spettacolo.

POESIA IN FORMA DI DÉCOUPAGE

Tale appropriazione appare tanto più efficace proprio perché si consuma sotto il segno della sua totalizzante vocazione poetica, nel senso che sia sul piano verbale che su quello visivo la scrittura di Pasolini sembra scegliere con “disperata premeditazione di fare sempre poesia” (Pasolini [1962] 1999, 2380) – per dirla con le parole dello scrittore ancora riferite a Guttuso. La sintassi che lega immagini e parole, ma anche immagini e immagini, e parole e parole, è costantemente segnata dalla presenza di strategie retoriche tipiche del linguaggio poetico. Maurizio Liverani lo aveva già notato nel '63 quando definiva *La rabbia* un “giornale cinematografico in rime” (Pasolini [1963] 2001b), ma è Georges Didi-Huberman in un contributo recente a sottolineare la forza l'originalità e la coerenza dell'esperimento. Se lo studioso francese pone l'accento sulla genealogia della rabbia pasoliniana e sui rimandi teorici alla riflessione sulla semiotica cinematografica di *Empirismo eretico*, quel che si vorrebbero far emergere sono invece alcuni stilemi della poetica cinematografica del montaggio di Pasolini. Qualche esempio è sufficiente a intuire l'assoluta novità del film di montaggio da lui creato, ma è l'intero testo che merita un'indagine più analitica della scrittura e del suo complesso e raffinato *découpage*. Roberto Chiesi (2008a, 48-50), per esempio, offre un contributo fondamentale in questa direzione. Qui ci si limiterà ad alcune notazioni particolarmente significative per un discorso complessivo.

La figura dell'anafora, presente spesso in molti segmenti della voce di poesia, per esempio si traduce nella riproposizione di identici sintagmi visivi e verbali all'interno di alcune sequenze oppure nel passaggio da una sequenza a un'altra. Nella “serie delle alluvioni” all'anaforica ripetizione del verso “Il male della vita è libero” (Pasolini [1963] 2001a, 362-363) corrisponde quasi sempre, a volte con una perfetta sincronia, altre volte con una lieve sfasatura asincronica, l'immagine delle acque straripanti. Lo stesso procedimento di ripetizione sincronizzata verbo-visiva si ritrova nella sequenza di Marilyn dove all'incipit, replicato con lievi varianti in ogni strofa, corrisponde il medesimo primo piano dell'attrice; l'explicit delle tre lasse centrali si traduce visivamente nella breve carrellata che percorre da destra a sinistra, dai piedi al capo, il corpo della “bianca colomba d'oro” (Pasolini [1963] 2001a, 399) distesa su un sofà [<https://www.youtube.com/watch?v=HG6PhlZa5S4>].

A volte la figura della ripetizione riguarda soltanto il segmento visivo e sembra sostituire la voce poetica laddove prevale quella in prosa e quella

dello speaker, come nel montaggio delle sequenze XXV, XXVI e XXVII (si fa qui riferimento alla sceneggiatura: Pasolini [1963] 2001a, 376-378) dove i fotogrammi di scene che ritraggono i ballerini in una balera, la discesa di Ava Gardner da un aereo che l'ha portata in Italia e la visita di Sofia Loren agli allevatori di capitone del Polesine sono introdotti e legati insieme dalla riproposizione del fermo-immagine di un teschio estratto da una cassa contenente altre ossa, che sembra funzionare come la rima di un testo poetico (Chiesi 2008a, 49).

Il capitolo dedicato a Marilyn presenta la maggior parte degli indizi del prevalente linguaggio poetico del *découpage* pasoliniano. La successione dei fotogrammi, quasi un saggio *ante litteram* di un montaggio che opera come la morte una sintesi complessiva e dà il senso a un'intera esistenza (Pasolini [1967] 1999, 1561), viene incorniciata da due sequenze di immagini, in apertura e in chiusura, che seguono e che rappresentano una catena di esplosioni [Figg.1-2].

Stando alle indicazioni della sceneggiatura, la sequenza dei funghi atomici doveva soltanto seguire la conclusione del requiem per Marilyn, che doveva invece essere preceduto da una serie di immagini di "campi di concentramento, di sterminio, impiccagioni, esecuzioni, mucchi di cadaveri a Buchenwald" che si sarebbe dovuta chiudere con la fotografia in primo piano della "faccia di un cadavere di donna" (Pasolini [1963] 2001a, 397), come logica *ouverture* al tema della morte dell'attrice. Nel film tale carrellata di immagini luttuose non c'è; ai fotogrammi dell'esplosione di una bomba, che disegna in cielo un grande alone bianco, Pasolini incolla il p.p. di Marilyn, in un quasi perfetto accostamento analogico e figurativo del profilo delle due silhouette, in cui il rapporto fra pieno e voto, bianco e nero sembra sovrapponibile [Figg. 3-4].

Attraverso una lettura attenta di questi meccanismi retorici e formali si potrebbero aggiungere molti altri esempi, ma ciò che pare più importante è verificare come essi costituiscono le tracce della realizzazione concreta e dell'incarnazione filmica del punto di vista del poeta. Se fosse lecito applicare all'analisi de *La rabbia* le teorie sul montaggio elaborate da Pasolini quattro anni dopo nelle *Osservazioni sul piano sequenza* (1967), se si potesse azzardare l'applicazione di tali teorie non solo alla vita di un singolo individuo ma anche a quella di un'intera civiltà, si potrebbe dire che il poeta si trova a operare la selezione e il montaggio dei frammenti "infiniti", "instabili", "incerti" dell'esistenza della civiltà post-resistenziale, e a decretare con la sua morte l'appartenenza a un "passato chiaro,



1-4 | Fotogrammi da *La rabbia* di Pasolini (1963).

stabile, certo” (Pasolini [1967] 1999, 1560). Il poeta, riuscendo a penetrare con lo sguardo oltre i confini dell’apparente e pacificante normalità e a cogliere i segni dell’ “agonia” di un intero mondo, può farsi “narratore” della fine della storia: “Quando il mondo classico sarà esaurito – quando saranno morti tutti i contadini e tutti gli artigiani – quando l’industria avrà reso inarrestabile il ciclo della produzione e del consumo – allora la nostra storia sarà finita” (Pasolini [1963] 2001a, 381-382) – annuncia la voce di Guttuso, anticipando l’avvento della Nuova Preistoria, che è il tema ossessivamente ricorrente in *Poesia in forma di rosa*.

La sequenza di Titov [Fig. 5], che chiude il film con le immagini delle prime esplorazioni cosmiche da parte dell’Unione sovietica, rappresenta probabilmente la sopravvivenza dell’idea originaria di Gastone Ferranti di fare un film su un marziano che scendeva sulla terra. L’astronauta russo è dunque l’ultimo portavoce del poeta, che accetta la ‘commissione morale’ di testimoniare la propria visione della storia, che nega il proprio assenso alla “normalità” e alla pace solo apparente che trionfa nelle immagini dell’opinione comune (Pasolini [1962] 2001, 407-411), che cerca ogni via estetica per esprimere la propria “rabbia non catalogabile” e il proprio rifiuto di ogni pacificante conformismo. La “voce di poesia” è non a caso ritenuta da Didi-Huberman come la scommessa più forte di questo film, in cui ancora una volta Pasolini sceglie di utilizzare “le forme del passato” per fare emergere la novità del suo messaggio. Come nei versi di chiusura del *Glicine*, l’ultima delle *poesie incivili* de *La religione del mio*



5 | Fotogramma da *La rabbia* di Pasolini (1963).

tempo, l'invocazione di Pasolini di fronte alla fine della storia, ovvero di fronte alla morte dello spirito della Resistenza, suona sempre come un urlo di disperata vitalità che continua a sopprimere: "che abbia solo ferocia il mondo, la mia anima rabbia" (Pasolini [1961] 2003, 1059).

BIBLIOGRAFIA

Argentieri 1991

M. Argentieri, *Anni '90: "La rabbia"*, in P. P. Pasolini, *Le regole di un'illusione. I film, il cinema*, a cura di L. Betti, M. Gallinacci, Roma 1991, 365-370.

Benedetti 2015

C. Benedetti, *La rabbia di Pasolini: come da un film sperimentale di montaggio può rinascere l'antica forma tragica*, "Arabeschi" 6 (2015), 40-53.

Chiesi 2008a

R. Chiesi, *Il mosaico elegiaco di Pasolini*, "Cineforum" 478 (2008), 43-49.

Chiesi 2008b

R. Chiesi, "Un nuovo genere cinematografico", introduzione a P.P. Pasolini, *La rabbia*, a cura di R. Chiesi, Bologna 2008, 7-10.

Debord [1992] 2008

G. Debord, *La società dello spettacolo* [1992], trad. it. P. Salvadori, F. Vasarri, Milano 2008.

De Palma 1963

S. De Palma, *Pasolini nel commento a "La rabbia" sarà poeta; ma è oscuro e reticente*, "La Stampa" (26 aprile 1963), 4.

Didi-Huberman 2013

G. Didi-Huberman, *Rabbia poetica. Nota su Pier Paolo Pasolini*, in A. Mengoni (a cura di) *Anacronie. La temporalità plurale delle immagini*, "Carte semiotiche" Annali 1 (2013), 70-79.

Joubert-Laurencin 2005

H. Joubert-Laurencin, *Portrait du poète en cinéaste*, "Cahiers du Cinema", Paris 2005.

Kezich 1992

T. Kezich, *Pasolini-Guareschi: quando vivevamo muro contro muro*, "Corriere della Sera" (31 maggio 1992), 9.

M.G. 1963

M.G., "La rabbia" di Pier Paolo Pasolini e Giovannino Guareschi, "l'Avanti" (14 aprile 1963), 3.

Mancino 2008

A. G. Mancino, *La storia sommersa del cinema italiano*, "Cineforum" 478 (2008), 51-52.

Manin 2008

G. Manin, "Guareschi offeso". Via Giuseppe Bertolucci, "Corriere della Sera" (31 agosto 2008) http://www.corriere.it/Cinema/2008/Venezia/guareschi_tagliato_d1f9bebo-772d-1dd-841f-00144fo2aabc.shtml.

Moravia 1963

A. Moravia, *Pasolini nella trappola di Guareschi*, "L'Espresso" (21 aprile 1963), 33.

Pontillo 2015

C. Pontillo, *Di luce e morte. Pier Paolo Pasolini e la fotografia*, prefazione di M. A. Bazzocchi, Lentini (CT) 2015.

Pasolini [1962], 1999

P.P. Pasolini, Presentazione di *Venti disegni di Guttuso* [1962], in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano 1999, 2380-2390.

Pasolini [1967] 1999

P.P. Pasolini, *Osservazioni sul piano-sequenza* [1967], in *Empirismo eretico*, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano 1999, 1555-1561.

Pasolini [1962] 2001

P.P. Pasolini, Appendice a "La rabbia" [Il "trattamento"] [1962], a cura di S. De Laude, in *Per il cinema*, a cura di W. Siti, F. Zabaghi, Milano 2001, 407-411.

Pasolini [1963] 2001a

P.P. Pasolini, *La rabbia*, a cura di S. De Laude, in *Per il cinema*, a cura di W. Siti, F. Zabaghi, I, Milano 2001, 352-404 e 3066-3074.

Pasolini [1963] 2001b

P.P. Pasolini, intervista a cura di M. Liverani [1963], in *Note e notizie sui testi*, in Id., *Per il cinema*, a cura di W. Siti, F. Zabaghi, Milano 2001, 3067.

Pasolini [1963] 2001c

P.P. Pasolini, *Pasolini non vuole firmare "La rabbia"*, intervista a cura di A. Barbato [1963], in *Note e notizie sui testi*, in Id., *Per il cinema*, a cura di W. Siti, F. Zabaghi, Milano 2001, 3068.

Pasolini [1961] 2003

P.P. Pasolini, *Il glicine*, in *La religione del mio tempo* [1961], ora in Id., *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, Milano 2003, pp. 1054-1059.

Pasolini 2008

P.P. Pasolini, *La rabbia*, a cura di R. Chiesi, Bologna 2008.

Tassi 2008

F. Tassi, *Socratici vs. rivoluzionari*, "Cineforum" 478 (2008), 42-44.

VIDEOGRAFIA

Pasolini, Guareschi [1963] 2008

La rabbia, regia di P. P. Pasolini e G. Guareschi, a cura di T. Sanguineti, copia restaurata dalla cineteca di Bologna, Minerva Rarovideo, 2008.

Pasolini [1963] 2008

La rabbia di Pasolini, regia di P.P. Pasolini, ipotesi di ricostruzione della versione originale realizzata da G. Bertolucci, letture della parte ricostruita di V. Magrelli e G. Bertolucci, a cura di R. Chiesi, cineteca di Bologna, Minerva Rarovideo, 2008.

Sanguineti 2008

T. Sanguineti, *La rabbia 1, 2, 3... L'arabia*, documentario compreso negli extra del dvd *La rabbia*, regia di P. P. Pasolini e G. Guareschi, a cura di T. Sanguineti, copia restaurata dalla cineteca di Bologna, Minerva Rarovideo, 2008.

Bertolucci 2008

G. Bertolucci ricostruzione contenuta negli extra del dvd *La rabbia* di Pasolini, regia di P. P. Pasolini, ipotesi di ricostruzione della versione originale realizzata da G. Bertolucci, letture della parte ricostruita di V. Magrelli e G. Bertolucci, a cura di R. Chiesi, cineteca di Bologna, Minerva Rarovideo, 2008.

ENGLISH ABSTRACT

In the artistic research of Pasolini, it is easy to recognize a specific interest in the interplay between images and words. Pasolini's experimental documentary *La rabbia* ("The anger", 1963) develops a special method of refraction between images and sound commentary that still goes unnoticed by film scholars. This paper aims to investigate a series of patterns of visual rhetoric such as examples of a so called 'poetical cut'.

L'aria della città rende liberi

Marco Romano

Il giorno dopo, mentre quelli erano in cammino e si avvicinavano alla città, Pietro, verso mezzogiorno, salì sulla terrazza a pregare. Gli venne fame e voleva prendere cibo. Mentre glielo preparavano, fu rapito in estasi: vide il cielo aperto e un oggetto che scendeva, simile a una grande tovaglia, calata a terra per i quattro capi. In essa c'era ogni sorta di quadrupedi, rettili della terra e uccelli del cielo. Allora risuonò una voce che gli diceva: "Coraggio, Pietro, uccidi e mangia!". Ma Pietro rispose: "Non sia mai, Signore, perché io non ho mai mangiato nulla di profano o di impuro". E la voce di nuovo a lui: "Ciò che Dio ha purificato, tu non chiamarlo profano". Questo accadde per tre volte; poi d'un tratto quell'oggetto fu risollevato nel cielo.

Questo quasi rimosso paragrafo degli *Atti degli Apostoli* sarà il fondamento sotteso della nostra civiltà europea, quando intorno all'anno Mille il declino del mondo carolingio incoraggerà gli abitanti dei villaggi e delle modeste città a diventare persone appartenenti a una *civitas* immaginata come un soggetto olistico retto dai due principi di *unitas et aequalitas*. Ma se la consapevole appartenenza alla *civitas* assicura tuttora la radice della nostra identità individuale, consentendoci di rispondere all'essenziale domanda "chi sono io?" mettendo la testa fuori di casa e constatando ogni giorno d'essere cittadino di Venezia piuttosto che di Edimburgo non per la nascita ma per nostra libera scelta – che potremmo mutare ogni giorno trasferendoci in un'altra città e diventandone cittadini – resta poi che il sentimento della nostra identità prende corpo nel confronto con gli altri cittadini di quella medesima città.

E qui ricorre in Europa il principio esaltato dalla visione di Pietro, il principio della legittimità di ogni nostro desiderio in quanto fondato su una natura creata tutta intera dal Signore perché noi ne facessimo uso per la nostra felicità mondana senza per questo mettere in forse quella eterna, non soltanto nel campo alimentare ma implicitamente in tutto quanto la terra ci offre, compresi gli altri uomini e le altre donne. Nel Nuovo Testamento non troviamo menzione dei dieci comandamenti ma soltanto di amare il Signore e il tuo prossimo come te stesso: e Gesù legitimerà persino l'adultera e il ladrone pentito.

Guardiamo in filigrana l'Ebraismo e l'Islam, dove l'appartenenza è quella della fede, dell'*ethnos* o della *umma*, non esito di una scelta quotidiana ma acquisita dalla nascita, dove le norme dietetiche o la lapidazione di un'adultera sono lì a dirci che la sfera dei nostri comportamenti è per principio un dominio di Dio – che come ha proibito il maiale potrebbe ridurre l'uomo a un regime dietetico vegano – e il confine del libero arbitrio è Dio stesso a stabilirlo, assegnando a ogni fedele un ruolo e un comportamento. La sconfinata sfera aperta dalla visione di Pietro comporterà una vera rivoluzione psicologica, perché ora per tutti i cittadini sarà aperta la strada di un illimitato desiderio delle medesime cose, e se non tutti potranno averle davvero nessuno sarà nella condizione sociale di non poterle per principio desiderarle, e la condivisione del medesimo desiderio creerà quei gruppi la cui appartenenza articola la nostra identità nella pluralità della cittadinanza.

Questa rivoluzione psicologica avrà una conseguenza clamorosa perché il medesimo legittimo oggetto del desiderio assumerà in ogni gruppo forme accessibili alle diverse disponibilità economiche di una popolazione per principio egualitaria, tutta insieme chiamata a difendere con le armi la propria città ma anche suggerendo ai mercanti e agli artigiani di offrire una vasta gamma di varianti del medesimo prodotto, in linea di principio accessibile ad ogni ceto sociale. Così sul mercato alimentare compariranno tutti i prodotti disponibili e tutte le donne potranno scegliere quanto più consono ai loro desideri e alle loro risorse, mentre a loro volta i contadini – che nei loro villaggi appartengono alla medesima sfera dei desideri – faranno di tutto per migliorare le tradizionali modalità della produzione agricola. La libertà del desiderio suggerirà poi a tutte le donne un vestito alla moda corredato da qualche ornamento, e se quelle più doviziose avranno panni molto lavorati e gioielli costosi anche le popolane potranno avere un abito colorato e una collana di qualche lieve pregio, e prospereranno mercanti e artigiani corrispondenti a ogni ceto sociale.

Su una domanda così vasta e articolata artigiani e mercanti faranno quanto più possibile per ampliare le loro offerte, i mercanti aggirandosi in tutta Europa per fare incetta di nuovi prodotti ricorrendo alla partita doppia e alle lettere di credito, gli artigiani pretendendo la diffusione capillare dei mulini e migliorando i telai tessili, i contadini adottando l'aratura profonda e il giogo dei bovini. La libertà e la legittimità del desiderio di tutti i cittadini sarà alla radice dello spettacoloso progresso tecnico europeo, una forma di preghiera e di ringraziamento alla disposizione del Signore

di ricorrere alla natura intera con ogni artificio per rendere più felice la nostra transitoria vita mondana.

Ma se ora ciascuno di noi può rispondere alla domanda “chi sono io?” nella consapevolezza di essere cittadino di una *civitas*, come riconosciamo che quella stessa *civitas* sia un soggetto olistico con una propria volontà di ordine superiore a quella dei singoli cittadini che la costituiscono? Come possiamo immaginare di essere tale nel momento della guerra con un altro comune o con un signore residuo del dominio feudale se non lo siamo prima di tutto nel momento della pace?

All'avvicinarsi del terzo anno che seguì l'anno Mille, si vedono ricostruire su quasi tutta la terra, ma soprattutto in Italia e in Gallia, gli edifici delle chiese. Sebbene la maggior parte, molto ben costruite, non ne avessero alcun bisogno, un vero spirito di emulazione spingeva ogni comunità cristiana ad averne una più sontuosa di quella dei vicini. Sembrava che il mondo stesso si scuotesse per spogliarsi delle sue vetustà e per rivestirsi da ogni parte di un bianco mantello di chiese. Allora, quasi tutte le chiese delle sedi episcopali, quelle dei monasteri consacrati ad ogni genere di santi, e anche le piccole cappelle dei villaggi, furono ricostruite più belle dai fedeli.

Doveva essere il 1030 quando Raul Glaber, uno stimato monaco borgognone cui il duca aveva affidato il compito di raccontare le vicende della propria dinastia, riconosce nello spazio di questo solo paragrafo il sorgere e l'affermarsi delle nuove *civitates* nella costruzione e nella ricostruzione delle loro chiese, con l'intenzione – come sottolinea il cronista – di renderle più belle: perché, se la loro dimensione corrisponde all'immagine che ciascuna ha del proprio rilievo nel paesaggio europeo, la loro bellezza rispecchia, in una società fondata sul desiderio, il desiderio nel quale la *civitas* intera riconosce se stessa.

Del tempio di Salomone sappiamo poco, ma le moschee e le *mederse* sappiamo essere l'esito della generosità di un califfo o di un emiro o di un *vizir* prudente per riconoscere i meriti di una qualche città, i cui abitanti peraltro non ritenevano di costituire tutti insieme una *civitas*, il sentimento di appartenenza limitato al quartiere, spesso circondato da un muro le cui porte chiudevano al sera, e magari a una strada, soddisfatti della nuova moschea o di un mirabile minareto ma senza riconoscervi la manifestazione del proprio desiderio di bellezza. Di fatto a sottolineare la *quibla*, le direzioni della Mecca cui orientare la preghiera, era nei villaggi sufficiente una nicchia, il *mihrab*, sullo sfondo di un piazzale, affiancata



talvolta da un nudo muro per assicurarla a tutti gli abitanti, e soltanto nelle grandi città – a Dyarbakir, a Damasco, al Cairo, a Kairouan, a Cordoba – verranno costruite grandi sale ipostile circondate da un semplice muro, decorata con qualche versetto coranico in rilievo solo la porta maggiore.

Che città e villaggi fossero comunità di cittadini riconoscibili come *civitas* per aver voluto la protezione simbolica della Chiesa contrapposta a quella declinante dell'Impero, e per averla consapevolmente esaltata con la loro chiesa, ci consente oggi di parlare consapevolmente di un'Europa fatta di città, ma anche poi che tutte queste centomila città, dalle capitali ai villaggi, siano dominate dalla consapevole idea della bellezza, siano opere d'arte. La condizione essenziale per essere cittadino di una città era poi quella di avere il possesso di una casa, quella medesima giurisdizione territoriale che costituiva il dominio di Carlomagno, e se la *civitas* riconosceva il proprio carattere dominante nell'intenzione estetica impressa nella chiesa, allora tutte quelle case che costituivano la manifestazione materiale della cittadinanza dovranno manifestare quel medesimo desiderio del decoro e della bellezza nel loro aspetto esteriore.

Ora siamo in grado di leggere quel celebre affresco del Buongoverno nel Palazzo dei Priori di Siena, dove il desiderio della bellezza è riconoscibile in tutte le case e in tutti i palazzi, dove è anche rispecchiato come con-



tribuiscono alla bellezza della città non soltanto i palazzi dei maggiorenti con le loro ricche bifore ma anche le case dei meno abbienti che contribuiscono alla bellezza della città con una medesima intenzione estetica: tanto che proprio al centro dell'affresco Ambrogio Lorenzetti non ha raffigurato il palazzo più ricco con le sue costose bifore ma la casa più umile dove la sola decorazione delle finestre è di averle riquadrate con un archetto del muro.

Ma l'intero affresco celebra il trionfo del desiderio: all'interno delle mura il trionfo del libero mercato alimentare è vivacemente rappresentato, sul lato destro, da tutti quei prosperi contadini che vi affluiscono con i loro prodotti, mentre sul lato sinistro il corteo nuziale di una giovane donna mostra il trionfo del desiderio femminile degli abiti più raffinati. Questo idilliaco quadro non rappresenta tuttavia la città vera, perché la libertà del desiderio che ne costituisce l'anima verrà nei secoli contestata proprio fino ai nostri giorni. La libertà di costruire liberamente quella casa il cui possesso ci rende cittadini verrà per secoli limitata con il semplice espediente di far mancare i terreni edificabili dentro le mura, costringendo i nuovi venuti a costruirselo nei sobborghi, e oggi adottando la prescrizione di impedire agli immigrati – come otto secoli fa – di costruirsi una casa alla loro portata.

La libertà sessuale – a credere alle testimonianze – era meno conclamata di oggi, ma quando Bernardino predicava in quella stessa piazza di Siena davanti al Palazzo dei Signori, una rete divideva gli uomini dalle donne, accusate di venire alla predica per mostrare i loro abiti e tentare il vicino: d'altra parte la perdurante e serpeggiante avversione per gli anticoncezionali e per gli aborti dura anche oggi da allora. La libertà alimentare era rigidamente marcata dalle prescrizioni della Chiesa, del magro il venerdì e dal digiuno quaresimale, finché Martin Bucer trascinerà Strasburgo nella Riforma imbandendo una pubblica tavolata di salsicce un Venerdì Santo: e se con Calvino le norme saranno meno puntuali, tutti verranno costretti a una parca morigeratezza: proprio come del resto oggi i critici del consumismo vorrebbero interdire la libertà delle scelte alimentari.

Alle soglie di ciò che chiamiamo globalizzazione e forse non sappiamo bene in che cosa consista, se ci domandiamo quali siano i caratteri specifici dell'Europa in questa prospettiva, diremo che l'Europa delle città è soprattutto la terra della libertà del desiderio, ma anche la terra dove questa libertà è perennemente messa in forse: forse i caratteri di una cultura non sono tanto quelli riassumibili in un fatto positivo come quelli di un insetto ma soprattutto nelle sue endemiche e specifiche contraddizioni.

ENGLISH ABSTRACT

Our Europe is the Europe of cities Cities have taken the liberty of every desire in the food sphere and in the clothing industry, giving shape to that vigorous technical progress at the root of their rule over the world. The citizens of cities share the conviction that their bond is made of beauty, the beauty of their city's monumental buildings, but also of their homes, thus making the whole city a work of art.

La parola all'immagine: facciamo il nostro gioco

Antonella Sbrilli

Nelle scatole dei giochi da tavolo sono racchiusi – oltre alle plance, ai segnaposti, ai dadi, alle carte, alle clessidre – notevoli pezzi di mondo. L'alea della finanza (si pensi a *Monòpoli*), l'agone della guerra (*Risiko!*), e poi il mimetismo dell'avventura, la vertigine della paura, conditi di esotico, fantastico e fantasy, cadenzati dalla sfida della decrittazione, sono messi in scena sul ripiano di un tavolo per innumerevoli partite e attualizzazioni.

Anche il mondo dell'arte interseca talvolta quello del gioco in scatola offrendo ambientazioni per giochi di strategia e di pianificazione a sfondo finanziario, dove i giocatori vestono i panni di mercanti, mecenati, galleristi: è il caso per esempio dello storico *Masterpiece* e del più recente *The Gallerist*, ideato dall'autore portoghese Vital Lacerda. L'arte può essere il terreno per giochi di *detection*, il cui scopo è indagare su furti di opere d'arte avvenuti in musei più o meno immaginari; o per giochi di competenza e memoria, in cui la sfida è rispondere correttamente a una serie di domande, nel genere del *Trivial Pursuit*. A volte dietro la progettazione di questi giochi destinati al pubblico adulto ci sono musei e fondazioni, case editrici d'arte e non di rado sono coinvolti artisti e illustratori di vaglia.

Per forza di cose, giochi di questo tipo si muovono – ognuno a suo modo – nello spazio di coesistenza e di scambio fra i *discorsi* e le *figure*, le immagini e le parole, invitando i giocatori a passare dalle une alle altre per raggiungere o eludere l'obiettivo.

Scelgo due esempi, fra i tanti, dove questo passaggio dalle figure (riproduzioni di opere celebri, dettagli, immagini d'autore) ai discorsi (nomi e cognomi, singole parole, micro-storie) emerge in modo consistente: nel primo esempio il giocatore è chiamato a "riconoscere" la figura di un artista inferendo il suo nome da un gruppo di indizi visivi disegnati su una carta; nel secondo esempio il giocatore è chiamato a "far riconoscere" un'immagine – sempre disegnata su una carta – alla maggior parte dei suoi compagni di partita (ma non a tutti), dando parola a delle immagini

in modo non univoco, che lasci spazio ad ambiguità, equivoci, coesistenza di soluzioni. Nel primo caso, la *lettura* delle immagini conduce a un nome e solo a quello, passando per associazioni e conoscenze pregresse; nel secondo caso, la *lettura* delle immagini permette una pluralità di esiti, che dipendono dal confronto con immagini somiglianti, e includono anche il depistaggio, come vedremo fra poco, da parte degli stessi giocatori.

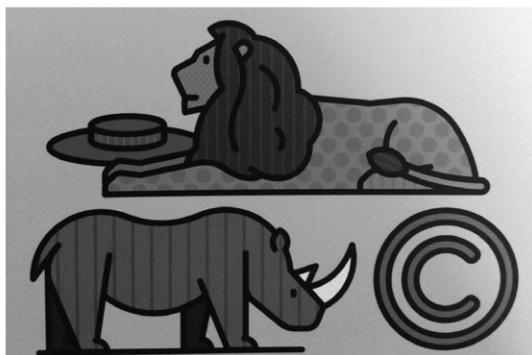
RICONOSCERE

Il primo gioco in questione si chiama *Guess the Artist. The Art Quiz Game*: è un gioco in scatola uscito nell'agosto del 2017 presso la casa editrice inglese Laurence King Publishing, specializzata in libri e giochi sulle arti figurative. Scritto da Robert Shore – che ne ha condotto le ricerche storico-artistiche – il gioco consiste di 60 carte, ognuna delle quali presenta tre disegni che alludono a un artista. Sessanta protagonisti, scelti dal Rinascimento all'attualità, dall'Oriente all'Occidente, bilanciando presenze femminili e maschili, sono condensati ciascuno nello spazio della carta (18x12 cm) attraverso tre “visual clues”, tre indizi visivi che devono condurre i giocatori a ripescare nella loro conoscenza dell'arte mondiale l'artista di cui si tratta.

La scatola dove sono raccolte le carte non contiene né foglietti con le regole né segnapunti, lasciando dunque liberi di allestire sfide competitive o personali di questo “entertaining after-dinner game”, come viene definito dal punto di vista merceologico e pubblicitario. Le sessioni di gioco consistono dunque principalmente in verifiche delle proprie nozioni e del proprio intuito nel collegare le immagini a ricordi o informazioni utili a decifrarle.

Un esempio facile: un cipresso, un orecchio, una bottiglia verde con la scritta *Absinthe* sono ampiamente (universalmente, forse) riconducibili a Vincent van Gogh. Un esempio meno facile: un letto sfatto, una tenda, la scritta “Stuck, Stuck, Stuck” rimandano – per chi ne sappia qualcosa – all'artista britannica Tracey Emin, fra le cui opere spiccano *My Bed* (1998) e la tenda con i nomi di tutte le persone con cui ha condiviso il sonno (*My Tent*, nota come *Everyone I Have Ever Slept With* 1963–1995).

In entrambi i casi, le icone si riferiscono a opere e a episodi più o meno celebri della vita dei due artisti, senza alcun riferimento al loro stile autografo, che sia pittorico o installativo. Tutti i 180 disegni delle carte infatti – il cipresso, la tenda, la bottiglia ecc. – recano il marchio molto evidente



1 | Una delle 60 carte del gioco
Guess the Artist. The Art Quiz Game
 (Laurence King Publishing 2017),
 con illustrazioni di Craig & Karl.

dei due illustratori che li hanno realizzati: Craig Redman e Karl Maier. Originari dell’Australia, hanno diffuso nell’editoria e nella grafica statunitense e inglese il loro stile peculiare, basato sull’idea della sintesi e della semplificazione: “We try to reduce things down to the most simplistic forms that we can. Take away all the unnecessary elements”.

I loro disegni sono piatti, sintetici e dal forte contorno in neretto, il colore di fondo è acceso e netto e le aree sono riempite da pattern a righe o a pois. A parte alcuni sporadici casi, come quello del pittore pop Roy Lichtenstein o della giapponese Yayoi Kusama, dove i puntini usati da Craig & Karl somigliano parzialmente al linguaggio dei due artisti trattati, per il resto lo stile dei due disegnatori riconduce tutte le figure a una dimensione e a una *facies* uniformi. Che si tratti di un dettaglio o di un intero, di un oggetto grande (un aereo, una montagna) o piccino (una lepre, una pillola), quello che vediamo sulla carta è un tris di figure coerenti, sagome di un dizionario visivo attuale, dove il rinoceronte di Albrecht Dürer convive – nella carta dedicata all’artista tedesco – fianco a fianco con la C cerchiata di copyright (che si riferisce alla disputa con Marcantonio Raimondi sulla riproducibilità delle sue stampe).

Il criterio con cui gli indizi sono scelti contempla sempre un soggetto ricorrente, un episodio biografico, un particolare. A volte, la figura va presa “in parola”: è il caso per esempio della carta dedicata a Andy Warhol dove – accanto a una scarpa rossa e a una sedia elettrica, iconografie tipiche dell’opera dell’artista – vediamo un edificio con la ciminiera fumante; se lo consideriamo alla stregua di un soggetto delle opere di Warhol andiamo fuori strada, ma se leggiamo la figura col suo nome (“factory”), l’indizio suggella la carta identitaria di Warhol, con riferimento al nome del suo studio newyorkese.

In piena ottica edutainment, ogni carta riporta poi nel verso la spiegazione delle tre figure scelte come indizi, i dati anagrafici del protagonista e un “extra fun fact”, un aneddoto curioso estratto da vicende biografiche e mondane, contenuto nel box “Did you know?”. E a mano a mano che si procede nella decifrazione delle carte, ci si accorge che la sintesi visiva dei disegni corrisponde a una analoga sintesi informativa, che riguarda la soglia fluttuante di informazioni storico-artistiche necessarie per godere di questo gioco, passando dalle tre figure stilizzate al nome che rende coerente, efficace e “parlante” la loro vicinanza.

FAR (E NON FAR) RICONOSCERE

Un altro gioco che ha il suo fulcro nelle immagini – immagini che nel corso della partita devono essere tradotte in parole, racconto, segno non visivo – ha come titolo *Dixit*. Uno dei giochi da tavolo più versatili degli ultimi anni, usato anche in laboratori di psicoterapia e di narrazione, *Dixit* (prodotto in Francia da Libellud e distribuito in Italia da Asterion), è stato ideato nel 2008 dallo psichiatra infantile Jean-Louis Roubira, ha vinto nel 2010 il premio tedesco *Spiel des Jahres* ed è stato rilasciato da allora in molte lingue, aggiornato e arricchito.

Il gioco originario ha il suo centro in un mazzo di carte da 8x12 cm., su cui sono riprodotte a colori scene oniriche, interroganti, misteriose, realizzate dall'illustratrice Marie Cardouat. Nata nel 1981, formatasi a Strasburgo e Parigi, nei suoi disegni si intravede la cultura visiva surrealista e la grande lezione di Folon, amalgamate e rielaborate per adattarsi al genere peculiare di un *board-game*, dove il modulo è costituito dalle singole carte e la plancia è un territorio fiabesco in cui si muovono - come segnaposti - dei coniglietti di *Wonderland*.

A turno, un giocatore svolge la funzione di ‘narratore’: dopo aver scelto una carta, ha il compito di descrivere – interpretandola liberamente – la scena rappresentata in essa, senza mostrarla. Gli altri giocatori, che hanno in mano 6 carte ciascuno, scelgono fra di esse quella che più si avvicina alla descrizione del narratore e gliela passano, anche loro senza mostrarla agli altri. Le carte vengono quindi mischiate e infine scoperte: è il momento per tutti di individuare quale era la carta descritta dal narratore all'inizio; a quale delle immagini disposte sul tavolo si attaglia la parola, la frase, la breve narrazione (talvolta, volendo, accompagnata da gesti e suoni) pronunciata dal narratore in esergo della partita.

Diciamo subito che il gradiente di soddisfazione del gioco è proprio nell'incertezza di questa attribuzione. E le istruzioni che accompagnano la scatola di *Dixit* (il cui sottotitolo e motto è “Un’immagine vale mille parole”) lo dicono subito, illustrando la regola che indirizza l’*ekphrasis* molto speciale che viene richiesta: “Se la frase del narratore descrive l’immagine in modo troppo preciso, gli altri giocatori indovineranno facilmente e lui non otterrà alcun punto. D’altra parte, se la frase ha poca attinenza all’immagine, è probabile che nessuno voti la sua carta e dunque potrebbe non ottenere punti lo stesso”.

Senza entrare nei tecnicismi del punteggio, chi ha giocato a *Dixit* sa quali conseguenze comporta questa regola paradossale: descrivere un’immagine in modo che la sua riconoscibilità possa lasciare adito a un’incertezza, inducendo i giocatori a oscillare – nella loro scelta – fra diverse immagini affini, imparentate per caso – lì e allora – da un elemento, un dettaglio, un colore, un’ambientazione.

La frase “cuore scuro” per esempio può riferirsi per il narratore alla carta con un orco gigante, ma se qualche altro giocatore in quella sessione ha avuto in sorte – e ha giocato – la carta con l’alchimista, ecco che la stessa frase può essere riferita a questa figura, connotata, nel disegno della Cardouat, da un piccolo cuore nero, che può sfuggire a un primo sguardo. La frase “mondi in miniatura” può descrivere in prima battuta



2 | Scatola e alcune carte del gioco *Dixit* di Jean-Louis Roubira, illustrazioni di Marie Cardouat (Libellud 2008), edizione italiana Asterion.

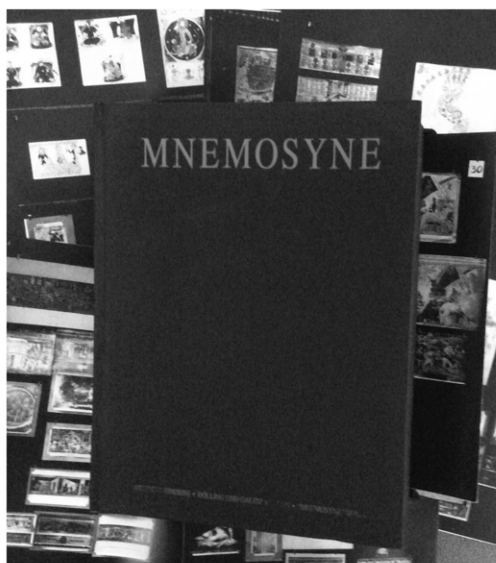
la carta con minuscoli universi nelle gocce d'acqua, ma anche quella che mostra un pallottoliere con i pianeti al posto delle sfere. E così avanti, in innumerevoli combinazioni di carte, che si avvicinano e si allontanano a seconda della frase che viene pronunciata dal narratore all'inizio di ogni sessione di gioco e in virtù delle carte accostate sul tavolo dagli altri giocatori di volta in volta. Spesso chi gioca a *Dixit* non lo fa per raggiungere per primo il traguardo dei 30 punti, segnato sulla plancia, ma per il gusto del depistaggio e della dissimulazione, per il piacere di permanere nell'indecisione e poi per quello di ascoltare i motivi e le anamnesi delle descrizioni e delle scelte altrui.

Dixit ha avuto negli anni diverse “estensioni”, con nuove serie di carte realizzate da diversi illustratori; c'è perfino una serie dedicata a un classico del depistaggio, l'*Odissea*.

E POI L'ATLANTE IN SCATOLA

Non è un *board-game*, eppure è fatto di tavole e di carte con immagini riprodotte, raccolte in una scatola; non è un gioco di società, né tantomeno un gioco di ruolo, eppure viene attivato intorno a un tavolo da gruppi di studiosi in sessioni immersive, con la concentrazione di chi – come si legge nel libro di Vannoni, *La stanza profonda* in riferimento ai giocatori – “sta tessendo un mondo che può esistere solo nel cloud, nello spazio mentale condiviso” (Vannoni 2017, 73). Il riferimento è al catalogo a schede delle mostre dedicate all'*Atlante Mnemosyne* di Warburg (in versione tedesca: Dölling und Galitz Verlag, 1994; e italiana: Artemide Edizioni, 1998) raccolte in un cofanetto cartonato telato blu con sovrimpressioni in rosso.

Le tavole sono riprodotte su fogli sciolti, “maneggevoli e produttivamente disordinabili”, così da rappresentare “il primo passo verso la riappropriazione da parte di studiosi, warburghiani e non, di uno strumento di ricerca potenzialmente eccezionale”. Le tavole estraibili dal contenitore una a una, in sequenze e combinazioni diverse, aggiungono al tavolo da lavoro la dimensione di un tavolo da gioco, nel senso *profondo* di un territorio effettivo di mosse, azioni e reazioni, successi e catastrofi che accadono fra le tavole e chi le posiziona, fra i temi delle immagini e le loro relazioni. Le singole sessioni di questa attività modificano l'assetto del *gioco* per gli altri partecipanti (remoti o vicini), chiudendo e aprendo a riconoscimenti e a connessioni, attribuendo nomi e cognomi agli autori, descrivendo con margini di proficua incertezza le figure, lasciando che le immagini prendano la parola nello spazio mentale di chi accetta questo invito al tavolo e alle tavole.



3 | Edizione in cofanetto del catalogo
Mnemosyne, Dölling und Galitz Verlag
- Artemide Edizioni - "Mnemosyne"
Roma.

Intanto, nel web, la descrizione a parole di immagini mostrate a giocatori distanti e che non si conoscono alimenta giochi che hanno scopi rilevanti per il riconoscimento automatico di forme, figure, sfumature, contesti. E questa è un'altra partita dell'incontro fra immagini e parole.

BIBLIOGRAFIA

- Bartezzaghi 2016
S. Bartezzaghi, *La ludoteca di Babele*, Utet, Torino 2016.
- Caillois [1958] 1995
R. Caillois, *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, tr. it. Bompiani, Milano 1995.
- De Luca 2011
E. De Luca, *Dizionario dei giochi da tavolo*, Libellula edizioni, Tricase 2011.
- Dossena 1984
G. Dossena, *Giochi da tavolo*, Mondadori, Milano 1984.
- Dossena [1999] 2009
G. Dossena, *Enciclopedia dei giochi*, 2 voll. edizione ampliata e aggiornata a cura di Dario De Toffoli, Mondadori, Milano 2009.
- Lyotard [1971] 2008
J.-F. Lyotard, *Discorso e figura*, tr. it. Mimesis, Milano 2008.
- Santoni 2017
V. Santoni, *La stanza profonda*, Laterza, Roma-Bari 2017.

ENGLISH ABSTRACT

Many board games deal with art, art history, famous painters and art images: they can be strategy games where players participate in auctions, negotiate to trade works of art and deal works through galleries; they can also be quiz games, where players have to answer questions or guess the names of artists by interpreting visual clues. Art images are involved also in games where description and story-telling are required. In every case, the “translations” of images in words is a pivotal activity. This article analyses two examples of recently released games, where the relationship between images and words is fundamental. The first one is *Guess the Artist*. *The Art Quiz Game* (Laurence King Publishing 2017) where the players have to guess 60 artists, “reading” and interpreting three visual clues sketched on cards by Craig Redman and Karl Maier. The second example is the French board game *Dixit* (Libellud 2008), designed by Jean-Louis Roubira. In this game, based on a set of visionary cards drawn by illustrator Marie Cardouat, the player acting as the storyteller gives a word or a sentence to describe one of the images. In order to succeed, the description has to be clear to most of the other players, but not to all of them, leaving a degree of uncertainty between the realm of the image and the realm of words.

La sopravvivenza della tradizione classica nella geografia medievale

Alessandro Scafi

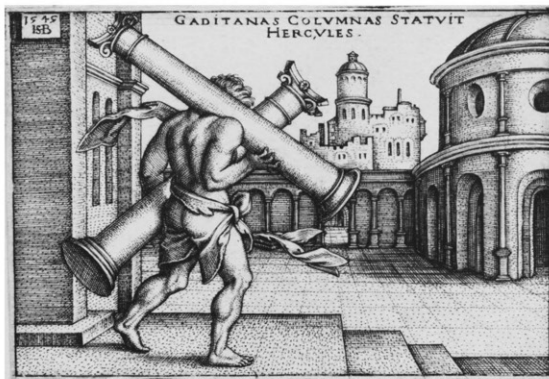
Dèi, miti ed eroi che già nell'antichità classica avevano vissuto una varietà di stagioni, nelle epoche successive sono stati ravvivati in forme nuove e in contesti diversi. Con il suo celebre studio su *La sopravvivenza degli antichi dei*, Jean Seznec ha dimostrato che non è vero che dopo l'antichità dèi e semidèi siano caduti nell'oblio e che solo nel Rinascimento essi siano, appunto, rinati (Seznec 1981). Per Seznec non si è trattato di un'improvvisa rinascita rinascimentale, ma di una prolungata sopravvivenza medievale. Secondo la sua ricostruzione, gli dèi antichi e i miti classici sono sopravvissuti durante il Medioevo cristiano, ovviamente in forme diverse dal loro aspetto originario. I personaggi mitologici erano appena riconoscibili come tali, in alcuni casi trasmessi in Occidente sfigurati, attraverso la mediazione araba, ispirata a tipi babilonesi; per esempio Perseo poteva portare la testa di un demone barbuto al posto di quella della Medusa, come appare in un manoscritto arabo duecentesco; oppure Giove come dio planetario poteva essere rappresentato come un monaco (come fece negli anni Quaranta del Trecento Andrea Pisano, per esempio, nel Campanile di Santa Maria del Fiore a Firenze) (Seznec [1940]1981, 181, 184-85 e Fig. 60 e 63). I vari modi in cui, durante il Medioevo, erano interpretati gli dèi antichi, si possono dividere secondo Seznec in quattro cosiddette tradizioni: la tradizione *storica*, per cui gli autori cristiani adottavano l'idea (evemeristica) che gli dèi dell'antichità non erano che uomini divinizzati dai loro contemporanei; la tradizione *fisica*, che perpetuava il riferimento agli dèi antichi riferendo le loro caratteristiche ai corpi celesti; la tradizione *morale* o *allegorica* per la quale gli dèi dell'antichità potevano divenire allegorie di qualità morali. La tradizione *enciclopedica* combinava le precedenti tre.

Con questa nota ribadisco la mia proposta di aggiungere alle varie tradizioni indicate da Jean Seznec come veicoli di sopravvivenza delle antiche divinità nel contesto cristiano la tradizione *geografica* (Scafi 2014). Riferimenti alla mitologia classica sono infatti sopravvissuti nel Medioevo cristiano nella definizione cartografica dei luoghi. In molti mappamondi medievali troviamo vestigia dell'eredità culturale del mondo classico,

visto che le storie e le geografie dei Greci e dei Romani continuavano a ispirare i cartografi. Troviamo segnate sulle carte del Medioevo città come l'antica Troia in Asia Minore e Leptis Magna e Cartagine in Nord Africa, mentre sono tracciati i confini delle province dell'impero romano, come la Gallia, la Germania, l'Acaia, la Macedonia; segnati sono anche il Giardino delle Esperidi, le Isole Fortunate, l'oracolo di Apollo a Delfi (spesso situato, erroneamente, nell'isola di Delo), il labirinto di Minosse a Creta, gli accampamenti e le imprese di Alessandro Magno (Scafi 2007, 77-78 e 105-106).

Consideriamo per esempio come il mito di Ercole sia sopravvissuto durante il Medioevo cristiano in forma cartografica. Ercole ha avuto una brillante carriera nell'arte e nel pensiero cristiano: Ercole nel Giardino delle Esperidi è stato associato ad Adamo nel Giardino dell'Eden; Ercole è stato paragonato a vari personaggi biblici, a Sansone per esempio, e ovviamente a Cristo, per quanto riguarda l'episodio della Discesa agli Inferi (vedi, per esempio, Simon 1955; Jung 1966; Orgel 1984, 25-47; Nees 1991; Mastrocinque (a cura di) 1993; Kray e Oettermann (a cura di) 1994). Ma un aspetto di questa fortuna che finora non è stato considerato con la dovuta attenzione è proprio il posto dell'eroe greco nella cartografia medievale. Ci sono personaggi mitologici 'semplici' come Narciso o Sisifo, resi celebri da un solo mito, e personaggi mitologici più complessi come Orfeo e Ulisse, che figurano in vari miti e presentano spesso un carattere complicato e versatile. Un autore, un artista, nel nostro caso, un cartografo, generalmente sceglie tra tutte le possibilità che gli si presentano. Raramente riesce a servirsi di tutte le caratteristiche del personaggio mitologico complesso. Secondo Karl Galinski Ercole è un eroe complesso. Ercole è l'eroe delle dodici fatiche, di tante altre avventure, di vari amori (Galinsky 1972). Un singolo aspetto della sua vicenda eroica e semidivina è stato ravvivato, e trasformato, dai cartografi del Medioevo cristiano: l'imposizione delle Colonne d'Ercole, limite estremo del Mediterraneo greco-romano [Fig.1, Fig.2, Fig.3].

Le Colonne che l'eroe pagano divinizzato aveva posto all'imboccatura del Mediterraneo per segnare i limiti del mondo umano sono divenuti il riferimento cristiano all'incontro finale e definitivo dell'umanità con Dio perché annunciavano la pienezza dei tempi, segnando l'ultimo limite degli spazi. A differenza delle nostre carte moderne che offrono della terra una semplice riproduzione statica e geografica, i mappamondi medievali associavano il luogo all'evento, inserendo una dimensione dinamica e temporale e trasformando la geografia in teatro della storia, la proie-



1 | Hans Sebald Beham, *Gaditanas Columnas statuit Hercules*, 1545.



2 | Carta del mondo anglo-sassone o cottoniana, Canterbury, Inghilterra, c. 1025–50. Londra, British Library, Cotton ms. Tiberius B. V., fol. 56v, dettaglio con le Colonne d'Ercole.



3 | Carta del mondo dal *Polychronicon* di Ranulf Higden, Ramsey, Inghilterra, c. 1350. Londra, British Library, Royal ms. 14.C.IX, fols 1v–2r, dettaglio con le Colonne d'Ercole.

zione spaziale in una modalità dello sviluppo temporale (Brincken 1968; Woodward 1985; Edson 1997; 1999; Scafi 2007). La presenza di un toponimo a ricordo di una delle imprese di questa figura mitologica alludeva sui mappamondi medievali all'imminente fine della storia.

L'idea di una geografia come estensione spaziale della storia è stata spiegata nel XII secolo da un autore che gli storici considerano importante

per lo sviluppo della cartografia medievale, Ugo da San Vittore (Gautier-Dalché 1988, 81-86; Lecoq 1989). Il teologo medievale scriveva che Dio, creatore e redentore del mondo, operava per ripristinare l'umanità nella sua perfezione secondo un piano sviluppato nel tempo e distribuito nello spazio, con una sequenza di avvenimenti storici ordinati geograficamente. Ugo sviluppava l'idea tradizionale di un processo preordinato di trasferimento del potere imperiale (*translatio imperii*) e dell'eccellenza culturale (*translatio studii*) che, ripercorrendo il corso quotidiano del sole, andava da oriente verso occidente, attraverso l'Assiria, la Macedonia, Cartagine e Roma, nei termini più espliciti di una 'teologia della geostoria'. Secondo Ugo il tempo storico era cominciato in oriente, dove si trovava il paradiso terrestre, e il baricentro della storia, cioè l'importanza degli eventi da un punto di vista globale, stava procedendo da oriente verso occidente ((Ugo da San Vittore, *De Archa Noe*, IV.9, 111-112; Gautier Dalché 1988, 109-111). L'inizio del tempo era in oriente e la sua fine in occidente: il fatto che il corso della storia fosse giunto alla fine del *mundus* (del mondo nella sua estensione spaziale), significava che sarebbe presto finito anche il *saeculum* (il mondo nel suo sviluppo temporale).

L'idea di una progressione storica da oriente a occidente è centrale nella costruzione e nella concezione dei mappamondi medievali, che raffiguravano il paradiso terrestre nel margine orientale dell'Asia (a segnare l'inizio del tempo) e mostravano i luoghi più importanti dove Dio era intervenuto nel corso della storia umana, secondo un percorso che dal suo margine orientale conduceva a Gerusalemme, al centro della carta, e al Mar Mediterraneo, attraverso le sei età del mondo (da Adamo a Cristo) e i quattro imperi universali (dai primi regni nelle regioni orientali fino all'impero romano). Gerusalemme, l'ombelico del mondo, segnava la fine della quinta età e l'inizio della sesta, la fase presente e finale della storia, il tempo dell'attesa, che dunque coincideva con il bacino del Mediterraneo. Nella parte più bassa della carta lo Stretto di Gibilterra e le Colonne d'Ercole, che segnavano il confine geografico dell'estremità occidentale del mondo, di quel mondo indicavano anche la fine imminente.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Brincken 1968

A.D. von den Brincken, *Mappa mundi und Chronographia: Studien zur imago mundi des abendländischen Mittelalters*, "Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters", 24 (1968), 118-186.

- Edson [1997] 1999
 E. Edson, *Mapping Time and Space: How Medieval Mapmakers Viewed Their World*, Londra 1997; 1999.
- Galinsky 1972
 Galinsky, K.G., *The Herakles Theme: The Adaptations of the Hero in Literature from Homer to the Twentieth Century*, Oxford 1972.
- Gautier-Dalché 1988
 Gautier-Dalché, P., *La « Descriptio Mappe Mundi » de Hugues de Saint-Victor*, Parigi 1988.
- Jung 1966
 Jung, M.-R., *Hercule dans la littérature française du XVI^e siècle. De l'Hercule courtois à l'Hercule baroque*, Ginevra 1966.
- Kray 1994
 Kray, R., e S. Oettermann (a cura di), *Herakles/Herkules I. Metamorphosen des Heros in ihrer medialen Vielfalt*, Basilea – Fracoforte sul Meno 1994.
- Lecoq 1989
 Lecoq, D., 'La Mappemonde du De Arca Noe Mystica de Hugues de Saint-Victor (1128-1129)', Pelletier, M. (a cura di), *Géographie du monde au Moyen Âge et à la Renaissance*, Paris 1989, 9-31.
- Mastrocinque 1993
 Mastrocinque, A. (a cura di), *Ercole in Occidente*, Trento 1993.
- Nees 1991
 Nees, L., *A Tainted Mantle: Hercules and the Classical Tradition at the Carolingian Court*, Filadelfia 1991.
- Orgel 1984
 Orgel, S., 'The Example of Hercules', W. Killy (a cura di), *Mythographie der frühen Neuzeit: Ihre Anwendung in den Künsten*, Wolfenbüttel 1984, 25-47.
- Scafi 2007
 A. Scafi, *Il paradiso in terra: Mappe del giardino dell'Eden*, Milano 2007.
- Scafi 2014
 A. Scafi, *La sopravvivenza dell'apoteosi classica nella tradizione geografica medievale: le Colonne d'Ercole, segno cartografico della divinizzazione cristiana*, in *Apotheosis: Becoming God*, a cura di Tommaso Gnoli and Federicomaria Muccioli, Bologna 2014, 427-440.
- Seznec [1940] 1981
 Seznec, J., *La sopravvivenza degli antichi dèi. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali*, Torino 1981.
- Simon 1955
 Simon, M., *Hercule et le Christianisme*, Paris 1955.
- Ugo da San Vittore 2001
 Ugo da San Vittore, *De Archa Noe e Libellus de formatione arche*, ed. P. Sicard, Turnhout 2001.
- Woodward 1985
 Woodward, D., *Reality, Symbolism, Time and Space in Medieval World Maps*, "Annals of the Association of American Geographers", 75 (1985), 510-21.

ENGLISH ABSTRACT

According to Jean Seznec, the ancient gods survived through the Christian Middle Ages as historical figures transformed into gods, as symbols of cosmic forces, as allegories. This paper suggests the importance of the geographical tradition for this survival. Because of the continued influence of Graeco-Roman geographies and histories on medieval learning, world maps of the period included several references to classical lore. On medieval *mappae mundi* there are Roman settlements, the boundary lines of Roman provinces like Gallia, Germania, Achaea and Macedonia, or towns such as ancient Troy in Asia Minor, and Leptis Magna and Carthage in North Africa. A case in point is the myth of Hercules, recorded in classical sources, which had a Christian afterlife in medieval cartography.

Tempesta

L'*ekphrasis* performata nel teatro di Anagoor

Simona Scattina

Denis Diderot, dal 1759 al 1781, scrive nove *Salons* in cui racconta, per chi non poteva essere a Parigi, le esposizioni di quadri o sculture organizzate dall'*Académie royale de peinture et de sculpture*. Nei *Salons* la critica d'arte si fa narrazione, dramma, riflessione filosofica; i toni del discorso prendono la veste della satira, del saggio, del melodramma. Diderot descrive i quadri e fornisce indicazioni sulle strategie ecfrastiche da seguire perché chi legge possa ricostruire mentalmente la visione. I *Salons* contemplanò il percorso dello sguardo sulle opere, una lettura dell'immagine grazie alla quale lo scorrere dell'occhio sul manufatto artistico si fa esperienza corporea. Lo scopo di queste scritture sembra essere quello di includere lo spettatore nello spazio del quadro: si assiste cioè, per via letteraria, all'"incorporazione del corpo dell'artista e dello spettatore nello spazio dell'immagine, per il passaggio da un punto di vista esterno a un punto di vista interno all'immagine" (Bertolini 2012, 70). Il passo che porterà a incarnare uno spazio che è ancora mentale in una visione teatrale è breve. Il lettore, nelle descrizioni di Diderot, si trova inglobato nell'opera secondo tecniche che egli elenca in svariati punti e che fanno soprattutto riferimento al modo di rendere lo spazio pittorico per mezzo della scrittura ecfrastica.

Non è certo sufficiente definire il teatro come un luogo in cui si producono immagini perché questa è una prerogativa anche di altre arti, ma si può senz'altro dire che a teatro le visioni possono essere scomposte e ricomposte in una distribuzione temporale che segue lo sviluppo delle scene. Quello che l'*ekphrasis* può esplicitare della teatralità è molto più profondo e di altro tipo rispetto al trattare il teatro solo come serbatoio di metafore per la descrizione dell'opera d'arte. Per valutare che cosa effettivamente accada sulle scene teatrali si potrebbe declinare il rapporto *ekphrasis*-teatro su tre versanti: ci sono le forme dell'*ekphrasis* assunte dalle didascalie teatrali, grazie alle quali la scena viene scomposta e ripercorsa; ci sono i discorsi ecfrastici in scena, ossia quei discorsi riconducibili a voci che contengono visioni; ci sono infine le possibilità dell'*ekphrasis* performata vera e propria, in base alla quale i principi di costruzione drammaturgica delle scene sono riconducibili a moduli ecfrastici.

L'*ekphrasis* e gli studi teatrali convergono pertanto sul tema dello sguardo: quello dello spettatore prima di tutto, così per come esso viene condotto a seconda di scelte poetiche, estetiche, registiche, attoriali. In una delle formulazioni più riuscite di Michele Cometa l'*ekphrasis* è definita come "il luogo dell'incarnazione dello sguardo in letteratura (sguardi dello scrittore, del lettore, dei personaggi, degli spettatori) e anche un luogo importante per indagare gli aspetti performativi della narrazione" (Cometa 2012, 106). Quando l'*ekphrasis* entra nel dispositivo teatrale lo spettatore oscilla tra due poli: da una parte il suo sguardo è rivolto a un oggetto che lo coinvolge, lo attira, nella performance; dall'altra egli è consciamente esterno all'immagine che si produce in scena, una distanza che consente la riflessione sulle scelte non ingenuie e mai neutre che hanno portato a quel tipo di esposizione dell'immagine. È pertanto nella dialettica autore-spettatore che il secondo completa la visione suggerita. In ogni caso è probabilmente l'elemento temporale, di lessinghiana memoria, a consentire una trattazione dell'*ekphrasis* in ambito teatrale. Lo sviluppo di un atto narrativo o visivo nel tempo condiviso è fondamento dell'arte performativa, e lo sapeva bene Ragghianti che negli anni Settanta scriveva:

Il linguaggio espressivo caratteristico dell'arte dello spettacolo, in quelle forme in cui la stiamo indagando, è di natura essenzialmente "visiva", per quanto riguarda l'immediatezza della sua qualità (come nella pittura e nella scultura): sempre astrattamente, o generalmente che si dica, è proprio dire di questo linguaggio, in quanto anch'esso processo costitutivo della visibilità, che è anch'esso un linguaggio "figurativo". L'arte del teatro intesa in questa forma è dunque "arte figurativa" (Ragghianti 1976, 19).

E cercando di cogliere le differenze tra le arti sulla base di una prospettiva temporale, aggiungeva:

Il tempo è un elemento imprescindibile, costitutivo, dell'arte del teatro-spettacolo, come del cinematografo [...]. Nel cinema, o nel teatro-spettacolo (come nella musica) lo svolgimento figurativo è presentato allo spettatore snodato, in cammino, e se ne assume meglio, e più facilmente per ciò, la durata, che è materializzazione – esistente in ogni forma d'arte, del resto – del ritmo figurativo ispiratore: che se si vuole chiamar tempo si deve allora chiamare "tempo ideale" (Ragghianti 1976, 19-20).

Non si può quindi parlare di immagini senza includere il discorso sullo sguardo e senza tener conto dei dispositivi attraverso i quali esse si danno. Il sogno diderotiano coincide con questo processo di svolgimento figurativo.

Approfondendo il tema della descrizione dell'immagine, non si può fare a meno oggi di considerare le influenze reciproche tra i tre elementi individuati da Cometa:

Le immagini, intese sia come prodotto di una prassi figurativa consapevole che come espressione di processi inconsci e immateriali, i *dispositivi* che rendono "visibili" queste immagini e che presiedono alla loro creazione (i media e le tecnologie della visione) e, infine, gli sguardi (*gaze*) che si posano sulle immagini (Cometa 2012, 40).

Il teatro, all'interno di questo quadro teorico, si configura come luogo di attivazione di uno specifico "regime scopico", in base al quale vengono prodotte delle immagini per via performativa o mediante l'uso di ulteriori tecnologie della visione. Oggi la convergenza di diverse forme medialità nella performance teatrale ha portato alla creazione di forme spettacolari che mescolano e confondono i confini tra i diversi media implicati e gli studi semiotici si sono prodigati nel trovare nuove etichette: si parla di teatro come "ipermedia", di possibilità "intermediali" o del teatro come "scena dell'intermedialità".

Uno strumento che ha senz'altro potenziato un certo uso dell'immagine sulla scena è lo schermo su cui si proiettano riprese in tempo reale o video pre-registrati. Gli schermi accolgono visioni bidimensionali che possono provenire da spazi e tempi diversi e il teatro si trova ad ospitare modi propri del cinema. Parlando di intermedialità gli spazi e i tempi subiscono un processo di ibridazione: l'immagine può entrare nell'intimità di visioni ravvicinate o abbandonarsi all'infinità del mondo esterno; sullo schermo può essere proiettato qualcosa che proviene dal passato, dal presente o dal futuro; qualcosa di reale o di immaginario. Infinite sono le possibilità di gestione dell'immagine.

Anagor muove anche da queste premesse e, facendo propri alcuni principi efrastici, si costituisce come un teatro ai limiti del teatro stesso, una scena che di continuo tende a far proprie possibilità di altri media, senza per questo abbandonare una cifra teatrale. Il discorso sull'immagine diventa quindi manifestazione del potenziale drammatico proprio lì dove il teatro intesse un dialogo con le arti visive, la fotografia, la video-arte, la danza e grazie alle nuove tecnologie trova nuove soluzioni di messa in scena del rapporto tra corpo, immagine e parola.

La compagnia formatasi nella seconda metà degli anni Novanta, ma giunta alla consacrazione negli ultimi anni entrando a far parte del pantheon del teatro contemporaneo, nasce su iniziativa di Simone Deraï e Paola Dallan, ai quali si sono aggiunti successivamente Marco Menegoni, Moreno Callegari, Mauro Martinuz, Giulio Favotto. Approda con il suo lavoro di ricerca e di indagine a creazioni che mescolano la tradizione classica con la danza, la musica e le video installazioni, riuscendo sempre ad indagare temi di grande respiro (arte, poesia e potere, bellezza e violenza, memoria, morte). Alcune azioni del loro teatro hanno come fine ultimo proprio la composizione di un'immagine in scena che può essere, come vedremo, un chiaro riferimento alla storia dell'arte, arrivando a far salire sul palcoscenico vere e proprie gallerie visive.

Influenzate dagli studi di Warburg, le loro creazioni raccontano sempre una storia per mezzo di parole, documenti, versi poetici e immagini. Lo spettatore è portato a interrogarsi sui principi temporali della visione nel momento in cui essa si dà come montaggio o smontaggio di un'immagine. O accade che egli si abbandoni alla suggestione di un'esperienza pittorica che, durante la rappresentazione teatrale, si compie o si nega (Gasparotto 2015).

Nel teatro di Anagoor l'immagine si dà come affermazione del "senso del possibile" (De Min 2016b, XII); sfruttando le possibilità aperte dal funzionamento del regime scopico si mette in discussione l'imposizione che l'immagine ha sull'uomo nella società contemporanea. Se gli aspetti visuali allora influenzano la scrittura scenica delle loro rappresentazioni, le immagini si concedono attraverso impressioni, allusioni. Alla base di questa estetica ci sono gli studi sulle sopravvivenze figurative (*Nachleben*), sulle riattivazioni di temi e motivi (*Pathosformeln*) di Aby Warburg, o le riflessioni di Walter Benjamin attorno all'idea di "immagine dialettica", quelle di Didi-Huberman sul dominio dell'immagine, fino ad arrivare a Hans Belting. Le immagini divengono ponti su altri spazi, dialogano tra loro, e in questa apertura spazio-temporale Anagoor si interroga sul concetto di mito. Il loro ragionamento sull'immagine diventa quindi manifestazione del potenziale teatrale, di un teatro che dialoga con altre possibilità espressive e che sfida se stesso cercando di oltrepassare le barriere dello spazio-temporali e quelle dell'attorialità.

Nel 2009 il gruppo compie un viaggio immaginifico nell'universo pittorico e simbolico di Giorgione, pittore di Castelfranco Veneto. Lo fa con due spettacoli, *Tempesta* e *Rivelazione. Sette meditazioni intorno a Giorgione*

(una rielaborazione della prima pièce). Qui ci si concentrerà su *Tempesta*, per la regia di Simone Deraï, pur accennando anche allo spettacolo di poco successivo.

Giorgio da Castelfranco, detto Giorgione, nasce a Castelfranco Veneto (paese natio anche di Anagoor), forse nel 1477. La scarsità di notizie biografiche non ci permette di ricostruire con esattezza le tappe della sua vita, quel che è certo è che la sua pittura risente dell'influsso di grandi artisti come Antonello da Messina, Giovanni Bellini, Dürer, Leonardo, che, soggiornando a Venezia, vi importano linguaggi pittorici diversi. Così come sappiamo che l'influenza di Giorgione sarà di particolare importanza per il giovane Tiziano.

Egli appare piuttosto come un mito che come un uomo. Nessun destino di poeta è comparabile al suo, in terra. Tutto, o quasi, di lui s'ignora; e taluno non gli riconosce alcuna opera certa. Pure, tutta l'arte veneziana sembra infiammata dalla sua rivelazione (D'Annunzio [1900] 1898, 92).

Giorgione è sicuramente una delle figure più enigmatiche della storia dell'arte e la sfida-omaggio che Anagoor prova a fare è un viaggio esplorativo e immaginifico nell'universo pittorico e simbolico dell'omonimo dipinto di Giorgione. *La Tempesta* (Venezia, Gallerie dell'Accademia) è uno dei rari dipinti che la critica ha accolto unanimemente come autografo [Fig.1]. Assai discordi sono invece le opinioni sull'iconografia e sulla datazione (1507-1508). Nella raccolta Vendramin era indicato come Mercurio e Iside, altre proposte riguardano la ninfa Io che allatta il figlio Epafo sotto la sorveglianza di Mercurio; oppure il ritrovamento di Mosè. Le molte divergenti argomentazioni non devono allontanare l'attenzione da quello che bene ebbe a dire Venturi fin dal 1913.

In Giorgione e il Giorgionismo viene seguito quell'approccio purovisibilista che mira ad affermare il valore intrinseco del momento intuitivo e conoscitivo della visione (Venturi 1913). Unendo così il conforto dell'indagine filologica, stilistica e documentaria all'individuazione della personalità dell'artista, l'interpretazione che ne scaturisce risulta vivida nella ricostruzione del rapporto fra la realtà psicologica dell'artista e quella del farsi tecnico e formale dell'opera stessa, il quadro. Il soggetto è la natura, per Venturi: uomo, donna e bambino sono soltanto elementi, non i principali dell'ambientazione che risulta esaltata nelle sue forze primordiali, nei fenomeni più profondi e misteriosi. Il cielo tempestoso, solcato all'improvviso dal balenio della folgore; la purissima figura che stringe



1 | Giorgione, *La Tempesta*, tempera a uovo e olio di noce, 1502/1503, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



2 | Giorgione, *Venere dormiente*, olio su tela, 1507-1510, Dresda, Gemäldegalerie.



3 | *Tempesta di Anagoor*.

a sé il bambino; il giovane in piedi, a sinistra; il ruscello e le rovine, che alludono al tempo che scorre e alle glorie che crollano: tutto fa parte di un'unità che allude alla vita nel suo perpetuo divenire. Negli anni più recenti c'è infine anche chi ha visto Giorgione come un artista inquieto, che leggeva il suo tempo attraverso segni legati alla mistica ebraica e tardo-medievale, con una serie di suggestioni esoteriche che lo spettacolo sembra riprendere per leggere, appunto, i segni della contemporaneità (si pensi ad esempio al documentario prodotto da RAI 5 nel 2013, *Indagine su Giorgione*, ideato da Enrico Maria del Pozzolo). Così Deraï definisce il pittore veneto a Paolo Puppa che lo intervista:

Giorgione [...], non certo il pittore menestrello della Marca gioiosa et amorosa, ma un animo cupo dai tratti inquieti e scostanti, lettore di una disarmonia della storia, contraria all'immagine della società autoproclamata serenissima, e – nell'epoca dell'invenzione del Ghetto e di dimenticati progom – sensibile antenna degli strappi operati con violenza nel tessuto culturale e sociale. Sulla scia dei progetti più duri come Osea, Giorgione maledice la storia: "E poiché hanno seminato vento / raccoglieranno tempesta" [Osea 8,7] (De Min 2016b, 14).

Proprio dalle allegorie misteriose che si trovano nei dipinti di Giorgione muove lo spettacolo di Anagoor che cita all'interno della loro opera anche la *Venere Dormiente di Dresda* (1510 circa) [Fig. 2) e un frammento del

Fregio delle Arti liberali e meccaniche conservato in Casa Pellizzari (Museo Casa Giorgione), rubando alle opere del pittore veneto “lo stupore del tempo fermato a interrogare la condizione dell’esistenza presente e l’alchimia della trasformazione possibile” (parole tratte dalla Segnalazione Speciale del Premio Scenario 2009).

Il percorso che ha portato alla realizzazione dello spettacolo ha rappresentato per la compagnia (Deraï, Bressan, Callegari e Menegoni) un lungo lavoro di ricerca non solo iconografica ma anche di storia della critica attorno a Giorgione che ha visto anche la collaborazione scientifica e storica del professore Silvio D’Amicone. Lo spettacolo è un immaginario scenico direttamente estrapolato dall’olio dell’artista veneto per poi essere sottoposto ad una radiografia (al pari delle vere e proprie analisi radiografiche subite da questa ed altre opere dell’artista, che hanno permesso di effettuare scoperte contribuendo anche ad aumentare ulteriormente l’alone di mistero attorno a sé). *Tempesta* ha poi una duplice genesi: la versione di venti minuti è stata ripresa per arrivare allo spettacolo ‘compiuto’ (poco più di 40 minuti) in cui il lavoro, pur dilatato nel tempo, mantiene immutata la sua struttura.

Sul palcoscenico lo spazio è tripartito così come nel dipinto, suddiviso tra un prima, il cubo in vetro sulla destra, i due schermi sulla sinistra, e un oltre rappresentato dallo spazio mistico sul fondo, di un bianco accecante, deputato alle apparizioni. Tutto concorre a suggerire diversi piani di lettura. Da una fitta nebbia compaiono e scompaiono gli interpreti (Anna e Pierantonio Bragagnolo, fratello e sorella), un giovane guerriero che emerge da un nulla fumoso con il cappuccio della felpa ben calato sulla testa [Fig. 3] e che si veste in scena cambiandosi d’abito e indossando vesti cinquecentesche e una giovane, racchiusa nella teca, che si spoglia degli abiti contemporanei per rimanere in una nudità pittorica pudica e classica prendendo la forma distesa della *Venere*.

Quest’ultima immagine, ricostruita secondo un procedere ecfrastico che svela l’intero percorso di ricerca di un vertice visivo, viene però cambiata nella sostanza e la performer, mantenendo gli occhi aperti, fissi sullo spettatore, quasi invitandolo ad un consesso amoroso, da Giorgione crea un ponte temporale che arriva alla ‘scandalosa’ *Venere* di Tiziano o all’erotica *Olympia* di Manet. Lo sguardo perturbante della *Venere*, così come il giovane guerriero in armi che, appoggiato a una lancia, osserva la scena, saranno inghiottiti dalla nebbia che li ha generati [Figg. 4-5]. Le figure, colte e staccate dalle pitture, sembrano dunque assumere vita in uno spazio reale, dinamico, interattivo, in un dialogo probabile [Fig. 6].

4-6 | *Tempesta di Anagoor*.

Nel frattempo negli schermi rettangolari scorrono immagini che danno contestualizzazioni geografiche e meteorologiche, oppure colgono dettagli, particolari, accompagnando o anticipando, in una lieve sfasatura visiva, quanto accade. Dentro queste immagini gli attori si muovono, sia nella realtà del palcoscenico, sia nella fiction del video. Il performer è sdoppiato, forma reale e proiezione interagiscono nell'attimo della rappresentazione, in un continuum che rompe ogni struttura narrativa. Sui video compare anche la famosa coppia di cartigli dalla terza sezione del *Fregio* di Casa Giorgione: il primo con scritto "Si prudens esse cupis in futura prospectum intende" ("Se vuoi essere prudente volgi lo sguardo al futuro"), il successivo vuoto, quasi suggerendo allo spettatore di riempirlo di saggezza propria.

Il guerriero accede alla stanza della Venere creando un cortocircuito di immagini, come se l'uno entrasse nel sogno dell'altra e come se gli spettatori, a loro volta, entrassero nei dipinti fissati sulla tela; ma il dialogo, o quanto meno il contatto, non si realizza, interrotto forse dalla *Tempesta* che, a lungo attesa, irrompe sulla scena scompigliando i fragili equilibri fra gli astanti.

Un drappo rosso squarcia la scena nel vento della tempesta, uno reale, calato dal sipario, e uno virtuale ripreso in continuità nelle immagini dei due video che quasi sempre anticipano di qualche attimo quello che sta per accadere.

La produzione di questo vento scuote non solo gli animi, ma porta via con sé il tempo, spesso corre alto, oltre le figure o i personaggi che si stanno delineando. È come se la Storia soffiassse sopra i singoli. Dunque la ruota con le pale è il motore della macchina teatrale nella sua accensione più immediata. Ma, nel produrre il vortice del vento, supera anche la dimensione delle figure che si sono palesate in scena e in questo suo superarle allude a un soffio superiore che però è fatto di nulla e forse porta al nulla. Di sicuro indifferente. [...] E poi c'è l'effetto di movimento

che provoca il vento: crini, panneggi, vessilli sono scossi dal vento come in scena. [...] Tempesta, fortunale, fortuna e divenire sono sinonimi: di per sé neutri, come il vento, né positivi, né negativi, eppure spaventosi. (De Min 2016a, 37-38)

La natura dello spettacolo è completamente visiva: non c'è parola, ma solo immagini che offrono chiavi simboliche. L'unico audio presente mescola sonorità elettroniche e antiche vocalità, suoni naturali con il ronzio possente di un ventilatore, versi di rondini e di corvi, lo scrosciare pauroso e violento dell'acqua. Emerge anche la voce del fisico americano Robert Openheimer, inventore della bomba atomica, quasi a sancire l'imminente catastrofe.

La macchina teatrale diviene così metafora dell'intero sistema dell'esistenza, che può sfuggirci o meno, ma che speriamo possa avere un ordine. E il ventilatore diviene il modello visivo e acustico perfetto, proprio in quanto macchina che produce movimento sulla scena. Le immagini, sottratte alla vanità del presente, rimangono presenti anche quando il vento si alza furioso.

L'ultima parte dello spettacolo spinge sulla visione onirica: un nuovo transito schiude spazi edenici, e i due attori sembrano perdersi tra le meraviglie del Paradiso terrestre [Fig. 7]. In questo luogo si svolgerà l'incontro autentico tra i due giovani.

La foresta prima avvolta dalla nebbia va ora rischiarandosi mentre gli schermi proiettano una donna in arme in un campo al tramonto (alla men-



7 | *Tempesta* di Anagoor.

te ci sovviene la *Giuditta* di Leningrado del 1504, anch'essa con la spada e in abito rosso che ritroveremo in *Rivelazione*). Dal foglio di sala leggiamo:

Tempestas in origine significò momento del giorno, solo in seguito divenne condizione, stato atmosferico ed infine, in modo speciale, un tempo burrascoso rovinoso. Ne "La Tempesta", nel "Fregio" e in altri dipinti di Giorgione l'attimo fulmineo viene congelato nella rappresentazione naturale del lampo, dell'atmosfera della luce di un Veneto che non ritornerà, catturato dallo sguardo che fissa la stagione e le fasi del ciclo di vita vegetale, sconvolto dal vento, saturato dalle buie nubi incombenti.

Attimo fulmineo, quello del lampo che accompagna la tempesta come la sfuggente apparizione di una consapevolezza o di un'idea, congelata nella raffigurazione artistica del dipinto. Una tempesta entro cui prende splendidamente vita la Venere dormiente, preludio ad un'imminente rinascita dell'uomo quando, fra le campagne venete (e non solo), sarà finalmente tornata la quiete.

Per guardare lo spettacolo bisogna lasciarsi trasportare in un flusso di forme che lentamente si evolvono. Paesaggi naturali, tempesta, foresta in una specie di viaggio nel tempo che porta dall'acqua primordiale ai giorni nostri e in cui anche gli attori si trasformano in figure, simboli di un incombente contemporaneo, esseri effimeri che, nel trascorrere del giorno, vivono la loro personale battaglia (che è anche la nostra), la propria Apocalisse. Come in Giorgione l'Anticristo è uno di noi, così è in noi stessi che cresce l'antagonista della nostra personale battaglia (dal foglio di sala).

Il riferimento a Giorgione torna in *Rivelazione. Sette meditazioni intorno a Giorgione*. Presentato in occasione della mostra di Castelfranco dedicata all'artista nel cinquecentenario della scomparsa, lo spettacolo nasce dall'incontro di Anagor con Laura Curino. A differenza di *Tempesta* i significati, qui, sono molto più espliciti: c'è un libro, addirittura, che li compendia, *I cieli di Giorgione. Astrologia e divinazione nel Fregio delle Arti*, di D'Amicone. Un reading a due – Paola Dallon e Marco Menegoni – supportato in questa occasione dalla presenza e dalla voce di Laura Curino (cofirmataria della drammaturgia), in uno spettacolo che riesce nel difficile compito di conciliare la lezione di storia dell'arte con le esigenze dello spettacolo. Così, le sette Meditazioni – silenzio, natura, desiderio, nemico, battaglia, diluvio e tempo – ispirate ad altrettante opere di Giorgione, proiettate sui video in scena – la *Pala di Castelfranco*, i ritratti, la *Venere dormiente*, la *Giuditta*, i *Tre Filosofi*, la *Tempesta* e *Il Fregio* – evocano un mondo ricco di misteri e aperto alle avvisaglie del futuro.

In *Rivelazione*, il dispositivo visivo è costituito da due grandi schermi, vere e proprie cornici, di fronte ai quali due rappresentanti del collettivo condividono le sette lezioni/meditazioni. Le immagini che appaiono sono frammenti di opere di Giorgione che non vengono mai mostrate nella loro interezza: il racconto visivo scompone le immagini, fa di un'opera d'arte un discorso ecfrastico, lasciando vibrare particolari pittorici sui quali si sofferma l'occhio dello spettatore.

Si rivelano e si mettono così in luce le dinamiche selettive di ogni sguardo su ogni oggetto e corpo, su ogni opera del passato e su ogni storia. Ci sono dunque le cornici, ma c'è anche la linearità del fregio continuo perché le immagini in *Rivelazione* non si arrestano, scorrendo, una dopo l'altra, una nell'altra (De Min 2016b, 331).

In *Rivelazione*, come già in *Tempesta*, tramite i dispositivi visivi, il montaggio tende a trasformare il palcoscenico in un polittico in cui la scena si moltiplica. Dal quadro il percorso si snoda attraverso la rifrazione, il dettaglio, il riverbero, l'amputazione, fino ad arrivare al *living painting*.

Il *montaggio* sarà precisamente una delle risposte fondamentali a questo problema della *costruzione della storicità*. Proprio perché non è orientato semplicemente, il montaggio sfugge alle teleologie, rende visibili le sopravvivenze, gli anacronismi, gli incontri di temporalità contraddittorie che riguardano ogni oggetto, ogni avvenimento, ogni persona, ogni gesto. Allora, lo storico rinuncia a raccontare "una storia" ma, così facendo, riesce a mostrare che non c'è storia senza tutte le complessità del tempo, tutti gli strati dell'archeologia, tutte le punteggiature del destino (Didi-Huberman 2006, 250).

Il video entra in contrasto o in armonia con la scena (non è mai dato passivamente allo spettatore), mentre ai performer spetta la responsabilità di vivificare il rapporto con la presenza sugli schermi, sculture inamovibili. Il teatro di Anagoor fugge da ogni logicità: la scena ospita una serie di costellazioni possibili alle quali allude. Cornici e partiture trattengono una materia che, altrimenti, rischierebbe di fuggire di mano ed estendono le proprie implicazioni anche sull'architettura drammaturgica nella sua complessità. Da qui il bisogno di aprire finestre verso un altrove, per catturare più orizzonti possibili come se tutto fosse retto da una logica stringente (anche se non sempre lo è). Un impianto che segue le regole del montaggio per capitoli dà alle drammaturgie, più che una forma narrativa, una forma di mappa o di atlante. Il montaggio, "principio drammaturgico e mitopoietico contemporaneo per eccellenza" (Sacco 2013, 15),

in questo senso, è il metodo compositivo delle tavole di *Mnemosyne* di Warburg e l'anello di congiunzione con questo teatro è l'interesse comune per quella memoria inconscia che può fuoriuscire lì dove le tessere del puzzle si incontrano, avvicinando mondi e indicando distanze.

BIBLIOGRAFIA

Berger 2009

J. Berger, *Questione di sguardi. Sette inviti al vedere fra storia dell'arte e quotidianità*, Milano 2009.

Bertolini 2012

M. Bertolini, *Percorsi dello sguardo. Il problema della lateralità delle immagini artistiche nei Salons di Diderot*, "Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico", 2, vol. V, 2012.

Bolzoni 2008

L. Bolzoni, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Roma 2008.

Cometa 2012

M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano 2012.

D'Annunzio [1900] 1951

G. D'Annunzio, *Il Fuoco*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano [1990] 1951.

De Min 2016a

S. De Min, *Decapitare la Gorgone. Ostensione dell'immagine e della parola nel teatro di Anagor*, Corazzano (Pisa) 2016.

De Min 2016b

S. De Min, *L'ekphrasis performata. L'ekphrasis d'immagine e di parola nell'opera di Samuel Beckett e nel teatro di Anagor*, Tesi di Dottorato in Storia dell'arte, relatore prof. Paolo Puppa, Università Ca' Foscari-IUAV-Università di Verona, Venezia, 2016.

Didi-Huberman 2006

G. Didi-Huberman, *L'image brûle*, in Laurent Zimmermann et Ecole Doctorale Pratiques et Théories du Sens (dir.), *Penser par les images: autour des travaux de George Didi-Huberman*, Nantes 2006, 24-38.

Francastel 1987

P. Francastel, *Guardare il teatro*, traduzione di Brunella Toresin, Bologna 1987.

Frantz 1998

P. Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris 1998.

Gasparotto 2015

L. Gasparotto, *La lingua di Atlante. Abbecedario del teatro di Anagor*, "La Rivista di Engramma", 130, 2015.

Gasparotto 2016

L. Gasparotto, *Lingua morta e corpo vivo. Anagor e L'italiano ladro di Pier Paolo Pasolini. Conversazione con Simone Derai*, "Arabeschi", 8, 2016.

Mengaldo 2005

P.V. Mengaldo, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino 2005.

Pizzo 2003

A. Pizzo, *Teatro e mondo digitale. Attori, scena e pubblico*, Venezia 2003.

Puppa 2003

P. Puppa, *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana del Novecento*, Torino 2003.

Puppa 2010

P. Puppa, *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Roma 2010.

Ragghianti 1976

C. L. Ragghianti, *Arti della visione. Spettacolo*, Torino 1976.

Sacco 2013

D. Sacco, *Mito e teatro. Il principio drammaturgia del montaggio*, Sesto San Giovanni (Milano), 2013.

Toppi 2015

A. Toppi, *Appunti sul teatro di Anagoor*, "ilpickwick.it", 2015.

Vecchia 2017

A. Vecchia, *Rivelazione o del desiderio svelato. Le sette meditazioni intorno a Giorgione di Anagoor*, "Arabeschi", 2017.

Venturi 2004

G. Venturi, M. Farnett (a cura di), *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra medioevo e rinascimento*, Roma 2004.

Venturi 1913

L. Venturi, *Giorgione e il Giorgionismo*, Milano 1913.

ENGLISH ABSTRACT

Anagoor is a theatre company founded in 2000 that has only achieved recognition in the last few years, now considered part of the Pantheon of contemporary theatre. Its research and investigation work results in creations that mix the classical tradition with dance, music and video installation with the aim of investigating important themes. In some instances, the ultimate objective of the actions of the company is the creation of an image which can be, as the article will show, a reference to art history. In 2009, the group made an imaginary journey through Giorgione's pictorial and symbolic universe. Giorgione is a painter who comes from Castelfranco Veneto. The journey was realized with two shows, *Tempesta and Rivelazione. Sette meditazioni intorno a Giorgione* (a previous piece reworking). Their creations are influenced by the cultural historian Aby Warburg and they always tell a story through words, documents, poetic verses and images. *Tempesta* starts from the mysterious allegories found in Giorgione's pictures. The paper presents an analysis of the show and manifests an attempt shared by contemporary theatre: to make time visible.



Remedios Varo, *Ascensión al monte análogo*, 1960, óleo sobre triplay, México, colección particular.

Palabra y Pintura en la obra de la artista surrealista Remedios Varo

Amparo Serrano de Haro

INTRODUCCIÓN: UN TARDÍO RECONOCIMIENTO.

El reconocimiento del talento y de la importancia de la artista Remedios Varo ha sido un proceso lento y complicado que todavía, en mi opinión, no acaba de llegar hasta sus últimas consecuencias. Como todas las demás artistas femeninas de las vanguardias, y en especial del surrealismo, su figura y su nombre fueron emergiendo lentamente, más vinculados a su papel decorativo de musa y de “acompañante de hombre celebre” (Chadwick 1985, 13) que como artista de pleno derecho. Y es que Remedios Varo reunía todas las cartas para ser juzgada con esos criterios, ahora pasados de moda, pero que caracterizaron la actitud general hacia la mujer artista, cuando esta comienza a existir de modo más habitual, es decir, a partir de la mitad del s. XIX en el campo, hasta entonces, casi exclusivamente masculino, de la historia del arte. Remedios Varo era bella (“La belleza es una responsabilidad como la que más. Las mujeres bellas tienen que llevar una vida especial, como los presidentes”, Carrington [1976] 1995, 22), joven, de vida sexualmente libre y ligada sentimentalmente a uno y/o varios (Benjamin Peret, Victor Brauner, Esteban Francés...) miembros del movimiento surrealista parisino.

Además, como para el resto de las mujeres del grupo, y era casi preceptivo, se juzgaban sus obras como resultado de una actividad lúdica, intuitiva y casi “inconsciente”, producto de su juventud femenina, lógicamente ingenua, y que absorbe la genialidad surrealista (es decir de los hombres surrealistas) sin oponer resistencia: lo que dejaba a las mujeres artistas exentas de mostrarse como poseedoras de una creatividad plena, independiente, ambiciosa. Las mujeres artistas debían de mostrarse “poseídas” por la creatividad y “sumisas a sus designios”, la suya sería entonces una especie de “creatividad pasiva”, que en nada podría “compararse” o “competir” con la “creatividad activa” masculina. Y que además no dejaba lugar a pensar, a considerar, en la posibilidad de una creatividad “madura” para la mujer surrealista.

En el caso de R. Varo, la situación era más acusada que la “doble marginación” (Suleiman, 1998) ya que no sólo era marginada por pertenecer a un movimiento de vanguardia y por ser mujer, sino también por extranjería.

La presión que siente Varo por encajar en el “molde” de la figura de artista femenina surrealista, musa, maga y “femme enfant” la definirá a ella y a su obra mucho más allá de su pertenencia efectiva al movimiento: no sólo, a mi modo de ver, será el acicate para sus búsquedas intelectuales esotéricas, buscando un espacio “alternativo” al discurso dominante, sino que la llevan a cambiar su fecha de nacimiento y a quitarse cinco años de edad (Kaplan 1988, 56). Esta alteración de la verdad la acompañará desde entonces en sus documentos oficiales hasta la lápida de su muerte. Y esto por sí solo demuestra, a mi entender, y más allá de toda declaración al respecto, hasta que punto el “ideal de mujer artista” que el surrealismo de Breton produce y rubrica, la marcará de por vida.

Además, para entender su tardío reconocimiento es necesario señalar la inexistencia de “obras mayores” de su autoría hasta su llegada a México. Sin duda que sus desplazamientos forzosos sirven para explicar la dificultad para crear y la pérdida/destrucción de casi todo su trabajo anterior a su estancia en ese país.

Efectivamente, hay que tener en cuenta, en el caso de Varo, su azarosa existencia, huyendo primero de la Guerra Civil española y después de la Segunda Guerra Mundial; sus vivencias en Madrid, París, Barcelona, París y finalmente México; el manto de ceniza y olvido con que la España franquista envolvió a todos los intelectuales y artistas que estaban exiliados. Y todo esto sirve para explicar la escasez de obras de sus años de segunda juventud, y primera madurez: tanto la obra realizada en Barcelona como en París.

Sin embargo, si se han conservado sus primeros retratos familiares, de tipo académico y realista, y que quedaron en custodia de su familia; y la obra realizada antes y durante sus estudios en la Real Academia de San Fernando de Madrid. Es por lo tanto, una artista con un hueco enorme formado por toda la obra perdida, desaparecida, extraviada, o quizás inexistente en la parte central de su vida y cuya fama se basa principalmente en los últimos quince años de su vida.

Las causas son desconocidas, aunque, como es lógico, hay que considerar sus desplazamientos, en las circunstancias dramáticas de la guerra. Y

luego, ya en México, en los primeros diez años, su escasa producción, debido quizás a su inestabilidad personal y su angustia económica, a su trabajo en la publicidad y también debido quizás a la cantidad de tiempo invertido en sus estudios esotéricos.

Kaplan, en la extraordinariamente rigurosa y detallada obra que le dedica a Varo, asume que en los años de París, además de por la dificultad intrínseca de las circunstancias, la pintora se dedicó a “experimentar” con las técnicas surrealistas y que sus años vacíos de obra en México se deben, quizás, a la presencia de Benjamin Péret que, como surrealista ortodoxo, no habría aprobado el “uso libre” que Varo acabaría haciendo de las normas surrealistas para llevar a cabo su obra (principalmente su abandono del “automatismo”).

No es hasta que Varo se va a vivir con Walter Gruen, en 1952, cuando, liberada de ansiedades económicas e impulsada por la fe que Walter logra transmitirle en el valor de su propia obra, cuando ella retoma un ritmo de producción y exposición propio de un artista en pleno ejercicio de sus funciones.

Además de todo ello, hay que añadir el carácter minucioso que la concepción y la ejecución de su obra implica, al menos en su etapa mexicana: distintos dibujos preparatorios; un trabajo delicado de las texturas (utilizando las técnicas del *frottage* y la calcomanía surrealista), cuidando de mantener ese carácter brillante y monocromo, en el color dominante del cuadro; y los detalles introducidos con un fino pincel de pelo de marta, al modo de un miniaturista. Y finalmente hay que considerar su temprana muerte en 1963 a los cincuenta y cinco años de edad.

Es necesario comprender que en el momento en que la obra de Remedios Varo empieza a obtener reconocimiento, es decir en los años cincuenta, el surrealismo como vanguardia, (aunque se suele considerar la fecha del fin del surrealismo en 1962) estaba pasado de moda. Y sin embargo, en México pasado el gran auge de los muralistas de los años treinta y cuarenta es acogido como una alternativa atractiva. A mi modo de ver, se puede considerar que el arte de Remedios Varo, como el de Leonora Carrington, reivindica y ahonda en el camino de Frida Kahlo, cada una manteniendo su personalidad, por supuesto. Y por tanto no es de extrañar que Diego Rivera fuera un gran admirador de estas artistas, como señala Kaplan al citar la frase en que Rivera, pocos años después de la muerte de Kahlo, expresa que considera muy afortunado que tres de las mejores

artistas del mundo: Varo, Carrington y Alice Rahon vivan en México (Kaplan 1988, 133).

Sin embargo, en el mundo del arte internacional, el estilo figurativo, las premisas que practican tanto Remedios Varo, como otras mujeres artistas del surrealismo, y asimismo, las raíces ideológicas y psicológicas que sustentaban al movimiento, resultan anticuadas, ya que se ha producido hacia los años cincuenta un cambio total del paradigma artístico; por lo tanto, también ha cambiado de “forma” del arte y su modo de valorarlo. En ese momento se produce el auge del arte abstracto, que o bien de tipo expresionista o bien de tipo geométrico, reinará hasta la llegada del Pop, y aún posteriormente. Es un momento en que el arte abstracto barre al arte figurativo del mapa del mercado del arte y de la “actualidad” creativa.

A la vez, una mirada crítica al recorrido de la Varo artista, no puede dejar de reconocer en ella una “falta de ambición”, una falta del “narcisismo creador” masculino típico, que pone su obra, su fama, y su creatividad por encima de la vida. Remedios Varo parece que elige la vida por encima de todo lo demás, y la vida, además, como proceso de conocimiento.

El recorrido de R. Varo es más el de un “buscador” de esencias, de un místico en pos de la piedra filosofal (por elegir un símil presente en su propia iconografía) que el de un artista preocupado por “triunfar” o por la “posteridad de su obra”. Sin duda vivir y conocer más y mejor definen su proceso artístico mucho más que la obsesión por hacerse un nombre o ser “reconocida”.

Estos huecos o parones en el desarrollo de la carrera artística de Varo, son propios de la vida y obra de muchas mujeres surrealistas, que después de un principio de carrera más bien exitoso, abandonan y desaparecen totalmente o mantienen un silencio de muchos años. Así es, por ejemplo, el caso de la famosa Nadja (cuya oculta identidad permite su anónima muerte en un Sanatorio mental durante la segunda Guerra Mundial) y también de Meret Oppenheim, Dora Maar, Lee Miller, Nusch Eluard, Valentine Hugo, Valentine Penrose, etc. En parte, creo que se debe a que la recortada definición de mujer surrealista artista no permitía concebir a una mujer surrealista adulta y que por lo tanto la creatividad de las mujeres venía de algún modo con fecha de caducidad.

Creo que este parón, este agujero en la trayectoria y el desarrollo artístico de Varo no ha sido suficientemente señalado. Y esto es así, sin duda, porque

se considera un “fallo”, un defecto de la artista, ya que todavía hoy persiste el modelo masculino de creatividad que es un modelo eminentemente competitivo, fálico, capitalista, ordenado en torno a la adquisición y prolongación de la “fama” como una rúbrica que todo lo justifica y explica. Un extracto de su carta a Gerardo Lizarraga, su exmarido, deja muy claro cuál es la diferencia del planteamiento de Varo con respecto a la postura de los hombres artistas: “Me cuesta mucho comprender la importancia que parece tener para ti el reconocimiento de tu talento. Yo pensaba que para un creador lo importante es el crear y que el devenir de su obra una cuestión secundaria y que fama, admiración, curiosidad de la gente, etc., era más bien consecuencias inevitables y molestas que cosas deseadas” (Varo 1990, 233).

Por lo tanto, propongo considerar a Varo, y su persecución del conocimiento y de la vida personal, por encima de cualquier otra ambición, no solo como autora de una obra singular, sino también de otro “modelo” de artista, no exclusivamente femenino, pero más habitual entre las mujeres artistas, en que la obra no es un fin en sí, sino una consecuencia de la adquisición de vivencias y de saberes. Una consecuencia, no un fin en sí.

Finalmente, hay que recordar que Remedios Varo vuelve a ser valorada en torno a los años ochenta en los que se unen varios factores que me limito a señalar: la definitiva implantación de la democracia en España, el triunfo de la corriente historiográfica feminista y el retorno al arte figurativo, tanto en el mercado como en la *praxis* artística.

1. LA PINTURA DE VARO Y SU LECTURA

La pintura de Varo, más que la de ningún otro pintor surrealista, se caracteriza por su carácter literario.

Es verdad que también podemos citar a Magritte, Dalí, Picasso, el primer Max Ernst y Leonora Carrington, como compañeros de ruta de esta tendencia. Los artistas masculinos que se acercaron a ese “abismo”, denostado por Breton y la plana mayor del surrealismo ortodoxo, han optado por oscurecer sus símbolos hasta disimular casi por completo su conexión personal, biográfica, y esto lo hicieron mediante la negación de la evidencia (Picasso, Magritte), proclamando su indiferencia (Max Ernst), mediante títulos desconcertantes (Magritte, Max Ernst) o explicaciones tan farragosas y exageradas (Dalí) que se complica, enreda, pierde el hilo que los relaciona directamente con el pintor y sus vivencias.

Las mujeres pintoras surrealistas, menos sensibles a seguir las directrices bretonianas, y menos preocupadas por ocultar sus huellas, permiten una vinculación más directa y honesta entre arte y vida. También es que, para la mayoría de ellas, el éxito llega tardíamente, y es posterior al auge del surrealismo como movimiento, por lo tanto, se sienten libres para adaptarlo a su propia idiosincrasia artística. Y es efectivamente en el rechazo al automatismo pictórico, practicando una pintura consciente, pero a veces incorporando la temática surrealista de los sueños y la experiencia personal, biográfica, o algunas técnicas adquiridas en el transcurso de su adherencia al grupo (*fumage*, *frottage*, calcomanía) y aceptando la irrealidad (de los tamaños, las especies, las formas, las superficies, los tiempos...) como medio para mejor representar un estado psicológico o una experiencia desconcertante, que se realizan muchas obras surrealistas de autoría femenina en los años 50 y 60.

Leonora Carrington y Remedios Varo practican de todas formas un cierto secretismo, y la mayoría de las claves biográficas que encontramos en su obra, requieren un desciframiento aproximativo y no funcionan directamente como un acceso sencillo a acontecimientos de su biografía. Sin embargo, mientras que la obra de Carrington puede leerse como un gran relato épico, para Varo los cuadros tienen el formato de un cuento íntimo, una historia en voz baja, una obra de teatro de cámara con pocos actores (tres como máximo).

El primer acercamiento completo y riguroso a Varo es el libro de Janet Kaplan, *Unexpected Journeys: the art and life of Remedios Varo* publicado en 1988. Muy similar en metodología y en éxito, al famoso libro de Hayden Herrera *Frida. Una biografía sobre Frida Kahlo* de 1985. Ambos libros fueron tremendamente exitosos debido a su innovadora combinación de vida y obra, rigurosa a la vez que amena, a la hora de presentar a unas creadoras de obra fascinante y vida apasionante. Es verdad que las vidas de artistas existen desde Vasari o bien Plinio, pero ahora vida y obra no se mantenían por separado, como categorías diferentes, sino que la una explicaba, justificaba, desvelaba, revelaba a la otra en una secuencia causal, a la que hay que añadir, en el libro de Kaplan, un añadido erudito, através del que se plantean las relaciones formales e iconográficas de la obra de Varo, no solo con la de otros surrealistas con los que convivió, sino también con los grandes maestros de la historia del arte, en los que sin duda se inspira, sobre todo aquellos presentes en las colecciones del Prado que sin duda ella conoció en su niñez y juventud: El Bosco, Goya y El Greco.

Además, estaba la novedad del hecho de que esta vez eran mujeres las protagonistas (finalmente) de un hecho cultural de dimensiones ejemplarizantes. No una mujer ligada a un hombre, no un grupo de mujeres, sino una mujer sola, única, cuyo relato tenía el tratamiento heroico que hasta la fecha solo se había concedido a artistas de género masculino.

Al estudio de Kaplan se han añadido, últimamente, dos perspectivas verdaderamente interesantes. Una de ellas ha sido el tema del esoterismo de R. Varo y de la influencia en su obra de los místicos rusos Gurdjieff y Ouspensky, que de modo tan completo y detallado ha tratado la profesora Tere Arq. Hay poco que añadir a la investigación y los hallazgos de Arc, pero me parece interesante subrayar como en la búsqueda mística de Varo es fácil colegir que busca una salida intelectual y social, tanto al peso monolítico de la tradición masculina, racional y objetiva como a las exigencias lingüísticas y formales del grupo surrealista, y que en las teorías esotéricas encuentre espacios intelectuales y sociales, también reglamentados, pero donde la “alteridad” es la regla. Es verdad que la burla a todo ello, que encontramos en la novela de Carrington *La corneta acústica* (Carrington [1976] 1995), permite vislumbrar un intersticio o grieta de “duda” en la admiración, no solo de Carrington sino probablemente también de Varo; pero es muy interesante resaltar el aspecto de comunidad de mujeres y la sororidad que de ahí emana, tema que tanto Chadwick como Kaplan señalaron.

Otra aportación interesante es el estudio de la arquitectura y de la casa en los espacios de los cuadros de Varo (VV.AA. 2015 y Uzcátequi Araújo 2011). Ciertamente el modo en que el espacio doméstico se funde con el universo, cómo se armonizan el microcosmos con el macrocosmos, —por utilizar la terminología que la sobrina de Varo, Beatriz, apropia para su muy interesante libro sobre la pintora, a medias biográfico y a medias ensayístico (Varo 1990)—, es un tema crucial para entender la trayectoria y la iconografía de esta artista. Aún más, se pueden considerar los espacios arquitectónicos como un cuerpo por encima del cuerpo, tanto en la obra de Varo como en Carrington. En realidad los personajes de Varo no tienen cuerpo, ni esqueleto, ni formas, sino un tejido monacal que a veces permite que se esbocen los pechos pero que impide toda sensualidad y cualquier identificación de mujer con sexo, que es la identificación primera de la mujer en la obra de arte (“Las casas son el cuerpo, en realidad. Estamos ligados a las paredes, los techos y los objetos de la misma manera que dependemos de nuestro hígado, de nuestro esqueleto, de nuestra carne y de nuestra corriente arterial”, Carrington [1976] 1995, 19).

Kaplan siempre ha insistido sobre la evidencia de las muchas imágenes del viaje presentes en la obra de Varo, el viaje como realidad de su ajetreado pasado, pero sobretudo como metáfora de la transformación personal que lleva hacia el auto-conocimiento. Sin embargo, en mi opinión, tan numeroso como el viaje es la presencia del tema amoroso o relacional en sus obras. A veces explícitamente representado mediante dos figuras, una masculina y otra femenina, que se encuentran, dialogan, se esconden, se fugan... También existe mediante la combinación de elementos fálicos, esas torres que jalonan sus ciudades, las empinadas montañas de sus paisajes, la estricta geometría de los espacios vacíos, combinados siempre con la forma almendrada de ventanas y puertas, mandorlas sucesivas de referencias vaginales.

Es sabido que Varo utiliza la metáfora de la ropa como las distintas capas (de protección, de mentiras) que impiden a un ser el conocimiento de sí mismo; cuantas más capas es capaz de desechas, de pelar de sí mismo, las capas de finísimo material que le envuelven como la piel de una cebolla, o las gelatinosas alas de un insecto, más cerca estará de la verdad. Pero esas “peladuras” que a veces toman aspecto de alas, y otras de pétalo, también tienen una lectura claramente sexual asemejándose a los labios genitales femeninos.

En la mayoría de los cuadros de Varo encontramos un “tipo de narración” que juega con la dinámica de la oposición de elementos (de “sexos”), junto con su “mágica” resolución a cargo de la propia pintora que nos da la clave de su solución, o que a veces los mantiene suspendidos en el tiempo, como un recuerdo imborrable.

En ese sentido, me gustaría simplemente señalar la oposición que existe en muchos de sus cuadros, entre elementos opuestos: por ejemplo lo sólido (arquitecturas) y lo fluido (tejido, pelo, niebla, plumas, mariposas); lo evidente (que es sin embargo misterioso) y lo oculto (que sin embargo deja un rastro visual); la inestabilidad del suelo (lugar que desde sus primeras obras tiene una solidez engañosa, lleno de huecos, trampillas, abismos, y a veces con retículas de tela de araña o dibujo de juego de ajedrez (que implica una agresión, una batalla simbólica en marcha) a la calma casi mineral de un cielo en que el sol siempre está ausente.

Uno de los objetivos declarados del surrealismo era crear y cultivar una nueva forma de relación (amorosa y sexual) entre los hombres y las mujeres. El culto de Breton al “*amour fou*” busca instaurar la posibilidad

de una nueva relación menos hipócrita y más directa, lejos de las convenciones burguesas que entonces prevalecían. Como Breton escribió en 1937: “el deseo es el único amo que los humanos deben acatar”.

En todo ello, sin embargo, las mujeres surrealistas se enfrentan por primera vez al problema de cómo representarse ellas, de cómo crear la imagen de su propio “deseo”, de su naturaleza deseante, lejos de los estereotipos en los que la tradición pictórica y literaria masculina las habían encerrado, lejos de ser ese “cuerpo-objeto” del arte de los hombres surrealistas. Ya que al fin y al cabo lo esencial de los cuadros surrealistas tanto de hombres como mujeres, es una búsqueda de la identidad personal, un humanismo nuevo, lejos de los estereotipos de los siglos anteriores.

La alusión a nuevas fuentes iconográficas, como son las de los juegos de cartas, la alquimia, la cultura popular y la regresión hacia las fábulas medievales y las encarnaciones animales, corresponden a esa necesidad de construir su imagen con materiales inéditos, que no corresponden a un código pre-establecido.

En particular, la utilización de los animales como autorretrato corresponde a una necesidad, a mi modo de ver, de eludir la escisión de la creatividad en masculina o femenina. Igual que en las fábulas medievales el uso de los animales permitía escapar de la rigidez que implicaba las divisiones socioeconómicas de la sociedad estamental para poder presentar un relato que fuese de orden moral y no social. El uso de los animales en las mujeres surrealistas permite a éstas situarse fuera de las expectativas y los prejuicios de una creatividad ligada a uno u otro sexo.

2. LOS ESCRITOS DE VARO Y VARO COMO PERSONAJE NOVELESCO.

Es bien sabida la influencia del movimiento literario del simbolismo en el surrealismo, autores como Baudelaire y Rimbaud son claves para entender el uso de las “correspondencias” o del sistema (falsamente) analógico en el que se inscribe la creación surrealista. Ya que el sentido literario permea y guía todo lo que son las obras surrealistas ya sean de letras o de imágenes. Es, efectivamente, corriente encontrar el uso de la sinécdoque (en que una parte de la imagen es evocada para significar el todo) y la anamorfosis (que significa forma vista desde atrás o entendida retrospectivamente y que alude a una imagen que primero parece ser algo para después en una segunda imagen querer decir algo distinto, en definitiva, una doble imagen) en los cuadros o fotografías surrealistas.

Era normal que un movimiento que había surgido originalmente como movimiento literario prestase sus procedimientos a la plástica. Por lo tanto se ha de asumir que en el caso del surrealismo las fronteras entre lo escrito y la imagen fuesen mucho más permeables, menos rígidas y más transitadas de lo habitual y que hay muchos casos de pintores literarios y escritores que pintan, dibujan, realizan collages, y demás.

R. Varo se suma a esta característica y de ella nos quedan distintos textos de carácter personal que pertenecen a la colección privada de quien fue su último compañero vital W. Gruen y cuyo análisis ha dado ya lugar a importantes libros a cargo de Isabel Castells Molina y Edith Mendoza Bolio.

En particular me gustaría centrarme en el texto sobre el “*homo rodans*”, de quien también realizó la pintora una escultura, siguiendo de algún modo el estilo desarrollado por el artista Wolfgang Paalen, y que fue el único de sus escritos que publicó en vida. En ese texto llama la atención la parodia que ella hace del lenguaje supuestamente culto de un arqueólogo y la utilización del argumento de autoridad masculino rozando el absurdo, y con visos cómicos, todo en vistas a demostrar la existencia del esqueleto del primer “hombre rodante” y del primer paraguas, es decir, de su escultura. Juego dentro del juego, círculo cerrado de humorística intención, muy al modo surrealista pero con el añadido propio de Varo de poner en jaque los lenguajes de la autoridad, como es el lenguaje de las ciencias, y la presunción masculina que va formando una pirámide de disparates históricos engarzados todos por su ciega condición de altanera soberbia.

Tanto sus notas personales, como sus recetas mágicas y sus sueños aportan datos sobre su condición verdadera e íntima de surrealista y la creación de un mundo propio tremendamente original. Pero Remedios Varo no es sólo una creadora, una artista, sino también un mito, aunque un mito secreto en cierta forma.

Varios autores han utilizado su figura en novelas de forma parcial o total. Uno de los más famosos ha sido el norteamericano Thomas Pynchon que en su primera novela, *La subasta del lote 49*, de 1966 sitúa a la protagonista Edipa Maas en una exposición de Varo, a quien menciona por su nombre, en México y que delante del cuadro *Bordando el manto terrestre* rompe a llorar. Aunque el hecho de que Pynchon sea un autor tan impredecible y complejo haga muy difícil interpretar en que sentido se puede entender su relación con la obra de Varo, podría pensarse que la emoción que el

propio Pynchon transfiere a su personaje, Edipa, se debe a que tanto la pintora como el novelista pueden urdir una trama tan minuciosa como caprichosa a través de un elemento tan central como imprevisto y pequeño, y que en esa urdimbre se ambiciona traducir el mundo entero.

También hay dos otras novelas recientes: la de la cubana Zoé Valdés, *La cazadora de astros* (lo que en realidad hace alusión al título de un cuadro de Dorothea Tanning) y la del español Luis Artigue, *La mujer de nadie*, dedicadas a Varo. En la primera como modelo tutelar de las desgraciadas andanzas sentimentales y literarias de la protagonista en París y en la segunda como recreación de la propia historia sentimental de la pintora, con un lenguaje poético surrealista muy trabajado.

Pero, es sin duda Octavio Paz, que la conoció y que escribió sobre ella y sobre su pintura, uno de los escritores más importantes a la hora de relacionar a Varo con su mito literario y de algún modo su creador principal; prueba de ello es ese famoso poema en prosa: *Visiones y Desapariciones de Remedios Varo* que se publica en 1966.

También en 1967 se publica el famoso libro de Gabriel Garcia Marquez, *Cien años de soledad*, y aunque no lo haya visto mencionado en ningún sitio, es evidente que el personaje de Remedios, la bella, esa mujer que se pasea desnuda en pura inocencia y que enamora a todos los hombres, está inspirada en la pintora Remedios Varo y como en sus cuadros y en la poesía de Paz, ella desaparece del libro, levantada a las alturas, arrastrada por el viento hacia un viaje invisible.

Remedios, la bella, se quedó vagando por el desierto de la soledad, sin cruces auestas, madurándose en sus sueños sin pesadillas, en sus baños interminables, en sus comidas sin horarios, en sus hondos y prolongados silencios sin recuerdos, hasta una tarde de marzo en que Fernanda quiso doblar en el jardín sus sábanas de bramante, y pidió ayuda a las mujeres de la casa. Apenas habían empezado, cuando Amaranta advirtió que Remedios, la bella, estaba transparentada por una palidez intensa.

— ¿Te sientes mal? —le preguntó.

Remedios, la bella, que tenía agarrada la sábana por el otro extremo, hizo una sonrisa de lástima.

—Al contrario —dijo—, nunca me he sentido mejor.

Acabó de decirlo, cuando Fernanda sintió que un delicado viento de luz le arrancó las sábanas de las manos y las desplegó en toda su amplitud. Amaranta sintió un temblor misterioso en los encajes de sus pollerinas y trató de agarrarse de la sábana para no caer, en el instante en que Remedios, la bella, empezaba a elevarse. Úrsula, ya casi ciega, fue la única que tuvo la serenidad para identificar la naturaleza de aquel viento irreparable, y dejó las sábanas a merced de la luz, viendo a Remedios, la bella, que le decía adiós con la mano, entre el deslumbrante aleteo de las sábanas que subían con ella, que abandonaban con ella el aire de los escarabajos y las dalias, y que pasaban con ella a través del aire donde terminaban las cuatro de la tarde, y se perdieron con ella para siempre en los altos aires donde no podían alcanzarla ni los más altos pájaros de la memoria.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Artigue 2008

L. Artigue, *La mujer de nadie*, Ourense 2008.

Carrington [1976] 1995

L. Carrington, *La corneta acústica*, Barcelona [1976] 1995.

Castels 1997

R. Varos, *Cartas, sueños y otros textos*, edición, introducción y notas de I. de Castells, México D.F. 1997.

Chadwick 1985

W. Chadwick, *Women artists and the Surrealist Movement*. New York. 1985.

García Márquez 1967

G. García Márquez, *Cien años de soledad*, Buenos Aires, 1967.

González Madrid, Rius Gatell 2013

M.J. González Madrid y R. Rius Gatell (ed). *Remedios Varo. Caminos del conocimiento, la creación y el exilio*, Madrid 2013.

Kaplan 1988

Kaplan, Janet A. *Unexpected Journeys. The art and life of Remedios Varo*, New York. 1988.

Mendoza Bollo 2010

E. Mendoza Bollo, *A veces escribo como si trazase un soneto. Los escritos de Remedios Varo*, Madrid, 2010.

Paz 1967

O. Paz, *Visiones y desapariciones de Remedios Varo*, Madrid 1966.

Pynchon 1966

T. Pynchon, *The crying of the lot 49*, Philadelphia 1966.

Rubin Suleiman 1998

S. Rubin Suleiman, *Exile and creativity*, Durham Duke 1998.

Uzcátegui Araujo 2011

J. Uzcátegui Araujo, *El imaginario de la casa en cinco artistas contemporáneas*, Madrid 2011.

VV. AA. 2015

VV.AA., *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*, Girona 2015.

Valdes 2007

Z. Valdes, *La cazadora de astros*, Barcelona 2007.

Varo 1990

B. Varo, *Remedios Varo en el centro del microcosmos*, México D.F.1990.

ENGLISH ABSTRACT

As is often the case with women artists of the Surrealist movement, Remedios Varo's art and her personal image, that of a beautiful bird-like woman whose art is quirky and mysterious, has, for a long time, undermined a more intellectual perspective. However, a number of studies, some quite recent, have been dedicated to a more indepth analysis of her work: this includes research into her iconography, her writings, her interest in the alchemical, the esoteric and mystical. Varo's image and work can also be traced in the world of fiction where she manages to exist in a complex web of signifiers. The article maps the territory of her discovery and investigates how the new framework of writing about her practice permits a better understanding of her art.

Le metamorfosi di Diane de Poitiers. Un percorso iconografico

Claudia Solacini

“Diane de Poitiers è una delle rare donne divenute e rimaste celebri per la loro sola bellezza, una bellezza così assoluta, così inalterabile, da ricacciare nell’ombra la personalità stessa di colei che ne fu dotata”, scrive Marguerite Yourcenar (Yourcenar [1962] 2004, 56). Moglie a sedici anni, vedova a trentadue, amante del re di Francia, Diane de Poitiers è celebre per la sua “bellezza fredda” (Chastel [1978] 1988). Il corpo diafano ed energico che ricorda la perfezione delle statue classiche, elegante e riservata, Diane diventa musa ispiratrice di artisti e poeti. Il paragone con la dea della caccia è stato spesso discusso (Bardon 1963, 288; Chastel [1978] 1988, 250; Zerner 2002, 342), tuttavia non molto è cambiato da quando Louis Dimier nel 1913 constatava con rammarico che l’iconografia di Diane “still awaits its critic” (Dimier 1913, 90) e, un secolo dopo, Henri Zerner apriva il suo saggio affermando che “l’iconographie de Diane de Poitiers a souvent été discutée sans jamais être vraiment approfondie dans toute son étendue” (Zerner 2002, 335). Nel 1978 Chastel sottolineava come “l’innata difficoltà di questo studio” (Chastel [1978] 1988, 250) consista nel trovare corrispondenza tra le opere commissionate da Diane e quelle che realmente la ritraggono. Esistono infatti pochissime immagini, tra disegni e dipinti, che mostrano con certezza i suoi tratti fisionomici e manca uno studio puntuale e sistematico capace di chiarire i molti dubbi che tuttora circondano la sua iconografia. La mancanza di documenti e fonti scritte impedisce di dimostrare quali opere siano state effettivamente commissionate da Diane e quali invece solo ispirate al suo fascino. Si propone quindi una lettura inedita di opere specifiche capaci di mettere in luce aspetti meno noti della nostra protagonista.

Nel 1530 Francesco I di Francia (1494-1547) sposa in seconde nozze Eleonora d’Austria, sorella dell’imperatore Carlo V. L’anno seguente si celebra a Saint-Denis l’incoronazione ufficiale della nuova regina e come di consueto i festeggiamenti si concludono con un torneo, retaggio medievale che mantiene viva la tradizione cavalleresca e glorifica i tempi antichi. Al torneo partecipa il giovane Enrico d’Orléans (1519-1559), secondogenito del re, che tra lo stupore degli astanti sceglie di battersi per Diane de

Poitiers (1499-1566), moglie del gran siniscalco di Normandia. Diane ha vent'anni più di Enrico e questa differenza di età diventa ben presto bersaglio di critiche e sarcasmi: Anne de Pisseleu, futura Madame d'Etampes e favorita di Francesco I, definisce Diane una "vecchia di trentadue anni" (Orieux [1986] 1994, 57). Diane non disdegna le attenzioni del principe ma, conscia della sua giovane età, fa in modo che il rapporto amoroso non oltrepassi i limiti della sfera platonica. Solo la morte improvvisa del delfino e la conseguente nomina di Enrico a erede al trono spingono Diane a diventarne l'amante ufficiale. Diane è già vedova, ma non ambisce al ruolo di regina, ne diventa anzi la controparte appoggiando apertamente le nozze di Enrico con Caterina de' Medici (1519-1589): "[Catherine] est reine. Mais Diane règne", scrive Simone Bertièrre (Bertièrre 2006, 283).

Proprio negli anni in cui Enrico II sale al trono, la richiesta di farsi ritrarre in vesti mitologiche assume in Francia i caratteri di una vera e propria moda. Gli *exempla virtutis* degli uomini illustri mirano a esaltare l'immagine pubblica, il ruolo politico e gli incarichi istituzionali del committente, i ritratti femminili sono invece più inclini ad assecondare attitudini e vocazioni personali dell'effigiata. Diane de Poitiers è troppo intelligente per aderire in modo passivo a un'identificazione mitica o eroica imposta da terzi, infatti decide in maniera autonoma e perspicace di assumere il ruolo di Diana cacciatrice. Non solo si preoccupa di promuovere questa scelta iconografica in tutte le sue manifestazioni (artistiche e letterarie), ma giunge a renderla un aspetto immanente della sua personalità. Sin dall'antichità la dea della caccia viene descritta come una bellissima donna longilinea e scattante, amante di pratiche sportive faticose e impegnative come l'equitazione, dotata di un corpo energico e incorruttibile capace di resistere sia al tempo che agli uomini. Questo spiega le lunghe cavalcate e i metodici bagni in acqua fredda che conferiscono a Diane un pallore marmoreo del tutto simile alle statue classiche, perfette ed eterree quanto fredde e distaccate. Incarnazione della *dignitas*, Diane aspira all'idolatria riservata alle figure ieratiche. Scegliendo la casta Diana come proprio alter ego, Diane de Poitiers diventa paladina delle virtù, nemica dei vizi e della lussuria, custode di un fascino seducente che non sfiorisce con il passare del tempo. Chastel la descrive come "una diva, un modello che deve trascinare e dominare tutta la corte: imprime uno stile all'eleganza, alla maestà e persino alla bellezza" (Chastel [1978] 1988, p. 248). La "beauté inaltérable" (Yourcenar 1962, 64), l'integrità morale, i modi raffinati ma assai poco confidenziali sono peculiari di Diane de Poitiers. Eleganza e riservatezza le permettono di emanciparsi dal semplice ruolo di *maîtresse-en-titre* ed essere socialmente accettata come confidente e

consigliera di Enrico II, alla pari di coloro che conducono una vita pubblica irreprensibile, per questo il suo sincero affetto per il re è stato spesso paragonato al rapporto di fratellanza che lega Diana e Apollo (Ceccarelli Pellegrino 2003, II, 1, 219; Bertière 2006, 286).

L'immagine omerica di "Artemide saettatrice [...] lieta tra cinghiali e cervi veloci" (Omero, *Od.* VI 102-05) nella quale Diane si riconosce in maniera puntuale, si diffonde nel Rinascimento attraverso diverse edizioni delle *Metamorfosi* di Ovidio. Il testo, celebre in Francia grazie a una traduzione trecentesca dell'*Ovide Moralisé* e usato dagli artisti del XV e XVI secolo come un'inesauribile fonte di ispirazione, presenta la casta e vendicativa dea lunare colta in un momento di intimità: "Hic dea silvarum venatu fessa solebat virgineos artus liquido perfundere rore" (*Met.* III 163-164). La dea della caccia assume quindi nuove declinazioni e diventa una figura estremamente seducente, perché incarna un'ideale di donna tanto desiderabile quanto indomabile. Prima di concedersi al re, la duchessa di Valentinois (titolo che Diane riceve da Enrico II nel 1547) dimostra di essere una donna retta e dignitosa e come tale intende essere ricordata. L'aura di riservatezza che con fatica ha costruito attorno a sé sin dalla vedovanza non deve in alcun modo essere messa in discussione dalle attenzioni concesse al sovrano. Ecco spiegato il motivo per cui Diane non scambia mai con il proprio amante gesti affettuosi in pubblico ed è attenta a non abbandonarsi ad atteggiamenti capaci di destare commenti equivoci, relegando con prudenza la *liaison* extra coniugale agli appartamenti privati.

Questo esibito contegno ricorda un episodio delle *Metamorfosi* di Ovidio in cui Diana punisce Atteone trasformandolo in cervo non solo per averla sorpresa senza veli, ma soprattutto per evitare che il cacciatore possa raccontarlo: "Nunc tibi me posito visam velamine narres, si poteris narrare, licet!" (III 192-193) minaccia la dea adirata, mentre Atteone viene divorato dai suoi stessi cani "verba animo desunt" - vorrebbe, ma gli manca la parola (III 231). Anche nelle *Genealogia Deorum Gentilium* di Boccaccio (1347), Diana ammonisce Atteone con le parole "va e dillo se puoi" (Boccaccio, *Genealogia Deorum Gentilium*, V, XIV) lasciando presagire l'imminente metamorfosi. Il silenzio di Atteone era l'unico modo per evitare che lo sbaglio diventasse un peccato, per questo la dea vuole sincerarsi della sua discrezione in maniera tanto crudele. Come un moderno Atteone, Enrico II è l'unico a possedere Diane sia fisicamente che sentimentalmente, ma non deve vantarsene con i membri della corte, pena la rinuncia immediata all'amante-amata. Queste considerazioni ci portano a interpretare la passione per la caccia di Diane come una caccia amorosa, che si traduce

nella fuga/inseguimento tra la duchessa e il re, preda e predatore. Il messaggio è chiaro: Diane non è succube di Cupido, bensì usa l'astuzia per metterlo al proprio servizio. Come Cupido, la casta Diana possiede arco e frecce quali attributi simbolici, armi che alludono al gioco della seduzione e ben si prestano a sottili interpretazioni di carattere erotico.

I poeti della Pléiade quali Pierre de Ronsard e Joachim Du Bellay assecondano con piacere l'idea che il potere si imponga attraverso l'amore, mai con la forza (Pot 2002, 65; Casanova-Robin 2003, 350). Questo concetto si traduce in una medaglia di attribuzione incerta coniata nel 1548 per celebrare la recente nomina di Diane a duchessa di Valentinois (Hill, Pollard 1967, 104). Il recto mostra un ritratto di profilo a mezzo busto di Diane de Poitiers, mentre il verso riporta il motto "OMNIUM VICTOREM VICI" affiancato da un'allegoria della dea della caccia trionfante su Cupido [Fig. 1]. Secondo Henri Zerner l'impresa non va letta come un trionfo della Diana sull'Amore lascivo, bensì come Amore sottomesso al servizio di Diane "pour en faire un instrument de pouvoir" (Zerner 2002, 342). Ne deduciamo che per Diane la forza dell'amore ha il potere di ammansire anche l'animale più selvaggio, la preda più ambita e inafferrabile, cioè il sovrano stesso. Da parte sua, Enrico II conferma la devozione alla favorita in una medaglia del 1552 realizzata da Guillaume Martin [Fig. 2]. L'opera, già nota agli specialisti (Potter 2008, IX) ma non ancora studiata, reca sul verso una figura femminile stante, armata di arco e frecce, circondata dal motto "NOMEN AD ASTRA 1552". La mano destra punta la freccia punta verso il basso, la sinistra con un gesto vezzoso regge l'arco senza mostrare alcuna intenzione belligerante. Lo sguardo rivolto al cielo in corrispondenza della parola "astra" mostra la volontà di seguire il fato scritto nelle stelle. La dea della caccia cerca con lo sguardo l'approvazione divina, ma la freccia verso il basso enfatizza una dimensione amorosa terrena, quindi tangibile e carnale. Di conseguenza, con l'approvazione delle stelle la relazione adulterina tra Diane de Poitiers ed Enrico II può essere consumata senza timore.



1 | Pierre Regnier (attribuito a), *Diane de Poitiers*, argento, 1610 circa (da un originale perduto del 1548), Londra, British Museum, inv. M.663.

2 | Guillaume Martin (attribuito a), *Enrico II*, bronzo, 1552, Londra, British Museum, inv. 1883,0515.16.

Oltre a rappresentare la dea della caccia, Diana è indissolubilmente legata alla Luna, così come nella mitologia il fratello Apollo è legato al Sole. Memore delle parole usate da Cicerone, che nel *De Natura Deorum* [II, 68] paragona l'oro e l'argento al Sole e alla Luna, Boccaccio definisce Diana "argentea" (Boccaccio, *Genealogie Deorum Gentilium*, IV). Se l'argento nasce dall'unione tra bianco e nero, nessuno meglio di Diane de Poitiers ha saputo dare un nuovo significato a questi colori. Vedova a trentadue anni di Louis de Brézé - quarant'anni più anziano di lei - Diane manifesta il dolore per la perdita decidendo di indossare esclusivamente abiti bianchi e neri a ricordo imperituro del precoce lutto. Oltre ad esaltare il suo incarnato, l'abito vedovile enfatizza il suo status di donna rispettabile e libera da ogni vincolo matrimoniale, di conseguenza Diane non commette alcun peccato concedendosi a Enrico II. La luna "argentea" in continuo divenire splende quando tramonta il sole e illumina la terra di luce riflessa quando il sole è assente. Al di là del significato cortese, questo dialogo tra corpi celesti può assumere un'interpretazione squisitamente politica: rappresentare una dama in veste di Diana con la mezza luna sul capo, significa riconoscere al suo ruolo di consigliera il privilegio di intercedere presso il re. Non deve quindi sorprendere se durante il regno di Enrico II gli ambasciatori incontrano Diane de Poitiers prima di essere introdotti al cospetto del sovrano (Ffolliott 1989, 142). Quando il sole tramonta conferisce alla luna il potere di illuminare la terra, così in assenza del re la favorita è autorizzata a farne le veci. Diane incarna quindi la mediazione tra cielo e terra, sovrano e sudditi. Queste sottili allusioni dovevano essere molto chiare agli intellettuali del Rinascimento francese. Lo dimostra l'impresa dedicata alla "Illustrissima Signora Duchessa di Valentinois" che apre *La vita et metamorfoseo d'Ovidio figurato et abbreviato in forma d'epigrammi*, edizione di successo curata da Gabriele Simeoni e illustrata da Bernard Salomon, pubblicata a Lione nel 1559. Il motto "CONSEQUITUR QUODCUNQUE PETIT" (ottiene tutto ciò che chiede) completa l'immagine incisa sul frontespizio dove la dea della caccia è ritratta con lo sguardo rivolto verso il Sole [Fig. 3]. Tra Diana e il Sole, cielo e terra, si scorgono le Muse e un edificio rinascimentale. Si tratta senza dubbio di Anet, il castello di Diane de Poitiers ristrutturato da Philibert De l'Orme per volere di Enrico II (Hanser 2006, 12; Gallo 2000, 36). A confermarlo è sufficiente un confronto con l'immagine pressoché identica di Anet incisa da Salomon nel 1558 ne *Les illustres observation antiques* di Simeoni [Fig. 4] (Simeoni 1558, 96). Possiamo quindi interpretare l'impresa del 1559 come un dialogo tra Diana e Apollo, Luna e Sole. Come recita il motto, la dea della caccia "ottiene tutto ciò che chiede" quindi il Sole, cioè il sovrano stesso, la omaggia con il castello di Anet, un luo-



3 | Bernard Salomon, incisione sul frontespizio, in Gabriele Simeoni, *La vita et metamorfoseo d'Ovidio figurato et abbreviato in forma d'epigrammi*, Lyon 1559.

go popolato da Muse, dove arte e letteratura trovano uno spazio ideale. L'incipit si collega alla nota di chiusura di *La vita et metamorfoseo d'Ovidio* in cui Diana viene descritta come la dea che “presta splendor nell'ombra”. Questa ambivalenza tra luce e ombra, dissolutezza e castità, ovvero Enrico II e Diane, viene descritta anche da Marguerite Yourcenar in un saggio dedicato al castello di Chenonceaux, dono del re alla duchessa di Valentinois: “Solo nel mondo dell'arte questa nudità, celata quasi agli occhi di tutti sotto i velluti e gli orpelli, si mostra con innocenza alla luce del sole; solo nel mondo dell'arte un'amante cinquantenne di re è un'immortale” (Yourcenar 2004, p. 63). La maggior parte delle opere d'arte commissionate o ispirate a Diane per decorare Anet vengono disperse durante la Rivoluzione Francese, quando il castello viene in parte demolito e spogliato dei suoi beni, incluse le fonti scritte (Hanser 2006, 16). La mancanza di documenti ha portato gli studiosi a confondere con Diane le effigi di numerose cortigiane in veste di Diana, come il ritratto di *Diane de Poitiers en Diane* del Musée de la Vénérerie di Senlis, oppure *Diane chasseresse* del Louvre. Distinguere la Diane de Poitiers immaginaria da quella reale rimane uno dei nodi più difficili da sciogliere.



4 | Bernard Salomon, incisione, in Gabriele Simeoni, *Les illustres observation antiques*, Lyon 1558, 96.

Un'opera che vanta innumerevoli congetture dovute alla mancanza di testimonianze scritte è un affresco poco noto eseguito nel castello di Tanlay da un anonimo esponente della Scuola di Fontainebleau [Fig. 5]. Grazie alle *Recherches Historique sur Tanlay* pubblicate in due volumi da Eugène Lambert nel 1886, sappiamo che l'opera venne commissionata attorno agli anni Sessanta del Cinquecento da François d'Andelot de Coligny (1521-1569) (Lambert 1886, 146). La rappresentazione mostra i membri della corte di Francia in vesti classiche, silenti testimoni delle riunioni organizzate dalla lega protestante in quella stessa sala. L'instabilità politica e la violenza prodotta dalle guerre di religione avevano portato a una suddivisione sempre più netta tra cattolici e ugonotti, per questo i protagonisti dell'affresco si presentano schierati come fazioni a confronto in un'interessante commistione tra personaggi reali e immaginari, valori cattolici e protestanti, storia antica e moderna. L'assenza di gran parte dei rappresentanti protestanti e la mancanza di alcuni dettagli, come gli attributi di Mercurio, sono dovuti con ogni probabilità all'improvviso arresto dei lavori alla morte di François d'Andelot nel 1569.

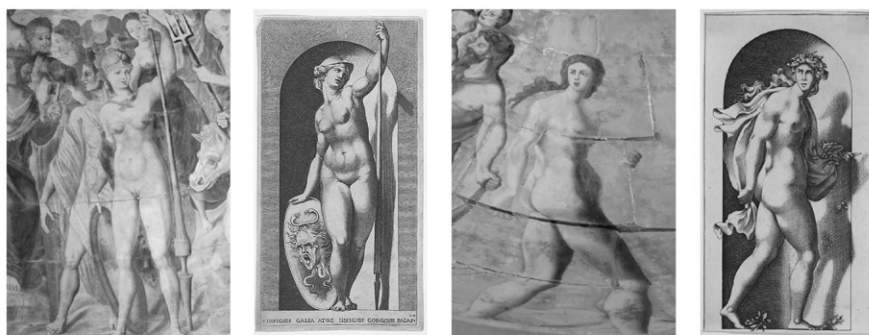
Varie letture sono state proposte per identificare dei personaggi rappresentati, ma spesso risultano supportate da spiegazioni deboli e superficiali. Concordo con l'ipotesi di Lambert, che attribuisce le sembianze di Diane de Poitiers a Venere (Lambert 1886, 151), ma la semplice vicinanza al ritratto di Francesco I non è una prova sufficiente a determinare l'identità della dama ritratta. Nel 1933 Oulmont ritiene che la chiave per interpretare gli affreschi di Tanlay sia celata nei poemi di Pierre de Ronsard (Oulmont 1933, 183): le sue teorie influenzano Schneegans (Schneegans 1935, 115-124) e Lebègue (Lebègue 1955, 441-444) oltre che Seznec, che nel 1980 descrive Enrico II in veste di Giove, Diane de Poitiers come Diana e Caterina de' Medici come Giunone (Seznec [1980] 2008, 27). Fedele alla tradizione che vede nell'*Hymne au Roi Henri II* di Ronsard (1555) la fonte



5 | Anonimo, affresco, 1560-1570 circa, Château de Tanlay, Tour de la Ligue.



6-9 | Giove; Giove; Giunone e Mercurio; Mercurio.



10-13 | Minerva e la Pace; Minerva; Proserpina; Proserpina.

6, 8, 10, 12 | Dettagli da Anonimo, affresco, 1560-1570 circa, Château de Tanlay, Tour de la Ligue.

7, 9, 11, 13 | Gian Giacomo Caraglio (da Rosso Fiorentino), *Dei nelle nicchie*, serie di incisioni a bulino, 1526 (pubblicata nel 1771), Bergamo, Accademia Carrara, Gabinetto Disegni e Stampe.

principale per comprendere l'affresco, il catalogo della mostra *Pierre de Ronsard (1524-1585). La trompette et la lyre*, a cura di André Miquel, indica rispettivamente Diane de Poitiers come Venere, il connestabile Anne de Montmorency come Marte, l'ammiraglio Gaspard II de Coligny (fratello maggiore di François d'Andelot) come Nettuno e, ancora una volta, Caterina de' Medici come Giunone (Miquel 1985, 112). Al di là delle possibili somiglianze fisionomiche tra personaggi reali e dipinti è importante sottolineare che Giunone [Fig. 8] è l'unica figura che non mostra il proprio volto. Ammesso che l'artista di Tanlay abbia usato il poema di Ronsard come riferimento per ritrarre la corte di Francia, trovo quanto meno riduttivo raffigurare proprio la regina di spalle, con l'impossibilità oggettiva di poter identificare i tratti somatici di Caterina de' Medici. L'impressione è che gli autori sopra citati si siano basati in maniera esclusiva su fonti testuali, trascurando l'analisi storico-artistica che manca allo status quaestionis.

La mano esitante, alcuni grossolani errori prospettici e una certa ripetitività formale nei tratti fisionomici degli effigiati, tradiscono l'inesperienza dell'artista nel padroneggiare una tecnica che implica una pennellata veloce e sicura. L'opera si compone di decine di figure allineate in un Olimpo immaginario che non mostra punti di riferimento architettonici o paesaggistici. Per ridurre al minimo il margine di errore e i tempi di realizzazione, l'artista ha deciso saggiamente di rifarsi alle opere dei maestri contemporanei, in particolare alla serie degli *Dei nelle nicchie* di Rosso Fiorentino (1494-1540) che ha costituito il principale prontuario iconografico per l'affresco in esame. La serie era nota grazie alle incisioni a bulino realizzate nel 1526 da Gian Giacomo Caraglio (1500 c.-1565) e Marcantonio Raimondi (1482 c.-1534 c.) e possiamo supporre che l'artista abbia attinto a piene mani dall'inventiva di Rosso: le figure di Giove [Figg. 6-7], Mercurio [Figg. 8-9], Giunone [Figg. 8-14], Minerva [Figg. 10-11], Proserpina [Figg. 12-13] non lasciano dubbi sulla fonte iconografica che le ha ispirate.

Al centro di una corte popolata da figure stanti, l'unica figura assisa e incoronata è Giano bifronte, caratterizzata da un volto maschile e uno femminile. Nel celebre trattato intitolato *Imagini delli dei de gl'antichi*, Vincenzo Cartari descrive Giano come "guardiano e custode" delle porte del cielo. Nella princeps del 1556 leggiamo:



14 | Anonimo, *Giano e Giustizia* (dettaglio), affresco, 1560-1570 circa, Château de Tanlay, Tour de la Ligue.

Vogliono alcuni che queste mostrino in lano la prudenza de i saggi Re, e de gli accorti Principi, li quali oltre sanno disporre del presente con ottimo consiglio, hanno la faccia davanti anchora, onde veggono di lontano, e sanno conoscere le cose prima siano, ne meno si ricordano delle passate per la faccia che guarda di dietro, si che tutto veggono. Laqual cosa volero mostrare gli antichi forse con la imagine di lano ne i Principi, perché questi, come dice Plutarco, appresso de i mortali sono le vere imagini dei Dei (Cartari 1556, 14)

Giano può accedere alla porta d'oriente dove sorge il sole oppure a quella d'occidente dove il sole tramonta per lasciare spazio alla notte. A Tanlay rappresenta il tramite tra cielo e terra. È significativo che Giano incoronato occupi una posizione centrale, appena sotto l'immagine di Enrico II-Giove [Fig. 14]. Osservando la figura con attenzione è possibile scorgere nel volto di sinistra quello di una giovane donna: la corona sul capo suggerisce Giano come una figura legata alla monarchia e Cartari lo descrive in modo specifico come re d'Italia (Cartari 1556, 12). In questo caso il riferimento alle origini italiane di Caterina de' Medici non può essere una semplice coincidenza. La posizione centrale di Giano-Caterina ha inoltre l'importante funzione di unire e dividere le fazioni di cattolici e protestanti, proprio come Caterina cercava di fare nel ruolo di regina e in seguito reggente. Ritengo quindi che la sua controparte maschile possa rappresentare Carlo IX (1550-1574), il figlio di Caterina che fino al 1562 aveva regnato sotto lo sguardo vigile della madre-reggente. Oltre a un collegamento testuale con il trattato Cartari possiamo trovare varie similitudini anche di carattere formale. Le incisioni di Bolognino Zaltieri si basavano su manuali iconografici di epoca rinascimentale (cfr. Engramma, Filipponi, Agnoletto settembre/ottobre 2011, n. 93). Sebbene la prima edizione illustrata delle *Imagini* risalga al 1571, il Giano di Tanlay è troppo simile a quello immaginato da Zaltieri per trascurare l'influenza che potrebbe aver avuto [Fig. 15].

Giano è affiancato da due figure femminili che nel tempo gli studiosi hanno identificato in maniera arbitraria con Diana, Psiche, o Temi. Non dimentichiamo che l'affresco era stato commissionato a scopo propagandistico da sostenitori della causa protestante, perciò l'artista deve avere scelto due allegorie particolarmente eloquenti in ambito politico. Ritengo quindi che esse rappresentino la Pace e la Giustizia. Ritratta di profilo la figura della Pace in abito bianco è riconoscibile grazie alla colomba, attributo carico di significati a carattere sia politico che religioso [Fig. 10]. Fedele al testo di Cartari l'artista pone la Pace alla sinistra di



15 | Bolognino Zaltieri, *Giano*, incisione, in Vincenzo Cartari, *Imagini delli dei de gl'antichi*, 1571, p. 54.

Giano per sottolineare l'importanza simbolica della chiave quale strumento che "apre il mondo quando viene il dì a illuminarlo" (Catari 1556, 13). In questo caso l'alba di un nuovo giorno corrisponde al trionfo degli ugonotti. Per accelerare i tempi di realizzazione l'artista si è servito dello stesso cartone preparatorio impiegato per dipingere Minerva [Fig. 10], cambiando semplicemente il volto e gli attributi dei due personaggi. Alla destra di Giano, in corrispondenza della verga che serve a temprare il mondo (Cartari 1556, 13), troviamo una figura stante che mostra diverse influenze artistiche [Fig. 14]. Ritengo si tratti di un'allegoria della Giustizia



16 | Bolognino Zaltieri, *Fortuna-Giustizia*, incisione, in Vincenzo Cartari, *Imagini delli dei de gl'antichi*, 1571, p. 54.

perché la postura corrisponde esattamente alla Fortuna-Giustizia proposta da Bolognino Zaltieri nel 1571 [Fig. 16]. Come in Cartari, l'attributo mostrato potrebbe rappresentare un fascio littorio, mentre è del tutto assente la bilancia, sebbene la posizione assunta dal braccio ci faccia immaginare la sua presenza. Come il flauto di Mercurio [Fig. 8], questo dettaglio mancante prova l'incompletezza del ciclo.

Tra i membri della corte finora individuati manca la protagonista di questo saggio. Autorevoli studiosi come Jean Seznec hanno identificato Diane de Poitiers come Diana (SEZNEC [1980] 2008, 27) senza tuttavia specificare quale figura olimpica dovrebbe rappresentarla, dato che nella Tour de la Ligue nessuna divinità porta gli attributi della dea della caccia. Miquel riprende invece un'ipotesi già avanzata da Lambert secondo il quale la duchessa di Valentinois è rappresentata in veste di Venere [Fig. 17] (Lambert 1886, 151; Miquel 1985, 112). Sia in arte che in letteratura Diane de Poitiers viene descritta dai suoi contemporanei con i capelli biondi come testimonia la nota conclusiva de *La vita et metamorfoseo d'Ovidio* in cui Gabriele Simeoni ricorda la duchessa "con la fronte d'avorio in treccie bionde". Il naso sottile, gli occhi chiari, la bocca piccola e il mento pronunciato sono molto simili ai tratti che troviamo nella *Allegoria della Pace* [Fig. 18] dipinta tra il 1568 e il 1570 dal fiorentino Giovanni Capassini (1510-1579 circa), noto in Francia come Jean Capassin. Alcuni studiosi hanno interpretato l'allegoria come un ritratto di Diane de Poitiers (Malbos 1978, nota 5; Clement 2008, 83) e attraverso un confronto posturale possiamo rilevare molte analogie con la Venere di Tanlay. In entrambi i casi Venere è rappresentata con il seno scoperto, a testimoniare la natura lasciva della dea. Quanto detto finora sulle virtù di castità e riservatezza che Diane de Poitiers pretende di incarnare, sembra diametralmente opposto alla sua identificazione con Venere. Tuttavia non dobbiamo dimenticare che il ciclo di Tanlay viene commissionato da un membro della famiglia Coligny, capofila dei protestanti. Di conseguenza la favorita reale non deve apparire "santa" e "casta" come l'aveva definita Gabriele Simeoni (Simeoni 1559, p. 54), piuttosto si cerca di screditarla dipingendola "sine veste" come la Diana di Ovidio (*Met.*, III, 185). Nella *Caccia di Diana* (1334-1338), un'opera giovanile di Boccaccio, l'autore immagina l'antitesi tra Diana e Venere come un duello tra castità e amore.

Ritroviamo lo stesso binomio Diana/Venere in un'incisione eseguita da René Boyvin per il *Livre de la conquête de la Toison d'or*, testo pubblicato in francese e latino nel 1563 [Fig. 19]. La scena in cui Medea convince le figlie di Pelia dei suoi poteri magici è arricchita da un'importante cornice



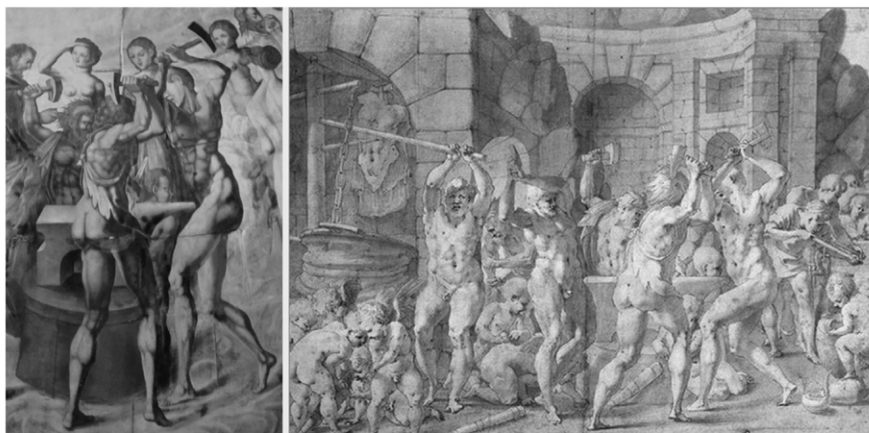
17 | Anonimo, *Venere* (dettaglio), affresco, 1560-1570 circa, Château de Tanlay, Tour de la Ligue.

18 | Giovanni Capassini, *Diane de Poitiers come Allegoria della Pace*, 1568-1570, Aix-en-Provence, Musée Granet.

19 | René Boyvin, incisione a bulino, in *L'histoire de Jason et la conquête de la Toison d'Or*, 1563, Paris, Musée du Louvre, collection Rothschild, inv. 4833LR.

figurata dove Diana sembra determinata a uscire dalla nicchia in cui è stata relegata dell'artista. Boyvin è uno dei principali incisori della Scuola di Fontainebleau e per le tavole che affiancano il *Livre* si ispira a sua volta a Léonard Thiry, un collaboratore del Rosso. Possiamo quindi supporre che l'anonimo artista di Tanlay, profondamente legato agli esponenti della Scuola di Fontainebleau, abbia avuto modo di vedere l'opera di Boyvin. La postura di Venere infatti ricorda la Diana di Boyvin, sebbene l'intento sia diverso: mentre Diana cerca di fermare l'inganno rappresentato nella scena principale, con lo stesso gesto Venere esorta Marte a intervenire nella disputa tra cattolici e ugonotti. Come Diane de Poitiers mirava a rappresentare il tramite tra la corte e il sovrano così la Venere di Tanlay simboleggia il collegamento tra l'Olimpo e la Terra. È l'unica figura che dialoga con l'osservatore, l'unica ad accorgersi della nostra presenza, l'unico legame tra il mondo reale e quello immaginario.

La scelta di rappresentare Venere accanto a Marte giustifica la presenza di Vulcano e chiarisce l'importanza della sua fucina nel ciclo ad affresco [Fig. 20]. Anche in questo caso è possibile trovare l'archetipo figurativo in un disegno preparatorio del bolognese Francesco Primaticcio (1504-1570) intitolato *I Ciclopi fabbricano le armi per gli Amori nella fucina di Vulcano* [Fig. 21]. Allievo di Rosso Fiorentino e maestro della Scuola di Fontainebleau, Primaticcio adotta questo soggetto mitologico per enfatizzare amore e guerra come valori cavallereschi, tema caro a Francesco I che aveva commissionato l'opera finita (oggi perduta) per il Cabinet du Roi del castello di Fontainebleau (Cordellier 2004, 192). Il successo di questa rappresentazione è testimoniato da numerose repliche eseguite da artisti coevi tra i quali ricordiamo *Marte e Venere sorpresi da Vulcano* di Léonard



20 | Anonimo, *Vulcano* (dettaglio), affresco, 1560-1570 circa, Château de Tanlay, Tour de la Ligue.

21 | Primaticcio, *I Ciclopi fabbricano le armi per gli Amori nella fucina di Vulcano*, disegno preparatorio a penna, inchiostro nero, acquerello e carboncino, Paris, Musée du Louvre, inv. 8533.

Thiry (École Nationale Supérieure de Beaux-arts de Paris, Mas.1230). L'esempio di Diane de Poitiers e la sua identificazione con la dea della caccia saranno ripresi in maniera sempre più incisiva dalle *maîtresses royales* che succedono alla duchessa di Valentinois. Si ricordano Gabrielle d'Estrées e Charlotte de Montmorency, entrambe favorite di Enrico IV, Diane de Châteaumorand, che sposa in seconde nozze lo scrittore Honoré d'Urfé, Marie de Rohan duchessa di Chevreuse, oltre alla stessa regina Maria Teresa d'Asburgo (1638-1683). Joseph Werner ci mostra quest'ultima in veste di Diana in una *gouache* commissionata insieme al ritratto del re Sole in veste di Apollo. I due dipinti testimoniano la persistenza simbolica di Diana come alter ego del sovrano. Quando Maria Teresa fa il suo ingresso trionfale a Parigi nel 1660, il motto della futura regina recita "Todos me miran, yo a uno" (Tutti mi guardano, io solo uno): la luna può essere ammirata da tutti, ma riflette esclusivamente la luce del sole. La forza simbolica di Diana continuerà a dominare il ritratto mitologico femminile sino alla caduta dell'Ancien Régime.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Bardon 1974

F. Bardon, *Le portrait mythologique a la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et politique*, Paris 1974.

Casanova-Robin 2003

H. Casanova-Robin, *Diane et Actéon. Éclats et reflets d'un mythe à la Renaissance et à l'âge baroque*, Paris 2003.

Ceccarelli-Pellegrino 2003

A. Ceccarelli-Pellegrino, *Gabriello Symeoni fiorentino e Diane de Poitiers*, in E. Galazzi, G. Bernardelli, *Lingua, cultura e testo. Miscellanea di studi francesi in onore di Sergio Cigada*, Milano 2003, 213-226.

Chastel [1978] 1988

A. Chastel, *Favole, Forme, Figure* [*Fables, Formes, Figures*, Paris 1978], traduzione di Maria Zini, Maria Vittoria Malvano, Torino 1988.

Clément 2008

M. Clément, *L'émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance 1520-1560*, Saint-Etienne 2008.

Cordellier 2004

D. Cordellier, *Primaticcio. Un bolognese alla corte di Francia*, Milano 2004.

Dimier 1913

L. Dimier, *An idealized portrait of Diane de Poitiers*, "The Burlington Magazine" 128, XXIV (1913), 89-93.

Èlime Droguet 2002

M. Èlime Droguet, *Tanlay: Un exceptionnel ensemble de d'Écours peints*, in "Estampille, l'objet d'art", 369 (2002), 62-71.

Ffolliott 1989

S. Ffolliott, *Casting a rival into the shade: Catherine de' Medici and Diane de Poitiers*, in "Art Journal", 48, II (1989), 138-143.

Gallo, 2000

L. Gallo, *Variazioni sul classico: l'architettura francese dal Rinascimento alla Rivoluzione*, Roma 2000.

Hanser 2006

D. Hanser, *Architecture of France*, Westport 2006.

Hill, Pollard 1967

G. F. Hill, J. G. Pollard, *Renaissance medals from the Samuel H. Kress Collection at the National Gallery of Art*, Glasgow 1967.

Lapenta 2008

S. Lapenta, *Aspetto, carattere e mitiche imprese di Diana, dea della caccia e della Luna, nella cultura artistica italiana tra XIV e XVI secolo*, dissertazione di dottorato, Università di Bologna, a.a. 2007-2008.

Lebègue 1955

R. Lebègue, *La pléiade et les beaux-arts*, in C. Pellegrini, *Langues et littératures modernes dans leurs relations avec les beaux-arts*, Valmartina 1955, 115-124.

Malbos 1978

L. Malbos, *L'Arbre et ses fruits dans les collections du Musée Granet du XVème siècle à aujourd'hui*, Aix-en-Provence, 1978.

Miquel 1985

A. Miquel, *Pierre de Ronsard (1524-1585). La trompette et la lyre*, Paris 1985.

Néraudau 2006

J.-P. Néraudau, *L'Olympe du Roi-Soleil. Mythologie et idéologie royale au Grand Siècle*, Paris 2006.

Nova 2014

A. Nova, *Il Rosso e le stampe*, in C. Falciani, A. Natali, *Pontormo e Rosso Fiorentino. Divergenti vie della "Maniera"*, Firenze 2014, 241-247.

Orieux [1986] 1994

J. Orieux, *Caterina de' Medici* [*Catherine de Médicis*, Paris 1986], traduzione di Francesco Sircana, Milano 1994.

Oulmont 1933

C. Oulmont, *La fresque de la "Tour de la Ligue" au Château de Tanlay*, in "La revue de l'art ancien et moderne", 64, II (1933), 183-185.

Pot 2002

O. Pot, *Le mythe de Diane chez Du Bellay: de la symbolique lunaire à l'emblème de cour*, in "Albineana, Cahiers d'Aubigné", XIV (2002), 57-80.

Potter 2008

D. Potter, *Renaissance France at War. Armies, Culture, and Society, c. 1480-1560*, Woodbridge 2008.

Schneegans 1935

F. E. Schneegans, *A propos d'une note sur une fresque mythologique du XVIe siècle*, in "Humanism et Renaissance", II (1935), 441-444.

Seznec [1980] 2008

J. Seznec, *La sopravvivenza degli antichi dei* [*La survivance des dieux. Essai sur rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'arte de la Renaissance*, Paris 1980], traduzione di Giovanni Niccoli e Paola Gonnelli Niccoli, Torino 2008.

Yourcenar [1962] 2004

M. Yourcenar, *Con beneficio d'inventario* [*Sous bénéfice d'inventaire*, Paris 1962], traduzione di Fabrizio Ascari, Milano 2004.

Zerner 2002

H. Zerner, *Diane de Poitiers: maîtresse de son image?*, in "Albineana, Cahiers d'Aubigné", XIV (2002), 335-343.

ENGLISH ABSTRACT

Diane de Poitiers has always been identified by artists and poets with Diana, goddess of hunt. The crescent moon, quiver, and arrows became symbolic attributes of the duchess of Valentinois who embodied the authority and prestige of the female deity, and raised herself to the status of demigod. This essay addresses how the iconography of Diane de Poitiers is used as a metaphor for political propaganda. The emblem of chastity with a strong dislike for men, the virgin goddess who never got married or had children, Diana surprisingly became the most appropriate alter-ego of the *maîtresse-en-titre* of the king of France. As the moon replaces the sun and lights up the world by night, the royal favorite assumes the political role to intercede between king and people. In other words, she represents the hidden side of the absolute monarchy. From politics to political satire, Diane de Poitiers is also represented as Venus (diametrically opposed to Diana) in a controversial and still debated fresco cycle at the castle of Tanlay, where French Catholics and Huguenots are dressed-up as Olympians in a contemporary and original way.

The Siracusa Tragedy-Vase: Oedipus and his Daughters?

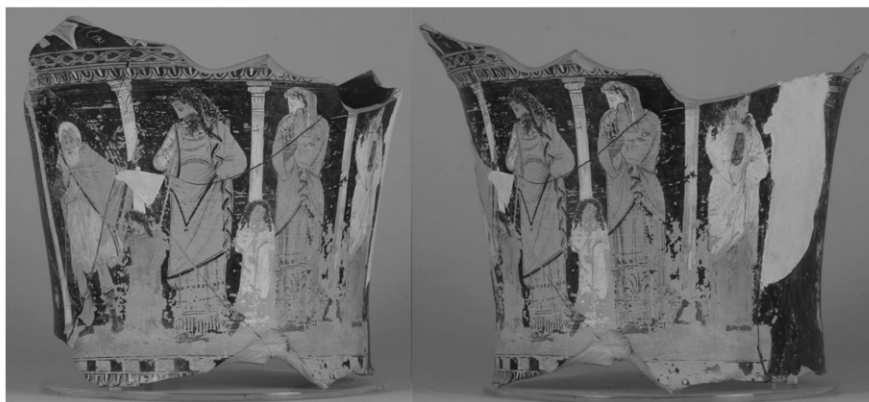
Oliver Taplin

The pottery fragments that were reassembled as Museo Archeologico Regionale “Paolo Orsi” inv. 66557 were excavated “near the Ospedale” in Siracusa in 1969.

The piece is not very well preserved, and only comprises most of one side of a calyx-crater without any base or handles. Nor is its artist one of the best practitioners of this era of fine Sicilian red-figure in the third quarter of the fourth century. And yet, the picture is of the very greatest interest if, as has been generally accepted, it conjures up for the viewer a scene of tragedy as performance. And even more so if, as has also been widely supposed, that scene is a particular moment in a canonical surviving play, Sophocles’ *Oedipus the King*.

This painting is crucially different from the main kind collected and discussed in my *Pots & Plays* [1]. Those tragedy-related vases show a mythological narrative, set in mythological space, so to speak, a narrative which may be claimed – rightly or wrongly – to call to mind a telling of that version of the story in a tragedy. The connection claimed with tragedy is not made through direct allusion to the theatre, but primarily through the particular version of the myth. On Siracusa 66557, on the contrary, there is no obvious mythological story-telling, and the space appears to be theatrical. The cumulative case for this is strong.

- (i) First and foremost, there is a long narrow platform, supported on wooden joists, and there is an architectural background with pillars behind it.
- (ii) On this platform are four adult figures and two children, who wear costumes characteristic of tragic outfits – although that does not in itself necessarily indicate a direct theatrical connection.
- (iii) Furthermore, the left-hand old man is a clear example of the “paidagogos-messenger” figure who appears on so many vases with likely tragic connections [2].
- (iv) All six people look far from happy.



Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi" di Siracusa, inv. 66557 (courtesy of Assessorato ai Beni Culturali e dell'Identità Siciliana della Regione Siciliana - Palermo).

There are a couple of objections that might be raised against connecting this picture with tragedy; they may not be strong but they are still interesting. Firstly, there is no sign that the figures are wearing masks. The old man's stare is perhaps somewhat mask-like, but his mouth is not open; nor are the mouths of any of the others. The reply to this, for someone who is persuaded of the theatre-scene on other grounds, must presumably be that the facial expressions reflect the dramatic situation. And this is arguably how audiences interpret the mask in performance, as a kind of blank canvas that in the imagination assumes expression in response to the dramatic situation. The other problem is that there are four adult figures here, whereas in tragedy there are hardly ever more than three characters involved in a scene. The way that the woman on the right is turned away from the concern that binds together the other three may suggest that she is marginal; also, the placement of the two children between the other three adults accentuates her detachment from the main scene. Perhaps she is simply to be seen as an attendant – or even possibly as filling out the composition?

It is also worth registering that the closest parallel to this vase, a calyx-crater excavated at Capodarso, and possibly by the same painter, has four actors on what is even more clearly a tragic stage, although unrealistically small [3]. All four on the Capodarso vase are participating in the action, but it looks possible that they are enacting two separate scenes brought together by the artist.

Our Siracusa vase is not photographically close to a tragedy in performance, but it is almost certainly theatrical. Are there, then, any



Tragedy-related scene, Sicilian calyx-krater, ca. 330s, the Capodarso Painter (Gibil Gabib Group), Caltanissetta, Museo Civico 1301bis.

clues that encourage the viewer to identify a specific tragedy? Very soon after its discovery the great A. D. Trendall rose to this challenge [4]. He homed in on a particular scene, almost a particular moment, in Sophocles' *Oedipus Tyrannos*. According to this explication the left-hand figure is the old Corinthian shepherd; the worried-looking king-figure is Oedipus, disconcerted to learn that Polybus was not his father, and that he had been taken as a baby to Corinth from Thebes; the queen-figure is Jocasta, who is just realizing that her husband is also her son – she lifts her robe to her face in silent distress. This interpretation is unable to explain the fourth figure, who is, as already discussed, rather separate and detached. It does, however, have a ready explanation of the children: they will be the two young daughters, who are brought on in the final scene of Sophocles' play. Even though they were presumably not present in productions of the scene evoked, there is no difficulty in identifying them [5]. Trendall's interpretation fits the bill well and is highly attractive, not least because it evokes a key scene in a key tragedy. It has met with almost universal acceptance (and in *P&PI* personally expressed no doubts about it).

This consensus has recently been seriously contested. In a blog-post Edith Hall goes so far as to dub this "the Not-Oedipus Vase" [6]. The key argument in this contra-interpretation is a condemnation of the supposition that the two children are girls. Hall is quite right to insist that the long curly hair and the whole-cover robes are no indication that they are not male. She is also right that, while boys are often represented as naked or semi-naked, this is not invariably the case. Thus, the young Hippolytus, identified by name, on the fascinating Rhodope vase in Basel is fully robed [7].



Herakles with Hyppolitus and Antiope, Apulian calyx-krater, Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, S34.

Medea's children, volute krater, Princeton University Art Museum.

And of the two children on the Medea at Eleusis vase in Princeton [8], who must be the sons of Medea, the left-hand one is not fully naked, and the right-hand one has luxuriant ringlet hair, while being marked as male by his genitals. Furthermore, Hall rightly points out that pairs of sons are far more common in Greek myth and tragedy than daughters. So if there were no reason to think otherwise, the viewer of the Siracusa vase should take the two children to be boys. It must be conceded to Hall's case that they are not self-evidently girls: on the other hand, there is no reason to say that they absolutely must be boys.

While tragic boys are thicker on the ground than girls, there are two sisters who are especially well-known: Antigone and Ismene were (and are) powerfully woven into the picture of the tragic Oedipus. Indeed they are the most prominent daughters in all Greek tragedy, so far as we know it. Their familiarity can be seen from Antiphanes, the fourth-century comic poet, who has an advocate of comedy complain that a tragedian only has to mention the name "Oedipus" and everybody knows the rest [9]:

[...] ὁ πατήρ Λάιος,
μήτηρ Ἰοκάστη, θυγατέρες, παῖδες τίνες,
τί πείσεθ' οὗτος, τί πεποίηκεν. [10]

To judge from this, his daughters were no less well-known than his notorious sons, whose story was much older and widely established than that of the daughters. Their fame was very probably invented by

Sophocles himself, first in his *Antigone*. Ismene (with her Theban name) is cited in several sources before *Antigone*, but the eponymous sister is so little known that it is even possible that Sophocles invented not only her story but even her name [11]. The play was well-known in the fourth century, and back in the fifth it was already being quoted (or misquoted) in Eupolis (fr. 260, 23-5).

The most significant evidence for the “classic” stature of *Antigone* before the time of the Siracusa crater is, I shall argue, the transmitted ending of *Seven against Thebes*. It is beyond reasonable doubt (as it seems to me at least) that the language and characterisation of Antigone in this scene (1005-76) are heavily influenced by Sophocles’ play, especially its prologue [12]. In that case, whoever added this ending regarded the pair of sisters in Sophocles’ play as so powerful, and maybe so popular, that it was worth re-casting the Aeschylean play in order to introduce them into it [13]. While only Antigone speaks in this final scene, the half-chorus who acquiesce in the edict and follow the body of Eteocles clearly reflects the role of Ismene in *Antigone*. We cannot know who made these changes, but it is, in my view, most likely to have been performers from before, rather than after, the establishment of any authorized “Lycurgan” text in the later fourth century [14]. These adaptors may even have been descendants of Aeschylus; or at least actors who enjoyed the approval of the family: that is the most likely way for the addition to have become part of the transmitted text by the mid-fourth century.

It may well have been Sophocles himself who next brought Antigone and Ismene back on stage, although without speaking roles and without being named. In the final scene of *OT* it is explicit that there are two daughters (1462). It is also clear that from line 1481 onwards, Oedipus holds them in his arms to form a kind of tableau group. This is only broken at the very end when in a harsh – yet strangely underplayed – moment Creon insists on separating them (1521-30).

This tableau of the father/brother in close embrace with his two daughters/sisters recurs in *Oedipus at Colonus* with a persistence that suggests it had already become a kind of motif [15]. When Ismene first finds Oedipus and Antigone at Colonus, Oedipus calls for her to clasp him, and she embraces them both (329). Then, when the young women have been rescued by Theseus from their abduction by Creon, there is a joyful reunion. It is given an emotional build-up as Oedipus calls for them (1104), and they embrace (1108), so that he exclaims that he could

die happy with them close by him (1110-11). Finally, the most memorable embrace of all is not seen on stage, but it is reported by the messenger who witnessed the end of Oedipus' life. He tells how, after preliminary rituals, the thunder sounds, and Oedipus embraces his daughters for his moving last words (1610ff). They hold this embrace until the supernatural voice calls for him at 1623ff. The play ends with the laments of the two desolated sisters, separated from their father.

There were, no doubt, other now lost works that contributed to the mythical "family photo" of Oedipus. But we can trace how, through the accumulation of these three plays, spanning his dramatic career, Sophocles created the close association of Oedipus with his two devoted daughters, the antithesis of his two power-hungry sons. This is why the character in Antiphanes can say that when anyone hears the name of Oedipus they know who his daughters are.

In her case against taking the children on the Siracusa crater to be female, Edith Hall asserts: "Everyone has assumed that the two children are girls, simply because they have long dresses and ringlets". I cannot find this argument deployed by Trendall, nor by anyone else. No one has started from identifying the two children and then moved from that to an interpretation of the scene as a whole: the widely accepted identification has been arrived at the other way round.

Consider the situation of the original viewers of this vase back in Siracusa in about the 330s BCE. Looking at this representation of a tragedy as a scene of theatre, they are faced with a kind of challenge to identify the episode. They might well start from the old messenger-figure who is staring out at them. He is saying things that seriously concern the man and the woman who are turned towards him; the woman is even raising her robe to her face in distress. In the corpus of tragedies that have survived to this day there is only one episode – that I can think of – that fits this situation: the scene of *Oedipus Tyrannos* already singled out by Trendall back in 1971. There may conceivably have been a scene in a lost tragedy that would have fitted just as well, or even possibly better, particularly if it would have accounted for the fourth turned-away figure as well. That remains a possibility, and so it remains a possibility that the two children would in that scenario have been boys.

But if we once suppose that the original viewers had got as far as thinking of the scene in *Oedipus Tyrannos*, then they are not going to be deterred



from this identification by the thought that pairs of children in tragic myths are usually male. The reason why they would without hesitation reach the conclusion that these two are girls is because of the prominence of Antigone and Ismene, as established by Sophocles' tragedies. And so by far, the most probable explanation of the two children on Siracusa 66557 is that they are the daughters of Oedipus.

NOTES

[1] The discussions are gratifyingly continued and challenged by the Italian "Pots and Plays Seminar". See the work-in-progress in *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, a cura di Giulia Bordinon, Rimini 2015.

[2] The locus classicus on this type of figure remains J. R. Green, *Tragedy and the spectacle of the mind: messenger speeches, actors, narrative, and audience imagination in fourth-century BCE vase-painting*, "Studies in the history of art" 56 (1999), pp. 37-63..

[3] Caltanissetta, Museo Civico 1301bis. *P&P* no.105 gives the best picture ever published.

[4] Webster-Trendall (1971) III.2,8 on pp. 66-9. The painting is, interestingly, more-or-less contemporary with Aristotle's choice of this play in his *Poetics* as an archetype for Tragedy; and the scene in question is, in fact, cited at *Poetics* 1452a24 for Jocasta's *peripateia*.

[5] J. R. Green in *BMCR* 2007.10.37 suggests that they were there in the earlier scene in at least some early performances.

[6] The Editorial for 8 May 2016. Accessed as <http://edithorial.blogspot.co.uk/2016/05/oedipal-quiz-little-boys-in-greek.html>.

[7] *P&P* no. 97 on pp. 245-6.

[8] *P&P* no. 94 on pp. 238-40.

[9] Fragment 189, lines 6-8, from his *Poiesis*.

[10] This has been taken in two ways: either "they know that he had some daughters and some sons...", or, more likely in my opinion, "they know who his daughters were, who his sons...".

[11] See the Introduction to the Commentary by Mark Griffith (Cambridge 1999) 4ff., especially 9-10.

[12] I briefly epitomized the case in *Antigone e le Antigoni. Storia forme fortuna di un mito* a cura di Anna Maria Belardinelli, Firenze 2010, 34. It has been argued, though less indisputably, that the ending is also influenced by Euripides' *Phoinissai*.

[13] As well as the ending, the introductory lines at 861-74, which explicitly name the sisters, must have been added.

[14] Scholars tend to speak of "late" or "post-classical" features, but on the strength of very little comparative evidence. I find it implausible that such a substantial change could have been composed or incorporated after the later fourth century.

[15] The only vase-painting evidently related to *OC* shows the blind old man with his two daughters sitting as suppliants: see *P&P* no. 27 (pp. 100-102, fig. 5).

ENGLISH ABSTRACT

The pottery fragments that were reassembled as Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi" inv. 66557, present a scene that, as has been widely recognized, is a particular moment in a canonical surviving play, Sophocles' *Oedipus the King*. This consensus has recently been seriously contested: Edith Hall goes as far as to dub this "the Not-Oedipus Vase". The key argument in this contra-interpretation is a condemnation of the assumption that the two children in the scene are girls. But, in the corpus of tragedies that have survived to the present, there is only one episode that fits this situation: the scene of *Oedipus Tyrannos* already identified by Trendall in 1971. This paper asserts that the most probable explanation for the presence of the two children on Siracusa 66557 is that they are the daughters of Oedipus – Antigone and Ismene.

Danze fuori dal buco

Sulla fortuna coreografica de *La giara* di Pirandello

Stefano Tomassini

Il totem è semplicemente il ripostiglio in cui un uomo tiene la sua vita.

James G. Frazer

Perché tutto è enigmatico nel totemismo.

Sigmund Freud

Io non sono fuori dal linguaggio che mi struttura,
ma non sono nemmeno
determinata dal linguaggio che rende possibile questo “io”.

Judith Butler

“ATTORNO ALLA GIARA”

Parafrasando il noto titolo del libro di Leo Bersani, come non chiedersi, qui in avvio: *Is the (Broken) Hole (of the Jar) a Grave?* [è il buco rotto della giara una fossa?] (Bersani 2010). Per il conciabrocche della novella *La giara* (1909) di Luigi Pirandello sembrerebbe proprio di sì. Forse oggi, per noi, invece, quel buco, che orienta la visione, rassomiglia poco più che a un’esperienza di *Peephole Art*. Un’apertura dello sguardo sull’estinzione dell’opera. Come, ad esempio, per la rottura del linguaggio nella ricerca dell’irrapresentabilità dell’evento che Samuel Beckett ha intuito e intravisto proprio nel buco dello schermo televisivo (Gardner 2012). Ma la giara nella novella di Pirandello è forse più un totem, addirittura un “anacronistico totem” (Zappulla Muscarà 2007, 151), le cui caratteristiche sono infine imitate o rappresentate con danze rituali. E il cui buco, la vuota cavità esposta nella rottura e poi ricomposta nell’invisibile prigione dentro cui è catturato il suo nodoso (nel corpo e a partire dalla testa) officiante, altro non è che lo spazio della legittimità del mito, la legge del suo fondamento.

Il lettore della novella pirandelliana non vede mai oltre il buco. Al contrario il conciabrocche, Zi’ Dima Licasi, “il cui nome non a caso consuona con *dimòniu* (demonio)” (Zappulla Muscarà 2007, 143), vi sprofonda dentro, come in una morte propiziente, un ritorno all’utero materno: “panciuta e maestosa” ma “stretta di collo” è infatti questa, tra tutte le giare di

Don Lollò Zirafa, la “badessa”, la più alta e grossa. Non solo: il conciabrocche esige di restarvi, quando vi si trova intrappolato dopo l'imposta riparazione. Mentre il suo irascibile proprietario, sempre intento a cercare “il fondamento giuridico alle liti che voleva intentare”, rivolge a sé la rabbia furibonda, si percuote le guance, pesta i piedi e sbraitava: è l'ordine giuridico fatto bestiale dalla sua stessa incapacità di ottenere giustizia. Perché il suo totem, “una giara così non s'era mai veduta”, è stata “pagata quattr'onze ballanti e sonanti”. Ossia, la giara ha già iscritte nel suo prezzo le norme della cerimonia e del sacrificio come risarcimento del problema della giustizia, e della assenza di giustizia, nello scambio economico che presiede il mondo di Zirafa: la compensazione dell'interruzione della vita sociale attraverso la danza e la musica.

Decidendo di rompere “la giara nuova” per liberare il conciabrocche rimasto dentro intrappolato, l'irascibile Don Lollò, “uomo sempre infuriato”, romperebbe l'ordine morale che in essa, nella sua proprietà, vi è simbolicamente garantito: il suo, “dispotico esponente dell' avida borghesia agraria” (Zappulla Muscarà 2007, 143). Un ordine che deve essere preservato perché la verità della sua legge altro non è che un interdetto di cui ogni totem è l'emblema. È l'ordine non biologico della struttura sociale della parentela attorno cui prendono forma dimensioni affettive, normative e simboliche, garantite dai due latenti divieti fondamentali del totemismo, l'interdetto per l'assassinio e il fantasma dell'incesto:

[Don Lollò] sbraitando a modo di quelli che piangono un parente morto: - La giara nuova! Quattr'onze di giara! Non incignata ancora! Voleva sapere chi gliel'avesse rotta! Possibile che si fosse rotta da sé? Qualcuno per forza doveva averla rotta, per infamità o per invidia!

Tumulato per una intera notte, il conciabrocche, “vecchio sbilenco, dalle giunture storpie e nodose, come un ceppo antico di olivo saraceno”, invece presiede e sorveglia, come il pensiero calato nel suo totem, il fondamento del mito, l'integrità della sua solidarietà. Il “mastice miracoloso”, che deve scendere a patti con soluzioni meccaniche e senza virtù (trapano e fili di ferro), appartiene all'ordine del sovrannaturale. Esso coincide qui con ciò che di primitivo e animista nella figura del conciabrocche, “in quel suo corpo deforme” in cui “mutria o tristezza” compongono il volto dell'alterità, resiste alla logica giuridica entro cui si muove l' avido Don Lollò. E infatti, nella veglia notturna, ecco comparire “sotto la luna, tanti diavoli; i contadini ubriachi”, corpi alterati che “presisi per mano” ballano attorno a questa “non giara” ma “ordigno del diavolo”. Il “baccano d'in-

ferno” di questa festa primitiva e notturna fa precipitare, “come un toro infuriato”, Don Lollò: l’ordine giuridico sta cedendo al vitalismo pagano. In questa nuova intensità anche l’essenza della legge rivela che la sua “verità” è quella di non avere essenza (Derrida 1996, 89). Don Lollò, “con uno spintone mandò a rotolare la giara giù per la costa. Rotolando, accompagnata dalle risa degli ubriachi, la giara andò a spaccarsi contro un olivo. E la vinse Zi’ Dima.” (*Na* III, 5-16).

È l’inferno, dunque l’irrazionale, l’antimoderno, il magico controllo della natura attraverso la danza, che vince sulla legge, in questo lapidario *explicit*. La rivalsa del primitivo sull’interdetto. La vittoria del performativo sul constativo. Con la giara è anche l’ordine del linguaggio sotto condizione della pulsione di morte che si rompe, mentre la danza e la musica liberano l’esperienza della sepoltura (della vita) dal suo effetto totemico. È il sacrificio necessario affinché il desiderio sia liberato.

La fossa di questo buco che va in frantumi libera così un intero nuovo spazio, quello possibile della modernità che qui si inaugura. Esso è allora l’innominabile senza misura che sta all’origine della novella. Tale è il racconto da cui nasce l’evento che lo manda in frantumi: il “baccano d’inferno” fatto di corpi spossati che danzano fra loro incatenati in una progressione circolare. Senz’altro, si tratta di un mito personale di Luigi Pirandello scrittore, della sua terra e del suo folclore, nell’idea di un passato arcaico a cui sempre attingere. Mito puntualmente precisato e ribadito dalla critica. Eppure, la ricezione di questa immobilità retrospettiva ha finito per trapassare anche fuori dalla formula del “verismo” o del “misticismo naturalistico” (Manotta 1998, 151-154). Oltre il buco, oltre la formula si intravede l’anatomia di presenze ugualmente consapevoli del tempo presente. Proprio come per gli “alien bodies of modern dance artists”, mediatori di “what is strange and disturbing in modernity” (Burt 1998, 10). Allora così si spiega l’incredibile e duratura, spesso per niente fedele, fortuna coreografica della *Giara* pirandelliana nel modernismo coreutico, la sua capacità di generare, ‘fuori dal buco’, questioni e problemi: in tutte le sue ambivalenze, tra cui quella di essere dell’ordine della legge e, insieme, l’emblema di una sua rinuncia che ristabilisce equilibrio.

AMBIVALENZE

Dopo la stesura narrativa e la prima pubblicazione sul “Corriere della Sera” (20 ottobre 1909; in volume dal 1912); dopo la precipitata riduzione in atto unico in siciliano per l’exasperante e uggioso Angelo Musco che

la portò in scena “con infelicissimo esito” al Teatro Nazionale di Roma (9 luglio 1917), anche la versione teatrale in lingua per la Compagnia Drammatica Italiana diretta da Luigi Almirante (Teatro Valle di Roma, 30 marzo 1925) fu un vero fiasco (*Mn* III, 481-484). È dell’anno prima, ossia del 1924 l’avvio, invece, della più duratura fortuna di questa novella nel teatro di danza.

Lungo questo arco temporale si afferma e diffonde una passione tutta modernista: l’importanza rituale e religiosa del totemismo, ossia il rapporto simbolico tra l’uomo e la natura, scelto e selezionato in quelle forme che erano avvertire come più primitive, arcaiche, antimoderne. Nel 1913, Sigmund Freud pubblica *Totem und Tabu: Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker* (*Totem e tabù. Somiglianze tra vita mentale dei selvaggi e dei nevrotici*). Si tratta, per la psicanalisi, e soltanto per essa, di un’incursione etnologica o storico-religiosa, in cui già in apertura Freud parla di “feste durante le quali i membri del clan rappresentano o imitano con danze rituali i movimenti e le caratteristiche del loro totem” (Freud 1969, 29). Freud parla anche, a proposito delle cerimonie di riconciliazione, di “una danza accompagnata da una canzone” (62), o di “canti e danze” come espiazione e purificazione attorno all’“uccisore” rientrato nella comunità (65): una tale identificazione con il totem è resa vincolante per “svariati fini magici o religiosi”, soprattutto con “danze nelle quali tutti i membri della tribù si travestono da totem e ne imitano i movimenti” (128).

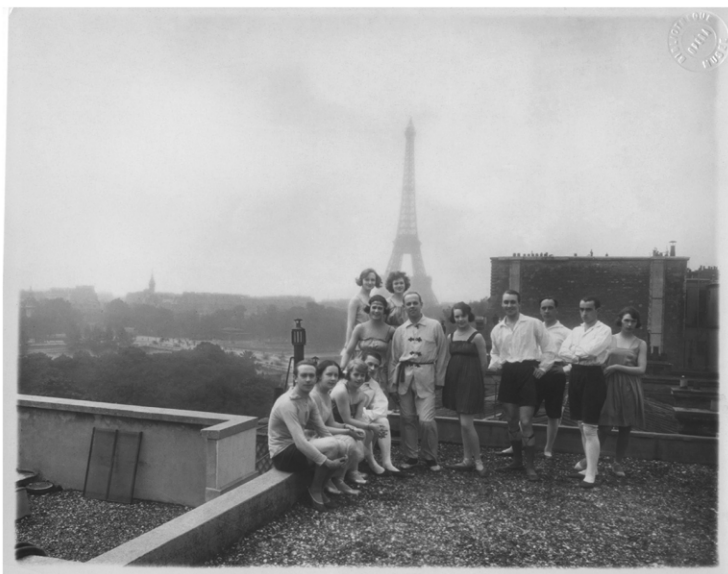
Anche Émile Durkheim, l’anno precedente, nel 1912, con *Les formes élémentaires de la vie religieuse* (*Le forme elementari della vita religiosa*) aveva scritto della danza degli arunta intorno al loro totem prima dell’adorazione (Durkheim [1912] 2005, 187). La lunga durata di questa idea raggiunse Edoardo Weiss nei suoi *Elementi di psicanalisi* del 1931 (con prefazione di Freud del quale, nel 1930, Weiss tradusse per Laterza *Totem e Tabù*) in cui si parla di una danza attorno al totem a compimento di un’agape sacra (Weiss 1985, 70). Alle spalle c’era soprattutto l’imponente opera di James G. Frazer, tra cui soprattutto *Totemism and Exogamy* del 1910 (ed. Macmillan, London), ricerca nata fin dal 1887, condotta sempre nella cornice teorica del paradigma evoluzionista e da destinare come voce all’*Encyclopedia Britannica*. Cresciutogli letteralmente fra le mani, lo studio è senz’altro il primo approccio sistemico a un vasto materiale che, secondo il dogma evoluzionistico, riconosce una forma totemica originaria agli albori della civiltà (Frazer [1910] 1971).

Insomma, quella del *totemismo* negli anni di Frazer, Freud e Durkheim, gli stessi poi di Pirandello, era una “deplorable moda” (Eliade [1973] 1983, 168). Una ossessione culturale che poi Claude Lévi-Strauss, parlando di *illusione totemica*, ha rivendicato essere “un’unità artificiale che esiste soltanto nel pensiero dell’etnologo” (Lévi-Strauss [1963] 2010, 12).

Il totemismo fu la formula etnocentrata attraverso cui l’Occidente ha parlato di superstizione, *savagery* e di tutto ciò che aveva preceduto la modernità, ma fu anche il metro di giudizio per misurare la loro lontananza dalla civiltà. In parallelo alla produzione di questi discorsi, procede l’osservazione della danza come rituale primitivo la cui eredità si colloca a partire dal lavoro, sempre di matrice evoluzionista, dell’etnomusicologo Curt Sachs pubblicato nel 1933: *Eine Weltgeschichte des Tanzes* (Youngerman 2005, 77-92). Per questa via prende autorità lo stereotipo, anch’esso di lunga durata, di un’origine della danza proprio “sulle lande della primigenia *couvade* intorno al *totem* della tribù adorante” (Tani 1995, 31). Alla danza primitiva, insomma, si riconosce la rivendicazione di un’origine alienata alla modernità (Natali 2009, 29-40), in tutta la sua perfetta ambivalenza di essere, anche, rivendicazione autenticamente modernista poiché idea capace di “a progressive deconstruction of outmoded aesthetic conventions and traditions” (Burt 1998, 15).

PROBLEMI

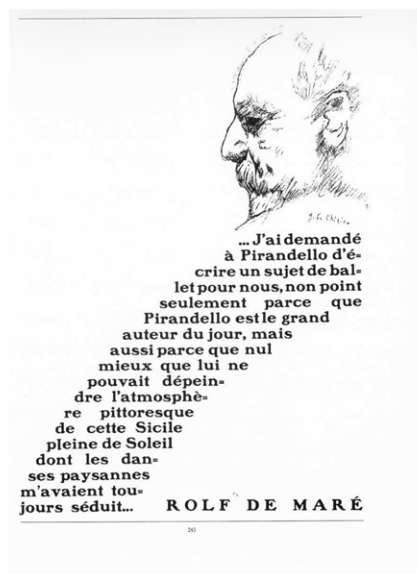
Il balletto *La Jarre*, il cui libretto è tratto dalla novella pirandelliana, debuttò al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi il 19 novembre del 1924, grazie a Les Ballets Suédois [Foto 1], compagnia creata e diretta dal mecenate svedese Rolf de Maré non senza l’apporto più in ombra del segretario generale e direttore del teatro, Jacques Hébertot (Auclair 2014, 11-20). La coreografia come di consueto fu affidata a Jean Börlin, danzatore *principal* della compagnia. La partitura musicale originale fu composta da Alfredo Casella, mentre le scene e i costumi furono affidate a Giorgio de Chirico. La “commedia coreografica in un atto”, così come fu chiamata a partire dal 1928, fu presentata all’interno di un programma di danza abbastanza composito: cinque titoli di cui quattro inediti. *La Jarre* fu quello che riscosse più unanimi consensi. Sono questi gli anni dell’affermazione per il balletto di una autonomia estetica e di una forte legittimità artistica nei confronti soprattutto del teatro musicale. A Parigi, Les Ballets Suédois agivano in speculare (e salutare) concorrenza con l’attività e il credo modernista dei Ballets Russes diretti da Serge de Djagilev (Garafola 1995), all’insegna della coesistenza di stili coreo-



grafici diversi ma sempre secondo l'idea di una sinergia di tutte le arti contemporanee (Suquet 2012, 112).

L'agenda di entrambe le compagnie comprendeva un radicale rinnovamento dello spettacolo danzato e del vocabolario accademico attraverso cui si consegnava alla modernità la tradizione del balletto ottocentesco. Ma anche delle sue gerarchie interpretative, radicate nella centralità della figura erotizzata del corpo della ballerina. Gerarchie ora riconsiderate attraverso una strategica sovversione delle dominanti rappresentazioni della mascolinità e del corpo maschile (Burt 1995). La recente rivalutazione di Jean Börlin, sia come interprete che come coreografo nelle vicende della danza del primo modernismo, parte proprio dai suoi sforzi di creare un intero mondo di movimento differente per ogni suo nuovo lavoro coreografico. Fu infatti questa sua ampia ricerca compositiva che qualificò sempre le sue creazioni, a prescindere dal metro con cui noi oggi possiamo guardarne i risultati (Dorris 1999, 170). I prodotti di un tale impegno comprendevano spesso la trasformazione della negatività dei discorsi normativi sull'omosessualità nella positiva affermazione di una soggettività alternativa a quella eteronormata (Burt 1999, 233).

Nonostante il successo che *La Jarre* riscosse al suo debutto parigino, già da prima qualche problema incominciò a danzare 'fuori dal buco'. In una lettera, non datata ma precedente il debutto, scritta da Casella a Börlin, il compositore chiede esplicitamente al coreografo di forzare l'aspetto



‘selvaggio’ della sua interpretazione, in conformità con la proverbiale atmosfera superstiziosa e tragica anche nelle manifestazioni di gioia nella Sicilia arcaica della novella:

N'oubliez pas que la Sicile est un pays sombre de mœurs, superstitieux, tragique jusque dans les manifestations de joie: sur toute la vie du pays pèse toujours une atmosphère de fatalité et d'angoisse. Il y aura avantage à forcer le caractère cruel et farouche plutôt que de tendre vers quelque chose d'efféminé et de mièvre (cit. in Näslund 2008, 353).

Ed è lecito chiedersi se quest'ultima sia una sincera preoccupazione per una più mimetica interpretazione degli austeri personaggi pirandelliani, oppure se investe direttamente il pregiudizio corrente sull'effeminatezza del danzatore maschio. La comprensione musicale della *Giara* pirandelliana, prima ancora del suo debutto coreografico, è già in potenza la tomba di una certa forma di soggettività. Quella pronta a rivendicare le sue radici perché assimilate a qualcosa di fatale, sul terreno prezioso di ogni discorso nazionalista. Una soggettività maschilista e, in fondo, omofoba.

In merito al suo inedito coinvolgimento per il décor e i costumi, Giorgio de Chirico affermò subito, su *La Danse* di dicembre del 1924, che solo quando si saranno “délivrés complètement d'un certain esthétisme qui les corrompt encore”, i balletti insieme al cinema potranno “remplacer le théâtre de prose et d'opéra qui disparaît lentement” (cit. in Häger 1990,

244) [Foto 2]. Il primitivismo danzato nella *Giara* corre qui in parallelo, per de Chirico, con l'influenza del cinema (McCarren 2003, 112).

Apertamente polemico e in qualche modo profetico, il programma 'vivivo' di de Chirico si accorda meglio con quanto da lui realizzato per *La Jarre* se letto in prospettiva con le parole di Rolf de Maré, nella stessa pubblicazione, quando afferma che solo Pirandello avrebbe potuto dipingere "l'atmosphère pittoresque de cette Sicilie plein de Soleil dont les danses paysannes m'avaient toujours séduit" (cit. in Häger 1990, 245) [Foto 3].

Ecco allora che i nuovi elementi capaci di liberare il vecchio estetismo del balletto si trovano nel seduttivo pittoresco di questa Sicilia arcaica, di questa vita e di queste danze di paese contrapposte a quelle della grande città moderna e caotica, a cui idealmente vi si sostituiscono come lo spettacolo di una più autentica alterità. E infatti in un perfetto, quanto per lui insolito, stile rustico de Chirico "réalisa néanmoins un décor très représentatif de sa manière avec son ciel bleu, sa terre jaune et ses murs écarlates" (Näslund 2008, 353). Il programma di ogni avanguardia si completa spesso nella seduzione regressiva di un passato utopico e solare che ritorna a schiarire la notte in cui si crede essere avvolto il presente.

PIRANDELLO DANZA

A posteriori, l'idea iniziale del balletto è rivendicata, ma in modo non pacifico, da Alfredo Casella, nel suo libro autobiografico intitolato *I segreti della giara*. Qui, la giara del titolo è, per Casella, il contenitore materiale di una intera vita spirituale, e non meno significativamente dedica il suo libro:

All'Eccellenza Giuseppe Bottai | All'uomo di Stato, | All'amico carissimo
che "volle" questo libro, | per devota ammirazione | e per grata amicizia, |
A. C. | Roma, gennaio 1939-XVII (Casella 1941, 5).

Casella rivela che de Maré desiderava un balletto tipicamente italiano, da contrapporre a *Le Tricorne* di de Falla. E voleva anche uno scenografo italiano, poiché Diaghilev non aveva mai fatto niente di simile. Casella ebbe l'idea di cercare un argomento nella vasta produzione novellistica di Luigi Pirandello, nonché di proporre il nome di Giorgio de Chirico per la scena e i costumi. Ma per Casella fu il compositore Mario Labroca a suggerirgli di trarre l'argomento dalla novella *La giara*, alla quale lui stesso aveva pensato e ora vi rinunciava a suo favore. Così poi, "in poche ore di comune lavoro con Pirandello, il libretto fu pronto e mi posi all'opera

con vivissimo entusiasmo” (Casella 1941, 225-227). In tempi di compiuta smaterializzazione delle ragioni del corpo nella gabbia simbolica della propaganda fascista (Falasca Zamponi 2003, 183-192), l'impressione qui è che la posteriore rivendicazione sul più pieno controllo dell'autenticità della genesi dell'opera consenta a Casella di stabilire e mantenere fermi i confini entro cui si disegna la genuinità, in termini nazionali e identitari, della sua trasmissione. Casella diresse personalmente l'orchestra al debutto parigino, e già nel 1931 aveva suggerito che forse in futuro un coreografo italiano avrebbe meglio catturato “le côtes trépidantes, en quelque sorte ‘électrique’ de la musique”, a contraggenio invece della “lourdeur relative de la danse inventée par Jean Borlin” (Casella 1931, 177).

Eppure la scelta di de Maré e di Börlin per l'opera di Pirandello non può essere considerata come una risposta al successo del balletto *Le Tricorne* di Leonid Mjasin su musiche di Manuel de Falla per i Ballets Russes di Diagilev, poiché già lo fu *Iberia*, con musiche di Isaac Albéniz, balletto realizzato da Börlin nove mesi dopo il debutto del balletto di Mjasin all'Opéra. Rolf de Maré era testimone della recente notorietà di Pirandello per il debutto parigino dei *Six Personnages en quête d'auteur* nel 1923 al Théâtre des Champs-Élysées che egli dirigeva: “De Maré battait donc le fer tant qu'il était chaud...” (Näslund 2008, 352). Inoltre, Les Ballets Suédois furono in tournée in Italia dall'8 febbraio al 29 aprile del 1923, e i loro programmi riscossero “un successo quasi unanime”, perché ben concertati dall'impresario che considerava l'Italia come “la gelosa custode delle grandi tradizioni artistiche”, secondo la definizione che ne diede egli stesso “nella presentazione dei suoi spettacoli” (Cafiero 1998, 87). Vero



è che la prima parte del processo creativo di Börlin nasce da uno stretto confronto con Pirandello. Del resto, anche l'introduzione nel libretto dell'episodio d'amore tra la figlia di Don Lollò e un paesano (danzato da Börlin) assente nell'intreccio della novella e nelle sue due riduzioni teatrali, sembra giustificarsi proprio nelle ragioni della distribuzione dei ruoli nello spettacolo di balletto (Santi 2007, 192).

Börlin e Pirandello si incontrarono due volte, tra luglio e agosto del 1924. Dapprima a Monteluco (Spoleto), presso l'abitazione di Pirandello, insieme a Casella [Foto 4]. Poi a Palermo, con de Maré, per visitare il Museo etnografico e raccogliere materiale folclorico. Pirandello raggiunse Börlin per aiutarlo a riunire la documentazione e per affinare il progetto. Börlin racconterà più tardi che guardarono assieme alcune danze folcloriche, ma che Pirandello le giudicò prive di valore:

Voici comme on dansait quand j'étais enfant! dit le grave dramaturge, qui, joignant le geste à la parole, se mit à exécuter de vieilles danses siciliennes à un rythme endiable! Quel spectacle inoubliable! (intervista con Jean Börlin, in "L'Intransigeant", October 20, 1924, cit. in Näslund 2008, 353).

Il "baccano d'inferno" della festa primitiva e notturna che chiude *La giara* è già tutta qui nel ritmo indavolato di gesto e parola del corpo danzante di Pirandello. La visita al museo fu dovuta alla ricerca soprattutto di immagini da far rivivere sulla scena, più che di gesti o di posture, e non in termini di mere riproduzioni ma come "new thoughts, new ideas, and new forms", secondo proprio l'inesausta, per quanto a volte conforme, prassi compositiva di Börlin (Dorris 1999, 177). La ricerca sul campo, invece, si è imbattuta direttamente nell'oggetto del suo studio, e ha così trasformato l'osservazione partecipante in una risposta vivente.

DANZARE PIRANDELLO

Della coreografia di Börlin, della sua genesi nella gestualità e nel corpo di Pirandello, i recensori al suo debutto niente capirono. Non certo per il consueto, stanco luogo comune dell'intraducibilità della parola, della problematica, della dialettica, della "dialogica realistica", nelle intensità del gesto danzato (Santi 2007, 189-191). Ma perché prevalsero soprattutto ragioni ideologiche, e così nuovi problemi affiorarono dai bordi della giara. Il pianista e critico Auguste Mangeot riconobbe l'italianità musicale della partitura di Casella, inscritta nella corrente neoclassica che ha segnato la musica fra le due guerre (Kelkel 1992, 210). Pienamente sordo ai nuovi principi del movimento, Mangeot riconobbe solo ciò che già conosceva,

ironizzando sommariamente sul proclamato programma antiaccademico della compagnia svedese, di contro invece alle, a suo dire impeccabili, *attitudes* accademiche di Börlin (Mangeot 1924, 373-374).

Ma la nuova danza agli occhi di chi sa purtroppo soltanto ascoltare non sembra più che una ripetizione dell'identico senza alcun incanto. Il compositore, direttore d'orchestra e critico musicale André Messager, su "Le Figaro" non trovò niente di nuovo nel libretto di Pirandello, tantomeno nella coreografia, giudicata ripetitiva nella presenza di Börlin come interprete in tutti i cinque balletti della serata: "C'est dire que nous revoyons pendant toute la soirée les mêmes gestes, le mêmes pas, les mêmes attitudes. Il paraîtrait que cela enchante quelques spectateurs!" (Messager 1924). Georges Ploch deplorò addirittura l'aleatorietà dei significati negli spettacoli di danza, ma non la sua personale incomprensione delle nuove gerarchie nelle arti moderniste: "Ce qui ne vaut pas d'être dit, on ne le chante même plus au-jourd'hui: on le danse..."; per aggiungere, laconico: "Quant à la chorégraphie, elle se montre sans fantaisie, sans verve, sans réelle invention" (Ploch 1924).

L'ideologia nazionalista al fondo della partitura di Casella, a un passo da quello che diverrà poi "il suo ideale stile littorio" (Santi 2007, 188), fu invece ben riconosciuta e accolta dai recensori italiani. Renzo Bossi, docente di Composizione al Conservatorio di Milano e direttore d'orchestra, riporta le recensioni parigine all'attualità italiana, affinché il "Casella reazionario", "rientrato a Roma" come "un *figliol prodigo*", potesse essere un "salutare monito di certi incomposti fanatismi avveniristi tuttora imperanti nel nostro Bel Paese" (Bossi 1924). Mentre Sarti, su "La Tribuna", ignorando totalmente l'idea della coreografia come arte autonoma, ritrovava Casella "fedele alle tradizioni italiane. Il suo balletto conserva il ritmo della nostra musica moderna ed ha un carattere nettamente rusticano.



Anche i costumi di De Chirico hanno caratteri che con le scene da lui ideate contribuiscono molto a creare una atmosfera squisitamente italiana” (Sarti 1924). È evidente che i corpi che hanno dato vita a questi ritmi restano al momento del tutto invisibili e alieni al mercato dei discorsi di rivendicazione delle identità [Foto 5].

Perché la giara come totem di una società che reinstaura i valori della tradizione contro lo sperimentalismo modernista, per la critica musicale non va mai in frantumi. Non vi è nessun rivelatore “baccano infernale” attorno a questo totem. Per il compositore e musicologo francese Roland Alexis Manuel Levy, “Le ballet n’est qu’une suite de danses qui se nouent et se dénouent autour de la jarre”, mentre al contrario “Casella ne tourne point autour du pot”. È la condanna dell’artificio e dell’effetto, a favore di una “langue musicale comme émondée de toute locution qui ne soit pas purement italienne”. Quando le identità nazionali vengono riconosciute ben cementate fra i confini della loro storia allora si possono rivendicare illustri genealogie, e il clan è la parentela che tiene a bada ogni inquietudine:

Domenico Scarlatti, Rossini et Verdi sont les parrains de son ouvrage; ils n’en sont pas les parents. [...] Dans *la Jarre*, une symphonie preste et robuste à la fois nous ravit sans inquiétude (Roland-Manuel 1924).

Infine, in due consecutivi interventi, Émile-Jean-Joseph Vuillermoz, musicologo e critico, in un duro attacco alle ragioni innovative del teatro coreografico degli svedesi, “ces pseudo-révolutionnaires” in cui il desiderio di sorprendere non è pari alla loro incerta e balbuziente tecnica di movimento (Vuillermoz 1924a), arriva ad apostrofare il facoltoso de Maré come “bolcheviste par persuasion”. E farebbe anche soltanto sorridere, se proprio in conclusione non apparisse il più vero spettro della critica musicale: “les Ballets Suédois sont une compagnie où les danseurs s’effacent devant les musiciens, et où les musiciens cèdent la place aux danseurs” (Vuillermoz 1924b). La possibilità che la musica sia costretta a cedere il passo alla danza, e che insomma la danza possa finalmente fare a meno di sottomettersi alla musica (cfr. Tomassini 2013).

ENVOI

La ricezione della coreografia di Börlin proseguì oltre il debutto. Anche il balletto conobbe riprese, riscritture e nuove edizioni che quasi non si contano. Questa che segue è la lista dei coreografi e delle coreographe che sono riuscito per ora a intercettare, in attesa di meglio attrezzati affon-

di: Rosina Galli (New York, Metropolitan Opera House, 1927), Bronislava Nijinska (Buenos Aires, Teatro Colon, 1927), Ileana Leonidov (Roma, Teatro dell'Opera, 7 aprile 1928), Ninette de Valois (1934), Aurel M. Milloss (Roma, Teatro Reale, 25 febbraio 1939; Firenze, Maggio musicale fiorentino, 1 giugno 1957, con le scene di Renato Guttuso; di nuovo nel 1970, sempre al Maggio fiorentino), Gyulia Harangozo (1941), Bianca Gallizia (Milano, Teatro alla Scala, 18 marzo 1943; Napoli, Teatro San Carlo, 1957), Margarete Wallmann (Milano, Teatro alla Scala, 23 aprile 1950, e 1959), Luciana Novaro (Milano, Teatro alla Scala, 1962), Ruth Page (Chicago, 1966), Giuseppe Carbone (1975), Ugo dell'Ara (1976); Gianfranco Paoluzi (TorinoDanza, 21 giugno 1990, scene di Giorgio Cristini e costumi di Fabrizio Nali), Enzo Cosimi (Firenze, Maggio Danza - Teatro Comunale, marzo 1991), Loris Petrillo (Torino, Teatro Regio, 1994), e, più recentemente, Fredy Franzutti (Lecce, Teatro Politeama Greco, 12 marzo 2009).

Merita una citazione a parte la ricostruzione della coreografia di Jean Börlin realizzata da Millicent Hodson, e la ricostruzione delle scene e dei costumi di Kenneth Archer, con Jorma Uotinen e Guido Pistoni e il Corpo di Ballo e l'Orchestra del Teatro dell'Opera di Roma (Roma, Teatro dell'Opera, dal 30 gennaio al 3 febbraio 2008). Così, come per il buco rotto della giara, anche la coreografia ha trovato il suo magico mastice. Nel frattempo tutti i problemi sulla performatività della modernità sono definitivamente evitati e rimossi dallo spettacolo del passato illusoriamente ri/costruito o, per meglio dire, dal passato rimesso in scena soltanto come uno spettacolo.

ABBREVIAZIONI

Na

Luigi Pirandello, *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, Milano, 1990, vol. III

Mn

Luigi Pirandello, *Maschere nude*, a cura di Alessandro d'Amico in collaborazione con Alessandro Tinteri, Milano, 2004, vol. III

BIBLIOGRAFIA

Auclair 2014

M. Auclair, in *Les Ballets Suédois (1920-1925)*, a c. di M. Auclair, F. Claustrat, I. Piovesan, Paris 2014, 11-20.

Bersani 2010

L. Bersani, *Is the Rectum a Grave? and Other Essays*, Chicago-London 2010, 3-30.

Bossi 1924

R. Bossi, *Da Alfredo Casella a Umberto Giordano - "La Giarra" e "Cena delle beffe"*, in "La grande illustrazione d'Italia", novembre 1924, 16.

Burt 1995

R. Burt, *The Male Dancer. Bodies, Spectacle, Sexualities*, New York - London 1995.

Burt 1998

R. Burt, *Alien Bodies. Representations of Modernity, 'Race' and Nation in Early Modern Dance*, New York - London 1998.

Burt 1999

R. Burt, *Interpreting Jean Borlin's Dervishes: Masculine Subjectivity and the Queer Male Dancing Body*, in "Dance Chronicle", 22 (2), 1999, 223-238.

Burt 2009

R. Burt, *The Performance of Unmarked Masculinity*, in *When Men Dance. Choreographing Masculinities Across Borders*, a c. di Jennifer Fisher e Anthony Shay, New York - London 2009, 150-167.

Cafiero 1998

C. Cafiero, *I Balletti Svedesi in Italia*, in "La danza italiana", 1, 1998, 85-105.

Casella 1931

A. Casella, *Hommage a Jean Borlin*, in *Les Ballets Suédois dans l'art contemporain*, Paris 1931, 177-178.

Casella 1941

A. Casella, *I segreti della giara*, Firenze, 1941.

Derrida [1985] 1996

J. Derrida, *Pre-giudicati. Davanti alla legge*, a cura di Federica Vercillo, Catanzaro [1985] 1996.

Dorris 1999

G. Dorris, *Jean Borlin as Dancer and Choreographer*, in "Dance Chronicle", 22 (2), 1999, 167-188.

Durkheim [1912] 2005

E. Durkheim, *Le forme elementari della vita religiosa*, Roma [1912] 2005.

Eliade [1973] 1983

M. Eliade, *La creatività dello spirito. Un'introduzione alle religioni australiane*, Milano 1983.

Falasca Zamponi [1997] 2003

S. Falasca Zamponi, *Lo spettacolo del fascismo*, a cura di S. De Franco, Soveria Mannelli [1997] 2003.

Frazer [1910] 1971

J. G. Frazer, *Totemism and Exogamy* [1910] London 1971.

Freud [1912-1913] [1921] 1969

S. Freud, *Totem e tabù* [1912-1913] e *Psicologia delle masse e analisi dell'io* [1921], a cura di S. Daniele e E. A. Panaitescu, Torino 1969.

Garafola 1995

L. Garafola, *Rivals for the New: The Ballets Suédois and the Ballets Russes*, in *Paris Modern. The Swedish Ballet 1920-1925*, a cura di N. Van Norman Baer, San Francisco 1995, 66-85.

Gardner 2012

C. Gardner, *Beckett, Deleuze and the Televisual Event. Peephole Art*, London - New York 2012.

Häger 1990

B. Häger, *Ballets Suédois (The Swedish Ballet)*, New York 1990.

Kelkel 1992

M. Kelkel, *La musique de ballet en France de la belle époque aux années folles*, Paris 1992, 208-210.

Lévi-Strauss [1963] 2010

C. Lévi-Strauss, *Il totemismo oggi*, Milano [1963] 2010.

Mangeot 1924

A. Mangeot, "Ballets Suédois", in "Le Monde Musical", novembre 1924, 373-374.

Manotta 1998

M. Manotta, *Luigi Pirandello*, Milano 1998.

McCarren 2003

F. McCarren, *Dancing Machines. Choreographies of the Age of Mechanical Reproduction*, Stanford 2003.

Messenger 1924

A. Messenger, *Figaro-Théâtre/Les premieres*, in "Le Figaro", 21 novembre 1924.

Näslund 2008

E. Näslund, *Rolf de Maré. Fondateur des Ballets Suédois. Collectionneur d'art. Créateur de musée*, a cura di E. Clotuche, Paris 2008.

Natali 2009

C. Natali, *Percorsi di antropologia della danza*, Milano 2009.

Ploch 1924

G. Ploch, *Les Ballets Suédois*, in "Paris-Soir", 21 novembre 1924.

Roland-Manuel 1924

Roland Manuel, *La quinzaine musicale*, in "Eclair", 24 novembre 1924.

Santi 2007

P. Santi, *La giara di Alfredo Casella*, in *La novella di Pirandello. Dramma, film, musica, fumetto*, a cura di E. Lauretta, Pesaro 2007, 185-194.

Sarti 1924

Sarti, *Il balletto "La giarra" L. Pirandello, Casella e De Chirico*, in "La Tribuna", 21 novembre 1924, 3.

Suquet 2012

A. Suquet, *L'Éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Pantin 2012.

Tani 1995

G. Tani, *La danza e il balletto. Compendio storico-estetico*, Parma 1995.

Tomassini 2013

S. Tomassini, *Dirigere lo zoo: su alcune contese fra danza e musica nel Novecento*, in "Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni" [rivista online], V, 4, 2013, 199-249.

Vuillermoz 1924a

E. Vuillermoz, *Les Premières: Theatre des Champs-Élysées; Les Ballets Suédois*, in "Excelsior", 22 novembre 1924.

Vuillermoz 1924b

E. Vuillermoz, *Les Ballets Suédois*, in "Candide", 27 novembre 1924.

Weiss [1931] 1985

E. Weiss, *Elementi di psicoanalisi*, Pordenone [1931] 1985.

Youngerman [1974] 2005

S. Youngerman, *Curt Sachs et son héritage. Une approche critique d'Eine Weltgeschichte des Tanzes suivi de commentaires sur quelques études récentes perpétuant ses idées* (1 ed. inglese 1974), tr. in fr. da Annie Suquet, in *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*, a cura di A. Grau e G. Wierre-Gore, Pantin 2005, 77-92.

Zappulla Muscarà 2007

S. Zappulla Muscarà, *La giara e La patente fra narrativa e teatro ovvero Pirandello nell'isola del sofisma*, in *La novella di Pirandello. Dramma, film, musica, fumetto*, a cura di E. Lauretta, Pesaro 2007, 143-176.

ENGLISH ABSTRACT

The essay describes the ballet *La giara* as the result of a summer encounter in Montelupo, between Luigi Pirandello, the composer Alfredo Casella, and the dancer and modernist choreographer Jan Börlin in 1924. In 1923, Rolf de Maré (a Swedish art collector and patron of the Ballets Suédois based in Paris) had assisted in building the notoriety of Pirandello with the staging of *Six Personnages en quête d'auteur* by Serge Pitoeff in Paris. Meanwhile, de Maré and Börlin had the opportunity to travel in Sicily and collect many original materials (visiting the Museo Etnografico in Palermo) for the choreographic work. The ballet, *La Jarre*, premiered in Paris, at the Théâtre des Champs-Élysées, on November 19, 1924. Casella illustrated (and restored) the main characteristics of the music and of the choreographic event, which was for him based on "Sicilian folklore", "Southern music" and "picaresque narrative". The décor and costumes were by the Italian painter Giorgio de Chirico. Despite the success of the ballet at the première, troubles 'danced' out of 'the Jar' just weeks later. The controversy concerned the effeminacy of the male dancer, the aesthetic of the ballet, the length of the libretto, the modernism of the choreography and the nationalism of the score. In the end, the performativity of animality in representations of Southern Italy in this novel by Luigi Pirandello, with his long fortune in dance, is not only an anthropological myth or a genealogical model, but mainly a cultural response to a still threatening alienation from modernity of the region.

Favete linguis e molto altro

Mario Torelli

A differenza delle lingue parlate, che, pur modificandosi nel tempo, tendono a conservarsi, la comunicazione non verbale è un'attività strettamente ancorata alla storia: la gestualità, che di quella comunicazione è grammatica e lessico, muta di continuo, talché un gesto o un atteggiamento possono assumere in epoche diverse significati differenti, talora perfino contraddittori. Il mondo intero conosce la statua equestre di bronzo di Marco Aurelio (fig. 1), un tempo sulla piazza del Campidoglio a Roma e ora sostituita da una copia (Torelli 1989). Il gesto, che l'imperatore fa con il braccio destro steso e la mano sinistra aperta, agli occhi dello spettatore romano aveva un solo significato, quello del rituale "*Favete linguis*", formula sacerdotale ben presto transitata nella sfera politica, con la quale il sacrificante (e poi l'oratore) chiedeva il necessario silenzio degli astanti prima dell'atto solenne cui attendeva, sacrificio o discorso che fosse. E' interessante notare che, quando in epoche diverse ci si è rifatti al celebre *equus magnus* dell'imperatore filosofo per rappresentare sovrani o grandi condottieri, quel gesto non è stato mai riprodotto: nessuna figurazione equestre dal medioevo a oggi lo riproduce, dalla statua equestre di Carlo



1 | Roma, Musei Capitolini Statua equestre in bronzo di Marco Aurelio (circa 170 d.C.).

Magno proveniente da Metz (fig. 2) e ora al Louvre, rarissima immagine del genere di epoca di epoca ottoniana, ai monumenti equestri dei grandi capitani di ventura del Rinascimento, come il Colleoni del Verrocchio (fig. 3) o il Gattamelata di Donatello (fig. 4), o anche le rappresentazioni pittoriche di statue equestri, come il Giovanni cuto di Paolo Uccello nel Duomo di Firenze (fig. 5): perfino il Carlo Magno a cavallo dell'omonimo scalone del Vaticano (fig. 6), opera settecentesca non eccelsa di Agostino Cornacchini, che riprende il gesto della statua capitolina, lo trasforma intenzionalmente in un pio additare agli spettatori il cielo. Lo stesso gesto, invece, caratterizzava la statua equestre detta il "Regisole", opera romana, conservata nella Piazza del Duomo di Pavia fino al 1796, quando fu distrutta dai giacobini pavesi perché immagine di un re; nel 1937 lo scultore Francesco Messina, rifacendosi a disegni e stampe dell'epoca moderna ha riproposto (fig. 7) una copia dell'originale, considerato dai più come tar-doantico, anche se ho seri dubbi su questa cronologia. Il gesto era dunque significativo e assai adatto a caratterizzare l'immagine dell'imperator, del comandante supremo, nel momento in cui sta per pronunciare la rituale



- 2 | Parigi, Louvre. Statuetta di Carlo Magno a cavallo da Metz (epoca ottoniana).
 3 | Venezia, Campo San Zanipolo. Statua equestre di Bartolomeo Colleoni di Andrea del Verrocchio (1488).
 4 | Padova, Piazza del Santo. Statua equestre del Gattamelata di Donatello (1453).
 5 | Firenze, Santa Maria del Fiore. Affresco con statua equestre di Ser Giovanni Acuto di Paolo Uccello (1436).



- 6 | Città del Vaticano, Scalone di Carlo Magno. Carlo Magno a cavallo di Agostino Cornacchini (1725).
 7 | Pavia, Piazza del Duomo. Il "Regisole", ricostruzione di Francesco Messina della statua equestre romana distrutta nel 1796 (1937).
 8 | Roma, Arco di Costantino. Pannello aureliano con *adlocutio in castris* (circa 176 d.C.).

adlocutio alle truppe prima della battaglia, un atto memoratu dignum, come ci è illustrato le molte scene del genere dei rilievi celebrativi romani, che qui esemplifico con un pannello aureliano reimpiegato nell'arco di Costantino a Roma (fig. 8).

Il gesto del Marco Aurelio, sconosciuto alla cultura figurativa greca, ha invece una storia molto antica nella rappresentazione della piena età repubblicana e persino di quella del mondo etrusco, che lo ha consacrato in una delle sue creazioni più famose, la statua di bronzo di Avle Meteli (Dohrn 1968), conservata nel Museo Archeologico di Firenze (fig. 9) e tutt'altro che casualmente chiamata dagli eruditi della Firenze del Cinquecento «l'Arringatore». La statua è stata dedicata in un santuario della divinità etrusca Tece, all'estremo limite sud-orientale del territorio cortonese, e raffigura il nobilis di Cortona nell'atto di chiedere il silenzio, non perché sia in procinto di pronunciare un'allocuzione nel locale foro, ma perché si accinge a compiere un sacrificio nel santuario dove egli ha deposto il suo prezioso ex-voto, una circostanza che si ricava dalla provenienza della statua e dal testo dell'iscrizione incisa sul bordo del mantello. Nei tre secoli che separano l'Arringatore dal Marco Aurelio, quasi a metà strada si colloca ancora un'altra statua famosa, anche questa impegnata nello stesso gesto, il celebre Augusto di Prima Porta (da ultimo Parisi Presicce 2013). fondatore dell'impero è rappresentato (fig. 10) nell'atto di compiere il medesimo gesto di richiesta del silenzio con il braccio destro steso, ambigualmente tra il sacrale e il politico, questa volta in maniera senz'altro intenzionale. L'abito militare che egli indossa, il paludamentum e la corazza sulla corta tunica, oltre alla lancia poggiata sul braccio sinistro, indirizzano la lettura del messaggio della statua verso un'adlocutio militare, ma i piedi nudi della statua cancellano all'istante l'apparente realismo dell'immagine marziale dell'imperator, a tutto beneficio dell'aura eroica, che gli deriva dall'accenno alla nudità della figura secondo i canoni della cultura greca, ma forse oltre la stessa dimensione eroica, per attingere già quella soprannaturale, se diamo importanza al fatto che la statua, alta m. 2,04, è di proporzioni maggiori del vero.

Il caso dell'Augusto di Prima Porta ci riporta al problema del carattere volutamente ibrido della rappresentazione ufficiale romana, che in una stessa opera mescola aspetti esclusivi della cultura figurativa greca a espressioni che rinviano alla sfera della consuetudine romana: in questa studiata mescolanza, la gestualità occupa un ruolo che il solo lavoro che si sia occupato di questa fondamentale forma espressiva in ambito romano, un libro ormai datato di Richard Brilliant (Brilliant 1963), non



9 | Firenze, Museo Archeologico. Statua bronzea del *nobilis* cortonese Avle Meteli, detta "l'Arringatore", dal santuario di *Tece* nel territorio di Cortona (circa 150 a.C.).

10 | Città del Vaticano, Braccio Nuovo. Statua di Augusto nel gesto dell'*adlocutio in castris* dalla villa di Livia a Prima Porta (circa 20 a.C.).

mi sembra sia riuscito ad analizzare in maniera compiuta. Lasciando per un momento le opere di maggiore impegno, vorrei rivolgermi a un monumento minore della scultura romana, che, proprio per le circostanze della sua creazione, appare particolarmente adatto a illustrare le questioni della gestualità romana: il c.d. altare di C.Manlius, conservato nel Museo ex-Lateranense. Il monumento (Fuchs 1989, 89-91, n. 13) è venuto in luce nei tumultuari scavi ottocenteschi del teatro di Cerveteri, insieme a imponenti resti di un ciclo di statue-ritratto di membri della dinastia giulio-claudia e a numerose altre sculture di tipo decorativo. Dell'altare mi sono occupato molti anni or sono come esempio tipico di quelli che ho chiamato rilievi "di funzione" (Torelli 1992, 16-20). L'iscrizione sulla fronte del monumento (CIL XI, 3617 = ILS 6578) ci informa che l'altare è stato dedicato da un gruppo di cittadini, che si definiscono *clientes* del nobile della Caere di età augustea C.Manlius C.f., da loro eretto a *patronus*, una posizione che poneva quanti lo avevano scelto come tale nelle condizioni di persone vincolate moralmente e materialmente all'*obsequium* e ad obblighi come la *iusta operarum promissio* nei confronti di chi li accoglieva come *clientes*: autentico *domi nobilis* dell'antica metropoli etrusca, ridotta a piccolo centro da oltre due secoli di condizione subalterna di

municipium sine suffragio imposta da Roma nel 273 a.C., C.Manlius era a sua volta discendente di emissari della *gens* patrizia di Roma con questo nome inviati tra V e IV secolo a.C. per svolgere attività di tipo mercantile, poiché a quel tempo Caere aveva il ruolo di autentica capitale dei commerci mediterranei (Torelli 2015). Senza dubbio in virtù del favore goduto a Roma negli ambienti della corte augustea, C.Manlius è stato nominato *ensor perpetuus*, una carica che gli aveva consentito di compiere la *lectio* del *senatus* di Caere, la scelta dei senatori della città, un incarico che verosimilmente si è accompagnato alla costituzione del locale municipio *optimo iure*: e che Manlius abbia concorso a dare uno statuto alla città sembra adombrato del fatto che sia l'ara che i Fasti, il calendario religioso romano inciso su marmo a cura di molti municipi italiani, impiegano l'eccezionale e costoso pentelico, evidentemente frutto di una sola commessa. Un vero personaggio di spicco dunque, il nostro C.Manlius, tant'è che suo figlio, C.Manlius C.f. Pollio, è stato nominato *tribunus militum a populo*, una effimera innovazione augustea del decennio a cavallo tra I secolo a.C. e I secolo d.C., che consentiva ai cittadini dei municipi di designare i *tribuni militum* delle prime quattro legioni, nomina che di fatto iscriveva i titolari all'ordine equestre: la cosa, vedremo, è perfino consacrata nei rilievi dell'altare.

Fin qui le premesse per inquadrare il nostro monumento. Come vogliono *mos* e *ius*, il costume e la legge, gli atti politici e giuridici – e la cerimonia al centro della rappresentazione è un atto giuridico – trovano la loro effettiva conclusione e conferma solo dopo che è stato celebrato un sacrificio: parlando di *census*, l'operazione politica del censimento, e del *lustrum*, il sacrificio di purificazione che inverte il *census*, il giurista Dositeo afferma solennemente che “omnia quae in censu aguntur, lustrum confirmantur” (Mommsen 1887-18883, 332, nota 1). La fronte dell'altare (fig. 11), che reca l'iscrizione con la dedica, rappresenta il *sacrum* che sigilla l'evento e consegna agli dei il rispetto del patto stretto tra C.Manlius e quelli che in forza di quell'atto diventano *clientes* del *ensor perpetuus*. Nella tradizione giuridica romana l'atto ha un nome, anzi due, a seconda che si parli dalla prospettiva dei futuri *clientes* o invece di quella del notabile che diventa *patronus*: gli *humiliores* compiono l'*applicatio in clientelam*, il notabile che assume il ruolo di *patronus* si presta alla *receptio in clientelam*; nella forma più completa l'azione si definisce con la formula *in fidem clientelamque venire* per i *clientes*, e *in fidem clientelamque accipere* per il *patronus*, un formula che riassume, come vedremo subito, l'aspetto religioso e quello giuridico dell'atto. Secondo la consuetudine, il sacrificio è rappresentato in pieno svolgimento: sulla destra C.Manlius, capite velato come deve

essere il sacrificante, è colto nell'atto di spegnere il fuoco sull'altare versando del vino da una patera, riempitagli con una brocca dal *camillus*, il giovinetto alla sua destra (si noti che ha secondo il cerimoniale i capelli lunghi) in veste di attendente; subito dopo un *tibicen*, un suonatore di doppio flauto, accompagna con la musica il *sacrum*, mentre dietro di lui avanza un *dapifer*, il portatore della *lanx*, il piatto con le primizie per la parte incruenta del sacrificio, mentre il resto della rappresentazione è occupato da tre *victimarii* con il corto *limus* attorno ai fianchi, due in ginocchio che tengono abbassata la testa del bovino già stordito dal colpo di *malleus*, il rituale maglio, mentre il terzo addetto sta vibrando l'ascia che ucciderà la vittima. La rappresentazione, apparentemente realistica, è resa in una forma riassuntiva: nella realtà il sacrificio incruento cui alludono sia le primizie che l'azione compiuta dal censor perpetuus precedeva quello cruento messo in scena con l'uccisione della vittima bovina. L'iconografia della scena è sostanzialmente fissa (e con essa la gestualità degli astanti) e ritorna con poche varianti nelle numerosissime rappresentazioni di sacrificio, che nell'arte ufficiale romana si ripetono meccanicamente per certificare la liceità dell'evento politico o militare che si intende celebrare. Un piccolo dettaglio tuttavia sembra "attualizzare" la cerimonia: in secondo piano, tra il sacrificante e il *camillus*, reso con un effetto che Michelangelo chiamerà dello "stiacciato", compare un volto di tre quarti abbastanza caratterizzato, appartenente a un personaggio che probabilmente – tenuto conto di quanto vedremo sul lato opposto – è il figlio di C.Manlius, rappresentato non per ragioni giuridiche, ma "politiche", incarnate dalla sua carica di *tribunus militum a populo*, forse appena conquistata.

Passiamo ora al lato opposto, dove vedremo una presenza importante di gesti, che, sia pure in una forma simbolica, consentono allo spettatore informato delle consuetudini giuridiche di comprendere il messaggio dell'intera scena (fig. 12). Domina al centro la colossale figura di divinità femminile nell'iconografia della "dea sacrificante" seduta in trono sulla sommità di un'elevazione rocciosa: sull'identificazione di questa dea in passato non c'è stato accordo. Le due sole studiose, che si sono occupate dell'altare, L. Ross Taylor e I. Scott Ryberg, hanno commesso l'errore maddornale di dimenticare i presupposti ideologici dell'istituto tutto romano della clientela, per lanciarsi invece in identificazioni del tutto improbabili della divinità. Equivocando il gesto raffigurato della metà destra della scena, letto come una rissa cittadina, la Ross Taylor in un primo momento (1921) ha immaginato che la dea in trono fosse Concordia, oggetto di una *supplicatio*, poi (1925), sulla scorta della rappresentazione della coppia di

Lari sul lato destro (fig. 13) e sinistro (fig. 14) dell'altare, l'ha identificata con Terra Mater, ossia con la Mater Larum; la Scott Ryberg (1955, 84-86), riprendendo la prima idea della Ross Taylor, è tornata a proporre di riconoscere la dea con Concordia, ma ha identificato con Victoria la statuetta recata dalla prima donna sulla sinistra, pensando alla vittoria di una fazione cittadina su un'altra. Eppure, per identificare la divinità, bastava leggere e comprendere fino in fondo l'iscrizione sulla fronte. Poiché l'altare è stato donato dai *clientes*, la dea in trono non poteva essere altro che Fides, la divinità che presiedeva al patto stipulato tra *cliens* e *patronus*, entrambe vincolati da un rapporto fiduciario, che in epoca arcaica era tanto forte da far scrivere sulle XII Tavole "si patronus clienti fraudem fecerit, sacer esto": in altre parole, il patronus poteva essere condannato a morte se ingannava il *cliens*.

Disambiguata la figura di divinità, possiamo proseguire nel riconoscimento degli eventi presentati nella scena (fig. 12). La costruzione del "racconto" è molto chiara e razionale: sulla sinistra i personaggi, tutti femminili, impersonano il momento "domestico" dell'evento, mentre sulla destra agiscono solo uomini, ai quali spetta il compito di celebrare il momento giuridico, "pubblico" dell'atto, una divisione dei compiti perfetta: è possibile che come il centro dell'azione sulla destra è occupato dalla persona di C. Manlius così la donna al centro dell'azione sulla sinistra altri non sia che sua moglie, vista la centralità compositiva e la particolare evidenza plastica che le due figure hanno nell'esecuzione del rilievo. Questa figura centrale femminile della metà sinistra della scena è rappresentata nell'atto, carico



11 | Città del Vaticano, Museo ex-Lateranense. Altare di C. Manlio da Cerveteri, fronte con sacrificio per la *receptio in clientelam* (circa 10 a.C.).

12 | Città del Vaticano, Museo ex-Lateranense. Altare di C. Manlio da Cerveteri, retro con scena allegorica di *receptio in clientelam* (circa 10 a.C.).

13 | Città del Vaticano, Museo ex-Lateranense. Altare di C. Manlio da Cerveteri, lato con figura di Lare danzante (circa 10 a.C.).

14 | Città del Vaticano, Museo ex-Lateranense. Altare di C. Manlio da Cerveteri, lato con figura di Lare danzante (circa 10 a.C.).

di significato, di allargare le braccia e aprire la palma delle mani, ossia di compiere il gesto dell'orante: la donna, evidentemente la *patrona*, prega la divinità perché favorisca, protegga e garantisca quanto si sta compiendo all'interno e all'esterno della casa. A destra e a sinistra dell'orante sono due altre donne, da identificare con le familiari dei futuri *clientes*, impegnate in rilevanti atti di devozione. La donna sulla destra è rappresentata nell'atto di toccare il ginocchio della dea, ossia di compiere il tipico gesto della supplice, mentre la donna sulla sinistra reca nella mano destra una statuetta, che, pur essendo molto guasta, è riconoscibile come l'immagine di un Lare: sappiamo infatti che con l'*applicatio in clientelam*, quanti venivano accolti come *clientes* non avevano più Lari propri, ma solo quelli del patronus. Che per i *clientes* la conseguenza più evidente sul piano religioso fosse la "perdita" del proprio lignaggio è ben illustrato dal fatto che tra l'epoca arcaica e quella medio-repubblicana il *cliens* assumeva il gentilizio del *patronus*, un po' come i liberti, che, secondo un uso rimasto fino alla fine dell'evo antico, prendevano il gentilizio dell'antico dominus.

Veniamo alla metà maschile della scena, dove incontriamo un gesto fondamentale che non è stato compreso da quanti in passato si sono occupati dell'altare, perché da un punto di vista figurativo esso costituisce un vero e proprio *hapax legomenon*. Ma andiamo con ordine. Come accade nella metà sinistra, dove le donne rappresentate sono tre, in questa metà destra vediamo tre personaggi tutti maschili e tutti vestiti di toga: il togato al centro si volge verso l'individuo sulla destra, al quale egli posa la mano destra sulla spalla, mentre il terzo togato sulla sinistra contempla l'evento in svolgimento. Il gesto del personaggio centrale ha fatto pensare a una rissa cittadina, eventualità del tutto improbabile e soprattutto incomprensibile alla luce di tutte le rappresentazioni presenti sull'altare e della dedica fatta dai *clientes*. L'azione compiuta dall'uomo al centro della metà destra della scena è un'azione sconosciuta nel linguaggio figurativo, ma ben nota in quello giuridico, il gesto dell'*inicere manum*, letteralmente "posare la mano" all'indirizzo di qualcuno o di qualcosa, il cui significato è "prendere possesso" (Dig. 18, 7, 9). Il gesto, del tutto sconosciuto ai Greci, è la materializzazione dell'esercizio della *manus*, espressione concreta dell'immaginario romano del potere, un discorso non verbale che potrebbe riassumersi come un'affermazione gestuale rivolta da C.Manlius alla persona che sta entrando nella sua clientela corrispondente alle parole "tu sei mio". E in effetti, dal punto di vista legale, il potere che nei confronti dei *clientes* possiede il *patronus*, parola non a caso derivata da *pater*, è nei fatti analogo a quello del *paterfamilias* nei confronti dei *filiifamilias*. Riassumendo il significato della scena, la parte sinistra del rilievo presen-

ta tutti gli aspetti religiosi e domestici dell'*applicatio*, la *supplicatio* a Fides e la *depositio Larum*, previsti per quanti vogliono *in fidem clientelamque venire*, mentre la parte destra presenta l'atto definito legalmente come *in fidem clientelamque accipere*. L'*hapax legomenon* del gesto compiuto da C.Manlius risulta dunque spiegato.

Come abbiamo visto discutendo proprio la scena "istituzionale" dell'altare di C.Manlius, la cultura figurativa romana impiega la gestualità greca senza risparmio: i due gesti che figurano nella parte sinistra sono desunti di peso dalla tradizione greca, sia quello dell'orante compiuto dalla matrona al centro che quello della supplice compiuto dalla donna che tocca il ginocchio della statua di Fides. Le esigenze della cultura figurativa romana riescono addirittura a impiegare la gestualità greca anche in contesti per così dire "ufficiali", in rappresentazioni di cerimonie politico-religiose squisitamente romane. Uno dei casi più rilevanti compare in quello che può essere considerato l'incunabolo dell'arte romana, il bassorilievo con la scena di *census* e di *lustrum* (fig. 15), scolpito su uno dei lati lunghi della c.d. "ara di Domizio Enobarbo", molto probabilmente basamento del gruppo scultoreo di Scopa Minore con la consegna delle armi ad Achille (Coarelli 1997, 397-451) dedicato nel tempio di Nettuno in Campo Marzio da Cn. Domizio Enobarbo censore del 115 a.C. (Torelli 19922, 9-16). Il cuore di questa rappresentazione è il *lustrum*, che, secondo la formula tradizionale del "*lustrum condere in proximum lustrum*", il censore sta compiendo con la celebrazione del sacrificio *ad aram Martis* in Campo Marzio davanti all'esercito schierato, nel quale in maniera puntuale si riconoscono le classi serviane del censo, le quattro dei *pedites* e le centurie dei cavalieri. Ma, come si è detto poc'anzi, il sacrificio *ad aram Martis* rappresenta l'atto religioso conclusivo del *census*, ossia di quanto il magistrato ha fatto sul terreno politico. Ecco dunque che all'estrema sinistra del rilievo, dove termina lo schieramento dell'esercito, vediamo un piccolo gruppo di quattro persone che illustrano lo svolgimento del momento "politico" del *census* (fig. 16). Da sinistra a destra, vediamo un cittadino stante e vestito di toga che sta compiendo il protocollare gesto dello *iusiurandum*, la dichiarazione giurata dei beni posseduti, gesto consistente nel tendere la mano destro sulla *tabula* aperta sulle ginocchia di uno *scriba censorius*, ai piedi del quale è un cumulo di altre *tabulae*, testimonianza dell'attività del censimento in corso; la conseguenza del giuramento, ovvero l'iscrizione del cittadino ad una delle classi di censo, è illustrata dalla scena accanto, nella quale un togato seduto, forse il censore stesso o un secondo *scriba censorius*, avvia in direzione dell'esercito schierato un altro personaggio stante, al quale egli indica la classe di appartenenza, ribadita peraltro dal



15 | Parigi Louvre. "Ara di Domizio Enobarbo", sacrificio del *lustrum* (circa 100 a.C.).

16 | Parigi Louvre. "Ara di Domizio Enobarbo", *iusiurandum* per la dichiarazione del censo e di attribuzione alla classe; soldato colto nel gesto dell'*apokopein* (circa 100 a.C.).

cittadino stesso con il gesto della mano destra sollevata a indicare l'esercito. Subito dopo figura un soldato, colto in un gesto tipico della cultura greca, e, per quanto è dato di sapere, non ripetuto altrove in immagini romane, quello dell'*apokopein*, che si compie portando la mano al disopra degli occhi, per vedere quanto accade in lontananza (Iucker 1956): il gesto, tipicamente greco, viene qui adoperato per rendere noto che il sacrificio del *lustrum* al quale, assieme a tutto l'esercito, il soldato in questione sta assistendo si trova *ad aram Martis*, sita a una certa distanza dal luogo in cui avviene la registrazione del censimento, essendo l'altare non lontano da Piazza Venezia, mentre le *tabulae* del censo erano compilate e conservate nel tempio delle Ninfe, vicino all'attuale Largo Argentina.

Da quanto si è visto finora, una conclusione si impone: la gestualità esclusivamente romana si risolve interamente nella sfera del diritto, mentre quella greca, molto indagata negli ultimi anni (Pedrina 2001; Bodiou, Frère, Mehl 2006; Lissarrague, Pedrina 2006; Catoni 2008), ha in buona sostanza il compito di fissare in *schemata* aspetti dell'etica,

dei sentimenti e delle passioni, senza prestare alcuna attenzione ai rapporti giuridici, che per il mondo romano costituiscono invece il cuore dell'ideologia dominante.

BIBLIOGRAFIA E ABBREVIAZIONI

Bodiou, Frère, Mehl 2006

L. Boudiou, D. Frère, V. Mehl, *L'expresssion des corps. Gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique*, Rennes 2006.

Brilliant 1963

R. Brilliant, *Gesture and Rank in Roman Art*, New Haven 1963.

Catoni 2008

M. L. Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica. Gli schemata nella danza, nell'arte, nella vita*, Torino 2008.

Coarelli 1997

F. Coarelli, *Il Campo Marzio dalle origini alla fine della repubblica*, Roma 1997.

Dohrn 1968

T. Dohrn, *Der Arringatore. Bronze statue im Museo Archeologico von Florenz* (Monumenta artis Romanae, 8), Berlin 1968.

Fuchs 1989

M. Fuchs, *Le sculture dello scavo Regolini*, in P. Santoro (a cura di), *Caere. 2. Il teatro e il ciclo giulio-claudio*, Roma 1989, 89-115.

Iucker 1956

I. Iucker, *Das Gestus des aposkopein. Ein Beitrag zur Gebärdensprache in der antiken Welt*, Zürich 1956.

Lissarrague, Pedrina 2006

F. Lissarrague, M. Pedrina, *Gesto, iscrizione, immagine. Attorno ad un gruppo di vasi attici a figure rosse*, in *Iconografia 2005. Immagini e immaginari dall'antichità classica al mondo moderno*. Atti del Convegno internazionale, Venezia, 26-28 gennaio 2005, Roma 2006, 35-38.

Mommsen 1887-18883

Th. Mommsen, *Römisches Staatsrecht*, Leipzig 1887-18883.

Parisi Presicce 2013

C. Parisi Presicce, in E. La Rocca et al. (a cura di), *Augusto. Catalogo della mostra*, Roma 18 ottobre 2013-9 febbraio 2014, Milano 2013, 118-129.

Pedrina 2001

M. Pedrina, *I gesti del dolore nella ceramica attica, VI-V secolo a.C.. Per un'analisi della comunicazione non verbale nel mondo greco*, Venezia 2001.

Ross Taylor 1921

L. Ross Taylor, *The Altar of Manlius in the Lateran*, in *AJA* 25, 1921, 387 ss.

Ross Taylor 1925

L. Ross Taylor, *The Mother of the Lares*, in *AJA* 25, 1921, 313.

Scott Ryberg 1955

I. Scott Ryberg, *Rites of the State Religion in Roman Art*, in *MAAR* 22, 1955.

Torelli 1989

M. Torelli, 'Statua equestris inaurata Caesaris': 'mos' e 'ius' nella statua di Marco Aurelio, in *Marco Aurelio. Storia di un monumento e del suo restauro*, Milano 1989, 83-102.

Torelli 1992

M. Torelli, *Typology and Structure of Roman Historical Reliefs*, Ann Arbor 1992.

Torelli 2015

M. Torelli, *Il destino di una polis etrusca. Caere dall'autonomia alla civitas sine suffragio*, in *Ostraka* 24, 2015, 107-128.

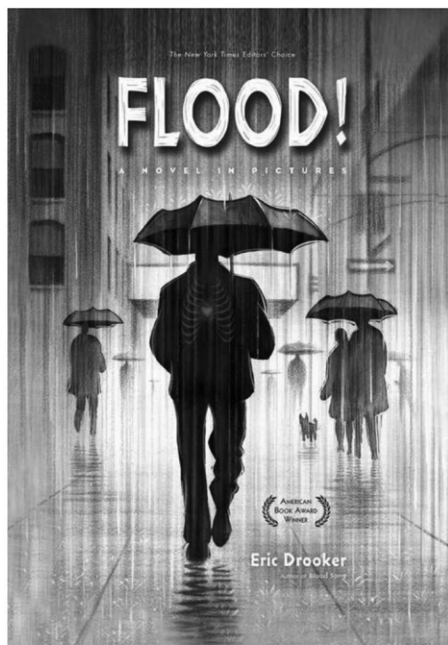
ENGLISH ABSTRACT

Non-verbal communication is entirely bound to history, and, in this respect, is radically different from spoken language, which tends to be preserved despite various modifications occurring in time. To illustrate this concept, the present paper deals with a series of gestures present in representations of Roman art that were extremely significant in the eyes of all contemporary onlookers, but were lost with the end of ancient civilization. For instance, the gesture of the right hand, intended to ask for silence, and encountered in famous Roman statues like the equestrian bronze of Marcus Aurelius, and even the Etruscan masterpiece known as the "Arringatore", was not reproduced by the "replicas" of the Italian Renaissance like the Gattamelata by Donatello or Colleoni by Verrocchio. In 15th century, the gesture had no significance. The paper analyses other examples of similar gestures, from the oath to the expression of looking at a distance (in Greek *apokopein*) found in the so-called "Altar of Domitius Ahenobarbus", and other very peculiar examples like the so-called "Altar of C.Manlius" from Caere.

Il romanzo grafico di Eric Drooker

Silvia Veroli

Il romanzo grafico può essere considerato una narrazione muta che ribalta il quesito carrolliano “Come si fa a interessarsi a un libro in cui non vi è neanche una figura?” e ha in sé la risposta: si fa, ci si può interessare a un libro in cui non c’è neanche una parola. Tra gli autori di letteratura disegnata più significativi, a livello internazionale, degli ultimi vent’anni c’è Eric Drooker, riconosciuto quale discendente diretto oltre che del fiammingo Frans Masereel, dell’espressionismo tedesco riconducibile soprattutto al gruppo *Die Brücke* (*Il Ponte*). Il newyorkese cantore del Lower East Side è vicino agli architetti-pittori della *Brücke*, tra tutti Ernst Ludwig Kirchner e Emil Nolde, riuniti nel quartiere operaio di Dresda nei primi anni del Novecento, non solo per la tecnica incisoria (la xilografia che permette maggiore compenetrazione nella materia, violenza nel segno e sintesi grafica), l’uso di colori forti, la tensione emotiva ma anche per l’impegno politico e l’atteggiamento di decisa opposizione sociale.



La produzione di Drooker è molto vasta, molto citata e molto spesso mutuata nel mondo dei tattoo: il tatuaggio, un'incisione sulla pelle, è anch'esso non a caso un veicolo di messaggi afoni spesso con funzione di celebrazione e perpetuazione di un evento, stesso compito involontario delle cicatrici; i *silent book* dell'artista sono però tecnicamente solo due pur avendo molto da dire. In particolare al primo, *Flood*, del 1992, si riconosce il merito di aver sdoganato la *graphic novel* senza parole nel *mainstream* della letteratura americana. Letteralmente alluvione, *Flood* non cessa di essere attuale, specie in questo primo autunno torrenziale e piangente in Italia come in America dove i disastri meteorologici e di politica estera continuano a fare esondare fiumi e sentimenti.

Sulla città delle tavole di Drooker, la New York di anime sole nella moltitudine, si abbattono i segni grafici di una pioggia incessante da cui il protagonista trova scampo sotto un ombrello donato per continuare incurante a disegnare, letteralmente, con l'acqua e il cuore (visibile tra le sue costole come una radiografia) alla gola. L'arte salva la vita, o almeno prova a renderla migliore, tanto che il mondo nei meta-disegni dell'attore principale della trama silenziosa di *Flood*, è ritratto in azzurro in antitesi al bianco e nero delle altre tavole come la terra di Oz in technicolor opposta al Kansas grigio del film di Fleming del 1939. Non è proprio un arcobaleno quello che colora i finali di Drooker ma balugina una speranza (e l'happy end di *Flood* è suggerito dall'Arca di Noè che dà un passaggio al gatto sopravvissuto al diluvio), un'ostinata ricerca laica di qualche contentezza che fa pensare ai versi di un'illustre connazionale di Drooker, Sylvia Plath, incisivi e acuminati come strumenti d'intaglio:

Black Rook in Rainy Weather

On the stiff twig up there
Hunches a wet black rook
Arranging and rearranging its feathers in the rain-
I do not expect a miracle
Or an accident

To set the sight on fire
In my eye, nor seek
Any more in the desultory weather some design,
But let spotted leaves fall as they fall
Without ceremony, or portent.

Although, I admit, I desire,
Occasionally, some backtalk

From the mute sky, I can't honestly complain:
A certain minor light may still
Lean incandescent.

Out of kitchen table or chair
As if a celestial burning took
Possession of the most obtuse objects now and then --
Thus hallowing an interval
Otherwise inconsequent

By bestowing largesse, honor
One might say love.
[...]

Corvo nero in tempo piovoso
Appollaiato in alto sul rigido stecco
un corvo nero bagnato
si aggiusta e riaggiusta la piume nella pioggia.
Non mi aspetto un miracolo
o un evento

che dia fuoco alla vista
nel mio occhio, e nemmeno più cerco
nella stagione mutevole un disegno,
ma lascio che le foglie maculate cadano come capita,
senza cerimonia, o presagio.

Benché, lo ammetto, io desideri
ogni tanto qualche risposta
dal cielo muto, in verità non posso lamentarmi:
una luce modesta può sempre
balzare incandescente

dal tavolo della cucina o da una sedia
come se un ardore celestiale
si impadronisse a tratti degli oggetti più ottusi
consacrando così un intervallo
altrimenti irrilevante

con l'elargizione di doni, di onore,
di amore, si potrebbe forse dire.
[...]

Sarebbero piaciute, ne siamo certi, a Sylvia Plath, le illustrazioni di Drooker, che ha frequentato da vicino la poesia animando alla perfezione

Howl, l'Urlo dirompente di Allen Ginsberg, il poema psichedelico manifesto della Beat Generation, dall'incipit visionario che unisce Rimbaud e *Blade Runner* "I saw the best minds of my generation destroyed by madness / ho visto le menti migliori della mia generazione distrutte dalla pazzia...".

Blood Song – a Silent ballade è il secondo romanzo grafico di Eric Drooker, definito dallo scrittore Nick Hornby lavoro mitopoietico che descrive, col linguaggio universale delle immagini, l'energico volo di una donna da un Eden in rovina ad una attualità corrotta. Il ballo silenzioso della protagonista femminile, che richiama le potenti figure realizzate e raccolte dall'artista in "O Muse", non ha niente di etereo ma è movimento di viscere e piedi che calcano la terra come percussioni sciamaniche nell'ostinata, di nuovo, ricerca di qualche contentezza o elargizione di vita e amore, nel bel mezzo di scenari distopici.

Con il racconto del mondo attuale Drooker si misura frequentemente come autore delle copertine del "New Yorker", settimanale dove parola e immagine hanno effettivamente pari dignità; si tratta spesso di vere e proprie memorabili opere d'arte (non solo le sue; tra gli italiani si ricordano i contributi di Depero e Mattotti), che sintetizzano come un trailer visivo i fatti di cronaca più importanti di cui il magazine si occupa. Drooker, giocoforza, ritrae spesso New York, esterni pubblici o scorci di metropolitana, ingressi rivisitati di parchi e musei, punti di vista anomali della città da o sui grattacieli. Della capitale pop d'America Drooker ebbe a dire nel "New



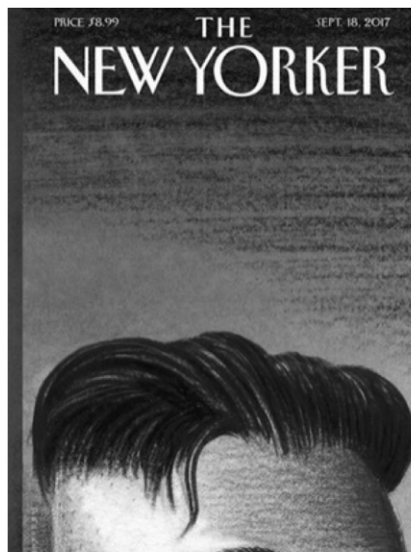
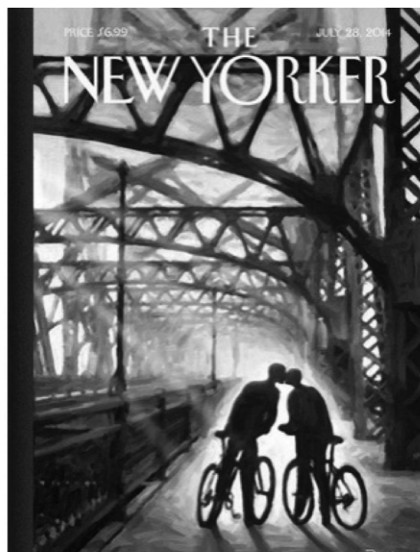
Yorker” del 28 luglio 2014 che, fuori da New York, la gente è completamente dipendente dalla sua auto ovunque debba andare. Quindi è ovvio che le vite sentimentali degli americani si svolgono all’interno delle macchine.

“Io invece, essendo di New York, ho avuto un’esperienza meravigliosamente diversa. Mentre altrove il posto per baciarsi era il sedile posteriore dell’auto, io sono cresciuto dove ci si poteva baciare sulle scale antincendio, giù in metropolitana, sui tetti e sui ponti”.

Oltre a cartoline anomale newyorkesi, Drooker ha prodotto per la rivista anche istantanee di vivida attualità: i fatti di Ferguson in Missouri e gli eccessi della polizia di cui l’artista, come residente dell’anarchico e radicale Lower East Side è stato testimone diretto negli anni Ottanta, ma anche, nel numero di settembre 2017 della rivista, la testa di Kim Jong-un e il mistero di quel che vi frulli dentro. Scrive Drooker nella sua pagina Facebook:

“L’idea per l’illustrazione del New Yorker ... mi è venuto in mente quando ho capito quanto poco so di Kim Jong-un. È un enigma. Chissà cosa gli passa per la testa. È del tutto oscuro, e proprio come il nostro Presidente Trump, è orgoglioso di essere imprevedibile [...]”.

Quel che il disegno mostra sono la calotta cranica e il taglio di capelli inconfondibile del dittatore, e il *silent baloon* che ci si può immaginare sopra risuona di rombi di missili nucleari e di ogni altra letale, fragorosa pazzia. Le zucche vuote, diceva anche Shakespeare, sono quelle che fanno più rumore.



BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

Drooker 2002

Eric Drooker, *Flood! A Novel in Pictures*, Dark Horse Comics, 2002

Drooker 2002

Eric Drooker, *Blood Song: A Silent Ballad*, Dark Horse Comics, 2002

Drooker 2002

Eric Drooker, Allen Ginsberg, *Howl: A Graphic Novel*, Harper Perennial, 2010

Plath 2008

Sylvia Plath, *Collected Poems*, Harper Perennial (Modern Classic), 2008

Plath 2002

Sylvia Plath, *Opere*, a cura di A. Ravano, I Meridiani Mondadori, 2002

www.drooker.com

ENGLISH ABSTRACT

Graphic novels can be considered mute storytelling that subverts Alice's question - 'what is the use of a book without pictures?' - by answering: yes, one can get interested in a book without words. This is particularly true for the work of Eric Drooker. The painter, born in New York in 1958, is author of two powerful silent books: *Flood!* and *Blood Song: A Silent Ballade*, and is also frequent cover artist for *The New Yorker*. In technique, chromatic intensity and social commitment, his work is influenced by German Expressionism; in content, it is chiefly focused on the city of New York, its life and politics. Nevertheless, Drooker often works on current events in general (i.e. the Ferguson shooting and the North Korea crisis).

Un'immagine dalla preistoria del fumetto

L'odometro di Vitruvio nell'edizione di Cesare Cesariano (1521)

Hartmut Wulfram

Come è ben noto, la prima traduzione a stampa del *De architectura* di Vitruvio è quella che esce dai torchi di Gottardo da Ponte a Como nel 1521, arricchita da un ampio commento e accompagnata da quasi centoventi silografie. Il titolo pomposo del frontespizio recita (grafia e interpunzione leggermente aggiornate):

Di Lucio Vitruvio Pollione De architectura libri dece traducti de latino in vulgare affigurati, commentati & con mirando ordine insigniti, per il quale facilmente potrai trovare la multitudinem de li abstruse & recondite vocabuli a li soi loci & in epsa tabula con summo studio expositi & enucleati ad immensa utilitate de ciascuno studioso & benivolo di epsa opera.

Fra le grandi sfide che questo scritto pluridimensionale lancia ai filologi e agli storici dell'arte si stagliano la comparazione tra la versione italiana piuttosto libera (e venata di dialettismi) e l'originale latino già di per sé pieno di problemi filologici e interpretativi; la loro relazione con il commento, non di rado alquanto fantasioso e stravagante; e infine, il rapporto tra le illustrazioni (spesso altrettanto anacronistiche) e la traduzione, rispettivamente il commento e l'originale vitruviano. Accanto a queste questioni, c'è la storia della lunga e complicata realizzazione del progetto editoriale, in modo particolare il fatto che l'«autore» Cesare Cesariano (1475-1543) a un certo punto abbandona il suo testo, al mezzo di un contesto arroventato da liti e polemiche, con la conseguenza che, nella parte finale del nono libro e per tutto il decimo, il commento e l'apparato iconografico saranno di mano altrui, cioè eseguiti (o almeno, quanto alle incisioni, commissionati) dai suoi ex-soci e collaboratori Benedetto Giovio e Bono Mauro.

Questo mio contributo non ha la pretesa di affrontare la questione filologica, che è intricatissima, ma si limita ad esporre una piccola scoperta, frutto di una serendipità marginale, che qualunque lettore dell'edizione di Cesariano potrebbe fare, semplicemente sfogliando le incisioni dedicate al decimo libro di Vitruvio (le quali per altro, come appena accenato,

non sono più disegnate da Cesariano stesso). Nel mezzo dell'ultimo libro del *De architectura* che è dedicato alle macchine civili e militari, Vitruvio descrive l'«odometro» terrestre e marino – uno strumento che permette di misurare le distanze superate in carrozza o in nave (Vitr. 10,9). Anche su questo punto: non vogliamo scendere in dettagli né esaminare come apparecchiature di quel genere potessero essere state concepite, o come funzionassero tecnicamente nell'antichità o nel Cinquecento; ci occuperemo soltanto della figura collegata all'odometro terrestre che spicca sulla carta 174 recto dell'edizione comasca [Fig. 1].

Per dirla più chiaramente: non ci interessa nemmeno l'illustrazione in sé stessa, bensì la sua correlazione con i paratesti verbali che contiene. In riferimento alla traduzione e al commento accanto a cui compaiono, questi paratesti costituiscono un elemento alloglotto, che per quanto riguarda la semplicissima sintassi e la funzione autoriale, ricorda i titoli latini di tante opere volgari dell'epoca e/o le intestazioni latine dei loro capitoli (per entrambi i fenomeni si veda per esempio il *De principatibus*, comunemente *Il Principe*, di Niccolò Machiavelli).

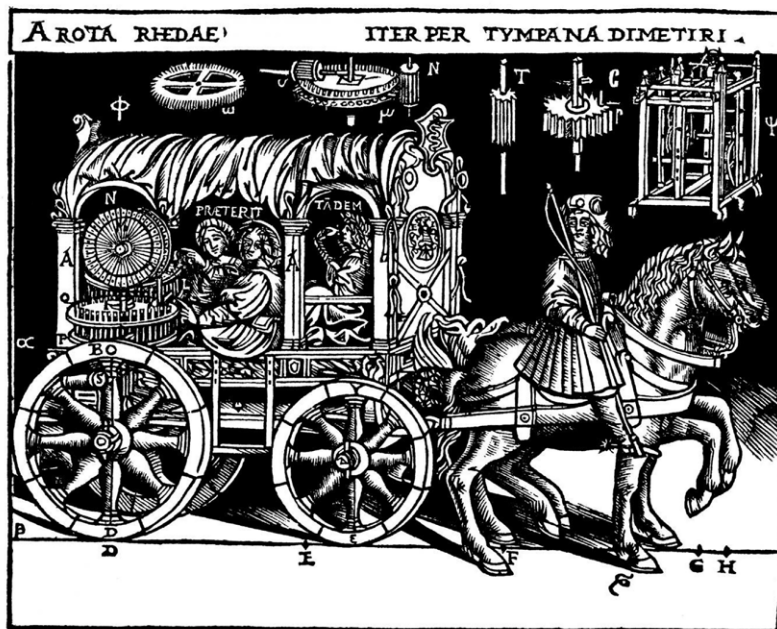


Fig. 1 | Di Lucio Vitruvio Pollione *de architectura libri dece traducti de latino in vulgare affigurati: commentati et con mirando ordine insigniti [...]*, Como, Gottardo da Ponte, 1521, c. 174r (sfondo elaborato).

Al di là delle singole lettere latine e greche che denunciano determinate componenti compositive, questa raffigurazione di un odometro terrestre reca due paratesti verbali che sono da collocare su livelli ontologici diversi. Per prima cosa, l'osservatore nota, posta sopra l'incisione propria e tuttavia sempre dentro la cornice, la didascalia "A rota rhedae iter per tympana dimetiri" ("Misurare un percorso dalla ruota di una carrozza, mediante gli ingranaggi"). Certamente brevi ragguagli descrittivi di questo tipo sono reperibili in gran parte del corredo iconografico di cui abbonda il Vitruvio del 1521, ma il secondo paratesto latino, che è piuttosto nascosto, presenta una vera e propria peculiarità: inserite nell'immagine, sopra le teste delle tre passaggere sedute in cocchio, si leggono le due parole staccate 'praeterit' e 'tandem' [Fig. 2].

Carol Herselle Krinsky (per quanto ne so l'unica che finora abbia dedicato alla figura una breve analisi) sottolinea giustamente il clima festivo del viaggio in carrozza e la presenza dello stemma sforzesco con il serpente posto in alto sul veicolo, a cui si aggiunge l'aquila posta al di sotto; alla studiosa americana sfugge però completamente la connessione che si stabilisce tra le "gentle maidens" e il "griffin smiling at the horseman", e le parole sovrastanti che Krinsky neppure menziona (Krinsky 1969, 27

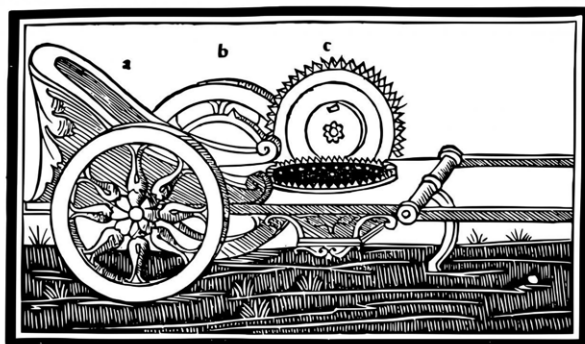


Fig. 2 | Di Lucio Vitruvio Pollione *de architectura libri dece traducti de latino in vulgare affigurati: commentati et con mirando ordine insigniti [...]*, Como, Gottardo da Ponte, 1521, c. 174r, dettaglio (sfondo elaborato).

col. 1). Visto che pare che manchi una spiegazione precisa delle scritte (e anche se ci fosse, sarebbe tutt'altro che ovvia), un lettore libero da pregiudizi non può che vedervi (forse con una certa forzatura) un fumetto *in nuce*, che si allontana decisamente dal mondo di Vitruvio e dalle sue macchine, e in cambio riproduce una storiella che, con qualche possibile variante, può essere riassunta nel modo seguente: tre nobili donne su una carrozza si annoiano durante un viaggio troppo lungo. Grazie all'odometro attaccato accanto a loro sono al corrente della distanza che hanno già percorso. Una di loro, quella seduta nel mezzo con la bocca storta, chiede un po' snervata all'uomo a cavallo che guida la carrozza, quanta strada c'è ancora da fare. Ricevuta la risposta, la signora la sintetizza per la compagna che sta alla sua destra che non l'ha potuta sentire, perché stava seduta con le spalle rivolte alla parete esterna del veicolo. Alla rassicurante informazione 'praeterit', cioè 'passa', quest'ultima replica, sollevata, esclamando 'tandem', 'finalmente'. Si noti come il palo che regge il tendone nel mezzo tra le due donne assegna i due interventi chiaramente alle due diverse parlanti, funzionando pertanto a guisa di un *balloon*.

Non sappiamo se le scritte siano opera degli ex-collaboratori di Cesariano o di un xilografo anonimo da loro convocato; in ogni caso si tratta di un secondo registro dell'illustrazione che si configura come una sorta di *metalepsis* narrativa, affatto sorprendente nella sezione descrittiva-normativa di un trattato di architettura. Non conosciamo neppure la motivazione di fondo della vignetta che è forse da rintracciare nella cultura di corte del Ducato di Milano del primo Cinquecento. Ciò che è palesemente dimostrabile è la singolarità con cui l'odometro vitruviano è visualmente rappresentato. L'influente Vitruvio di Fra Giocondo – la prima stampa illustrata del trattato latino, uscita in *editio princeps* nel 1511 a Venezia – contiene soltanto un'incisione molto semplice che si concentra esclusivamente sui componenti tecnici del meccanismo [Fig. 3], mentre la prima traduzione tedesca, il *Vitruvius Teutsch* di Walter Hermann Ryff, pubblicata nel 1548 a Norimberga, ricalca, come in tanti altri casi, l'immagine dell'edizione comasca del 1521, se pure con piccole differenze decisive [Fig. 4].

La prima evidenza che colpisce il lettore è che la didascalia superiore non è vergata nella dotta lingua latina, bensì in un tedesco umanistico assai manierato. Nella stessa illustrazione risalta la direzione rovesciata del traino, gli indumenti di foggia tedesca del guidatore a cavallo, l'assenza di ogni rimando agli Sforza e, *last but not least*, mancano le due parole inserite che rendono 'praeterit' e 'tandem'. Allo stesso tempo non



Rheda
a. capſū the.
de
b. rota
c. tympanū
Reliqua itel.
liguntur ex
lectione

Figur wie man auff einem Wagen/durch künstliche Machination den weg messen soll / nach der meynung Vitruuij.

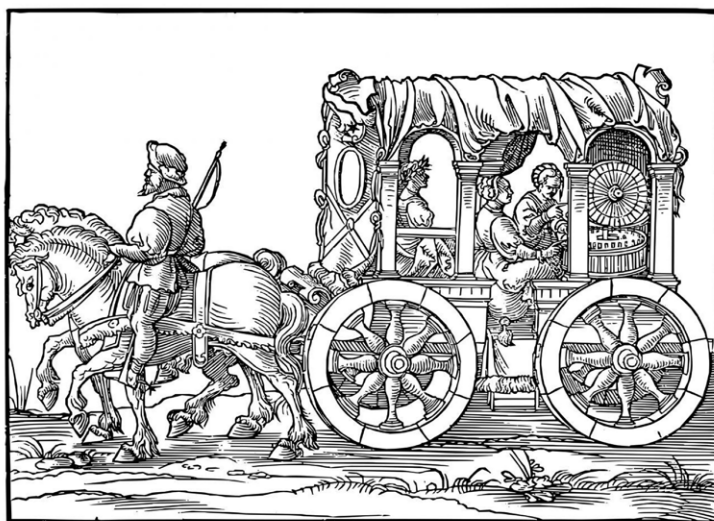


Fig. 3 | M. Vitruvius per locundum solito castigatior factus cum figuris et tabula ut iam legi et intellegi possit, Venezia, Giovanni Tacuino, 1511, c. 104r.

Fig. 4 | Vitruvius Teutsch, Nemlichen des aller namhaftigisten vnd hocherfarnesten Römischen Architecti und Kunstreichen Werck oder Bawmeisters Marci Vitruuij Pollionis Zehen Bücher von der Architectur vnd künstlichem Bawen [] Alles mit schönen künstlichen Figuren unnd Antiquiteten und sonderlichen Commentarien [] gezieret und erkleret [] Erstmals verteutsch und in Truck verordnet Durch D. Gualtherum H. Rivium [], Norimberga, Johan Petreius, 1548, c. 311r.

c'è nessun tipo di dialogo tra il cavaliere che sta davanti e la signora: in questa versione, a differenza dell'originale, la signora e il cavaliere né girano la testa l'una verso l'altro né direzionano il loro sguardo. In effetti, pare che le tre passaggere sulla carrozza abbiano sconfitto ogni tedio

dovuto al viaggio e sembrano anzi divertirsi, giocando incuriosite con le ruote dentate dell'odometro. Ovviamente il 'fumetto' non era gradito a tutti; oppure non a tutti era comprensibile. Ma ciò non toglie che abbiamo trovato un esempio che va ad arricchire la preistoria del moderno genere letterario del 'fumetto' che, a rigore di cronologia, sarebbe nato soltanto secoli dopo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Agosti 1996

B. Agosti (ed.), *Cesare Cesariano: Volgarizzamento dei libri IX (capitoli 7 e 8) e X di Vitruvio, De Architectura, secondo il manoscritto 9/2790 Sección de Cortes della Real Academia de la Historia, Madrid, Pisa 1996.*

Bruschi, Carugo, Fiore 1981

A. Bruschi, A. Carugo & F.P. Fiore (edd.), *De Architectura translato, commentato et affigurato da Cesare Cesariano 1521*, Milano 1981.

Callebat, Fleury 1986

L. Callebat, Ph. Fleury (edd.), *Vitruve de l'architecture, livre X. Texte établi, traduit et commenté*, Parigi 1986.

Coccia 2015

M. Coccia, *Cesare Cesariano. Ricomposizione di un problema critico*, premessa di G. Muratore, postfazione di E. Ansaloni, Ariccia, Roma 2015.

Fiore 2004

F.P. Fiore, *Le De architectura de Vitruve édité par Cesare Cesariano, à Côme en 1521*, in: S. Deswarte-Rosa (ed.), *Sebastiano Serlio à Lyon. Architecture et imprimerie, Mémoire active*, Lione 2004, 355-358.

Fleury 2014

Ph. Fleury, *Les illustrations du livre X de Vitruve dans l'édition de Fra Giocondo: Entre restitution et interprétation*, in: P. Gros, P.N. Pagliara (edd.), *Giovanni Giocondo: umanista, architetto e antiquario*, Venezia 2014, 95-110.

Jachmann 2006

J. Jachmann, *Die Architekturbücher des Walter Hermann Ryff. Vitruvrezeption im Kontext mathematischer Wissenschaften*, Stoccarda 2006.

Jobst 2003

Ch. Jobst, *Fra Giovanni Giocondo da Verona / Cesare Cesariano*, in: P. Lamers-Schütze (ed.), *Architekturtheorie. Von der Renaissance bis zur Gegenwart*, vol. 1, Colonia 2003, 60-75.

Krinsky 1969

C.H. Krinsky (ed.), *Vitruvius, De architectura. Nachdruck der kommentierten ersten italienischen Ausgabe von Cesare Cesariano (Como, 1521), with an Introduction and Index*, Monaco di Baviera 1969.

Marr 2014

A. Marr, *Walther Ryff, plagiarism and imitation in sixteenth-century Germany*, "Print quarterly" 31 (2014), 131-143.

Martelli, Marcelli 2006

M. Martelli, N. Marcelli (edd.), *Niccolò Machiavelli, Il principe* (Edizione nazionale delle opere di Niccolò Machiavelli. Sezione I: Opere politiche, vol. 1), Roma 2006.

Romano 1997

E. Romano, *Libro decimo*, in: P. Gros, A. Corso, E. Romano (edd.), *Vitruvio: De architectura, traduzione e commento*, vol. 2, Torino 1997, 1291-1406.

Rovetta 1995

A. Rovetta, *Le illustrazioni del Vitruvio di Cesariano (1521) e dintorni*, "Il Disegno di architettura" 11 (1995), 51-54.

Rovetta 1996

A. Rovetta, *Note introduttive all'edizione moderna del primo libro del Vitruvio di Cesare Cesariano*, in: *Cesare Cesariano e il classicismo di primo Cinquecento*, Milano 1996, 247-308.

Rovetta c.d.s.

A. Rovetta, *Cesare Cesariano*, in: S. Bell, I. Rowland (edd.), *Companion to the Reception of Vitruvius*, Leida, Boston (in corso di stampa).

Tafuri 1978

M. Tafuri, *Cesare Cesariano e gli studi vitruviani del Quattrocento*, in: A. Bruschi, C. Maltese, M. Tafuri, R. Bonelli (edd.), *Scritti rinascimentali d'architettura*, Milano 1978, 387-458.

ENGLISH ABSTRACT

This paper presents an instance of serendipity experienced while flipping through the first printed translation of Vitruvius' *De architectura*, published in Como in 1521. In an engraving that illustrates the hodometer for carriages, described in the tenth book of the treatise, the primitive core of a comic strip can be detected.

Il linguaggio come virus

The Alphabet di David Lynch

Matteo Zadra

ENGLISH ABSTRACT

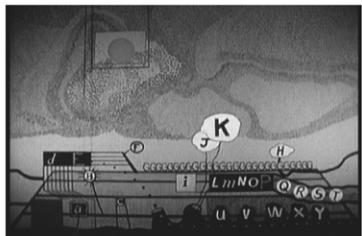
1967, Pennsylvania Academy of the Fine Arts: un filo di vento entra nell'aula di pittura e gonfia la tela che lo studente David Lynch sta dipingendo. Per un attimo l'illusione del movimento si sovrappone alla fissità del quadro, rivelandogli le possibilità del cinema. Sull'onda di questa scoperta Lynch acquista una cinepresa 8mm e gira *Six Figures getting sick*, un cortometraggio pensato per essere proiettato su una scultura e ricreare così quell'illusione che l'aveva colto di sorpresa quel giorno nell'aula di pittura.

Grazie a un finanziamento dell'amico artista Barton Wasserman, che gli aveva chiesto un seguito di *Six Figures getting sick*, Lynch acquista una 16mm, ma terminate le riprese, di ritorno dal laboratorio di sviluppo, si accorge che a causa di un problema tecnico non è rimasto nulla di quanto aveva filmato. Inizia allora a girare un cortometraggio ispirato a un ricordo di Peggy Reavey, al tempo sua moglie: tornata a casa dei genitori per le vacanze di Natale, Peggy era stata svegliata in piena notte dalla piccola nipote che, intrappolata in un incubo, saltellava sul letto urlando le lettere dell'alfabeto: "A-B-C-D-E-F-G! A-B-C-D-E-F-G!". Il racconto colpisce profondamente Lynch, che decide di trarne spunto per il suo primo vero cortometraggio: *The Alphabet* (1968).

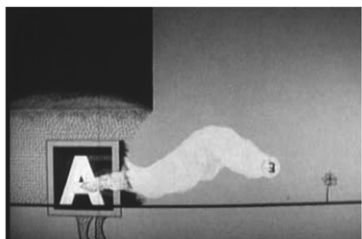
Dopo aver fornito la materia per il soggetto, Peggy diventa anche interprete di *The Alphabet*: Lynch le chiede di truccarsi con un fondotinta bianco e per esasperare quel pallore dipinge di nero le pareti di una stanza al secondo piano della sua casa a Philadelphia, dove girerà il cortometraggio. Una prima versione di *The Alphabet* verrà inviata come materiale di ammissione all'American Film Institute. Dopo un iniziale rifiuto, il progetto sarà approvato e finanziato per volere del direttore George Stevens Jr.



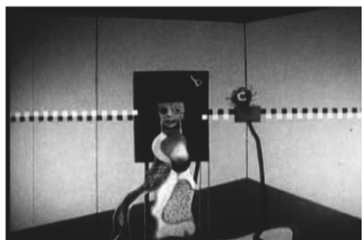
Nei suoi 3'45" *The Alphabet* alterna scene filmate a sequenze animate. Si apre su una ragazza addormentata (Peggy) che veste una camicia da notte bianca come la sua pelle. Il letto è circondato da un indefinito spazio nero, mentre in sottofondo una cantilena infantile scandisce le prime tre lettere dell'alfabeto.



Dopo il primo piano di una donna che indossa ampi occhiali neri, vediamo la sequenza animata di un paesaggio semplificato, con un'asta che sorregge una bandiera che mostra al centro un cerchio giallo; una dopo l'altra le diverse lettere dell'alfabeto si dispongono sulle linee orizzontali, mentre sullo sfondo il cielo si riempie di una miriade di puntini colorati. Il paesaggio sembra diventare gradualmente un giardino in cui le lettere fioriscono e germogliano, a volte spuntando da cordoni neri, a volte disponendosi in filari.



Dopo il dettaglio di una bocca che si lecca i denti, una seconda scena animata ci mostra una lettera 'A' lampeggiante da cui fuoriesce un ectoplasma bianco che si espande fino a partorire due lettere 'a' minuscole e un rivolo di sangue.



Nella sequenza successiva la 'a' minuscola fuoriesce da un busto in giacca e cravatta e si trasforma, in rapida successione, in un viso, in una forma fallica irrorata di sangue e quindi nuovamente in un volto. Accanto a questa figura spunta rapidamente un cordone nero, alla cui estremità appare un cuore dal quale fuoriescono alcune lettere dell'alfabeto che finiscono nella testa adiacente. Poi il volto spalanca la bocca e lascia fuoriuscire un fiotto di sangue.

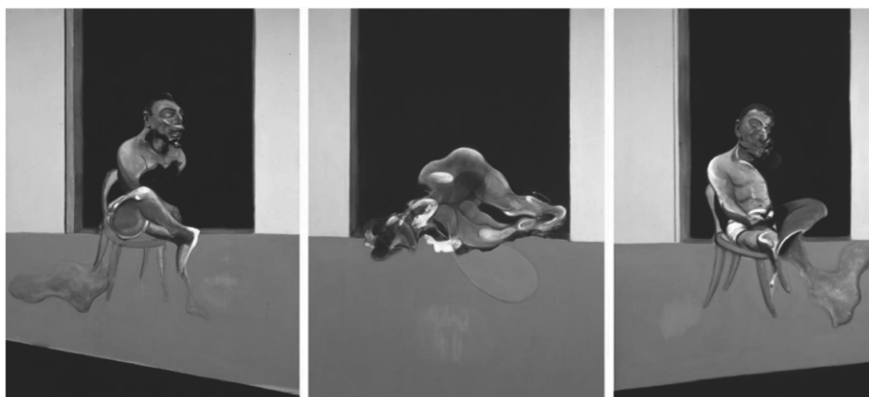


The Alphabet, David Lynch, 1968, 16mm.

Di seguito vediamo il dettaglio di una bocca che scandisce le parole: “Please remember you are dealing with the human form”. Fatta eccezione per le cantilene infantili, si tratta dell’unica frase che viene pronunciata durante il cortometraggio. È un’immagine disorientante, perché nonostante sia possibile riconoscere la forma del mento e delle labbra, inquadrata dal basso verso l’alto, il naso appare invece come una protesi posticcia. La forma umana è riconoscibile, ma allo stesso tempo suscita una sensazione straniante. Appare quindi nuovamente la ragazza su cui si era aperto il cortometraggio, il lenzuolo che la avvolge e il suo volto si riempiono rapidamente di puntini.

Ora è la ragazza a pronunciare le lettere dell’alfabeto, che in successione si materializzano accanto a lei sul letto: sul suo volto si alternano espressioni giocose ad altre terrorizzate. L’ultima sequenza ci mostra la ragazza in preda a convulsioni mentre cerca invano di trattenere con la mano uno sbocco di sangue che si riversa sul lenzuolo. Nelle sequenze animate si può apprezzare l’importanza dell’influenza della pittura di Francis Bacon sul giovane Lynch. “Se Bacon avesse girato un film – si domanda Lynch intervistato da Chris Rodley – in che modo l’avrebbe fatto, in quale direzione sarebbe andato? E il linguaggio cinematografico come avrebbe tradotto quelle strutture e quegli spazi?” (Lynch [2005] 2016).

The Alphabet cerca di dare una risposta a questa domanda attraverso l’utilizzo di fondali completamente neri, strutture geometriche asettiche abitate da figure che la forma umana non riesce a contenere, il tutto in una gamma cromatica acida e cupa.



Francis Bacon, *Tryptich August 1972, 1972*, olio su tela, 198 x 147 cm ciascuno, London, Tate Gallery.

Parola e immagine si incrociano nel segno del perturbante e ciò che appare familiare si rovescia repentinamente nel suo opposto, rivelando il suo lato minaccioso e mortale. Siamo nei territori dell'inconscio, psichico e biologico, dove le immagini si susseguono associandosi in modo imprevedibile ma non privo di una propria logica oscura. Nero, bianco e rosso sono gli unici colori della paletta cromatica con cui Lynch evoca una dimensione orrorifica, in cui il mondo dell'infanzia e dell'apprendimento sono quanto mai prossimi all'incubo, alla malattia, alla morte.

Lynch ha descritto *The Alphabet* come "a little nightmare about the fear connected with learning". L'alfabeto si insinua all'interno di un corpo come un virus che contamina progressivamente chi lo impara. Le lettere dell'alfabeto si presentano con un carattere infantile e giocoso (filastrocca, cantilena) ma, una volta penetrate nella mente di chi apprende, lo infettano dall'interno. La forma delle lettere si scontra con quella del corpo umano, che le incorpora senza assimilarle, fino al rigetto finale. L'apprendimento è un innesto dalle conseguenze fatali e l'atmosfera di terrore che lo accompagna diventa premonizione di questo trasferimento.

Questa prima incursione di Lynch regista nei territori del sogno segna l'inizio di un metodo narrativo onirico destinato a diventare la sua inconfondibile chiave di rilettura del racconto hollywoodiano, ma in *The Alphabet* si presenta ancora come un distillato di immagini e suoni terrificanti.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

I testi sono tratti da:

Lynch [2005] 2016

David Lynch, *Io vedo me stesso. La mia arte, il cinema, la vita* [ed. or. *Lynch on Lynch*, Farrar Straus & Giroux, 2005], traduzione di Marco Borroni, Milano 2016 (<https://www.youtube.com/watch?v=wOvsmAngDuM>).

ENGLISH ABSTRACT

"If Bacon had shot a movie, how would he have done it?" *The Alphabet* by David Lynch proposes an answer to this question in a disturbing, voiceless tale of childhood, socialization, and coercion. The subject stems from a nightmare in which the letters of *The Alphabet* become the symbol of painful learning. What seems familiar turns suddenly into its opposite, revealing its threatening and deadly side, unpredictable but not without its own dark logic. The animated sequences intertwined with filming throughout the movie, show the influence of Francis Bacon's painting on the young Lynch and mark the beginning of his narrative method.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav
Venezia • gennaio 2020

www.engramma.org



la rivista di **engramma**

ottobre **2017**

150 • Zum Bild das Wort II

con saggi di

Sara Agnoletto, Aldo Aymonino, Cristina Baldacci, Kosme de Barañano, Giuseppe Barbieri, Stefano Bartezzaghi, Maddalena Bassani, Elisa Bastianello, Anna Beltrametti, Guglielmo Bilancioni, Marco Biraghi, Alberto Biuso, Renato Bocchi, Federico Boschetti, Lorenzo Braccesi, Giacomo Calandra di Roccolino, Alessandro Canevari, Guido Cappelli, Andrea Capra, Franco Cardini, Olivia Sara Carli, Alberto Giorgio Cassani, Paolo Castelli, Maria Luisa Catoni, Monica Centanni, Giovanni Cerri, Gioachino Chiarini, Luca Ciancabilla, Maria Grazia Ciani, Claudia Cieri Via, Victoria Cirlot, Fernanda De Maio, Silvia de Laude, Marcella De Paoli, Agostino De Rosa, Georges Didi-Huberman, Massimo Donà, Valerio Eletti, Alberto Ferlenga, Kurt W. Forster, Susanne Franco, Massimo Fusillo, Paolo Garbolino, Maurizio Ghelardi, Anna Ghiraldini, Maurizio Guerri, Antonella Huber, Raoul Kirchmayr, Chiara Lagani, Laura Leuzzi, Fabrizio Lollini, Sergio Los, Giancarlo Magnano San Lio, Barnaba Maj, Sara Marini, Peppe Nanni, Clio Nicastro, Nicola Pasqualicchio, Alessandra Pedersoli, Marina Pellanda, Rolf Petri, Gianna Pinotti, Elena Pirazzoli, Alessandro Poggio, Sergio Polano, Lionello Puppi, Marie Rebecchi, Giorgio Reolon, Stefania Rimini, Maria Rizzarelli, Marco Romano, Antonella Sbrilli, Alessandro Scafì, Simona Scattina, Amparo Serrano de Haro, Claudia Solacini, Oliver Taplin, Stefano Tomassini, Mario Torelli, Silvia Veroli, Hartmut Wulfram, Matteo Zadra