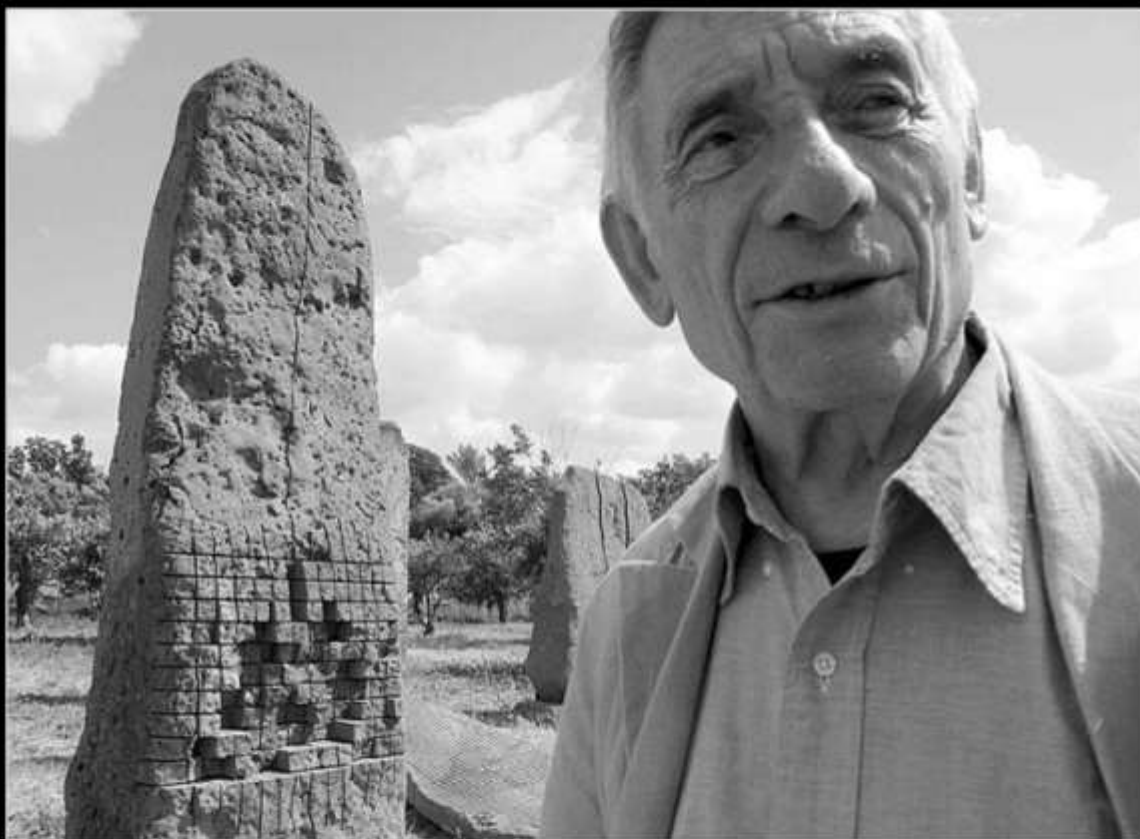


medea

Rivista di Studi Interculturali

V. II, N. 1 (2016)

Immagini, memorie e saperi in movimento



Università degli Studi di Cagliari

Comitato scientifico: Simonetta Angiolillo (Università di Cagliari), Giulio Angioni (Università di Cagliari), Romina Carboni (Università di Cagliari), Raffaele Cattedra (Università di Cagliari), Alessandro Celani (Università di Alberta), Guido Clemente (Università di Firenze), Fabio Colivicchi (Queen's University, Kingston, Ontario), Alessandra Coppola (Università di Padova), András Csillaghy (Università di Udine), Luciano Curreri (Université de Liège), Sylvia Diebner (Berlin), Gonaria Floris (Università di Cagliari), Maria Luisa Frongia (Università di Cagliari), Romy Golan (Cuny University, New York), Mika Kajava (University of Helsinki), Fulvia Lo Schiavo (Icevo-CNR, Roma), Philippe Marinval (CNRS, Montpellier), Françoise Hélène Massa-Pairault (CNRS, Paris), Mauro Menichetti (Università di Salerno), Ezio Pellizer (Università di Trieste e Udine), Lucia Quaquarelli (Université Paris Nanterre), Thomas Schäfer (Eberhard Karls Universität Tübingen), Luigi Tassoni (Università di Pécs), Mario Tosti (Università di Perugia), Paolo Valera (Università di Cagliari), Peter van Dommelen (Brown University, Providence), Cosimo Zene (SOAS, University of London).

Direzione: Tatiana Cossu, tatiana.cossu@unica.it

Comitato di Direzione: Andrea Cannas (Università di Cagliari), Simone Casini (Università di Perugia), Tatiana Cossu (Università di Cagliari), Marco Giuman (Università di Cagliari), Gian Luca Grassigli (Università di Perugia), Rita Pamela Ladogana (Università di Cagliari), Annalisa Volpone (Università di Perugia)

Direzione tecnica: Sandra Astrella (Università di Cagliari - Direzione Servizi Bibliotecari).

Grafica logo: Giorgia Atzeni

Email redazione: medea@unica.it

Periodicità annuale

Il processo di peer review

Dove non diversamente indicato, gli articoli sono sottoposti a peer review tramite "double blind procedure". Le proposte inviate sono esaminate dai componenti del Comitato di Direzione, i quali valutano se accettarle o respingerle entro quattro settimane dal momento della ricezione. Se il manoscritto è stato accettato, viene inviato ad almeno due revisori, scelti per la loro esperienza e competenza a livello interdisciplinare e settoriale. I revisori trasmettono entro tre settimane un giudizio in merito ed eventualmente indicazioni per l'autore affinché possa migliorare il lavoro. Se le revisioni sono positive, ma il manoscritto richiede alcune modifiche, l'autore ha tre settimane di tempo per inviarle.

In copertina: Mario Dondero nel "Giardino Sonoro" di Pinuccio Sciola a San Sperate © Rosi Giua, 2009.

MEDEA. Rivista di Studi Interculturali

V. II, N. 1 (2016)

**Immagini, memorie e saperi
in movimento**

Università degli Studi di Cagliari

2016

Editore: Università degli Studi di Cagliari, Via Università, 40 - 09124 Cagliari

ISBN 9788833120027

ISSN 2421-5821

DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/medea-2.1>

This work is licensed under the Creative Commons



Sommario

Premessa Tatiana Cossu	9
Il movimento come dinamica del confronto e della conoscenza	
Immagini migranti. Memorie di viaggio nella Sardegna nuragica Alfonso Stiglitz	19
Moravia in Africa Simone Casini	45
Paratextual Transactions: Text and Off Text in <i>William Blake's Milton and Jerusalem</i> Annalisa Volpone	77
Traduzione e significato nel <i>Dialogo dei massimi sistemi</i> di Tommaso Landolfi Ignazio Sanna	101
The Swinging Woman. Phaedra and Swing in Classical Greece Federica Doria, Marco Giuman	115
Le prospettive dinamiche di Oskar Schlemmer e Paul Klee Lino Cabras	149
Il corpo esteso: cinestesia ed estetica nei labirinti di Kounellis, Parmiggiani e Pistoletto Giulia Aromando	161

Antropologia e archeologia: frontiere e saperi in movimento Tatiana Cossu	203
Argonauti	
De Créuse à Médée (selon le Peintre de Darius) Françoise-Hélène Massa-Pairault	229
Roma antica e l'archeologia dei simboli nell'Italia fascista Ciro Parodo	267
Prospettiva e cartografia: un mondo a misura d'uomo Maria Laura Mongili	293
Egon Schiele e la rappresentazione della patologia Federica Usai	331
Sottocodice iconico ed esoterico in alcuni esempi di Manuel Machado Stefano Bazzaco	367
L'arte italiana del Novecento nel Montalbano di Andrea Camilleri Rita Ladogana	393
Beni comuni, sistemi comunitari e usi civici: riflessioni a partire da un caso regionale Fabio Parascandolo	409
Arcipelaghi	
Il fotogiornalismo nei teatri di guerra. Intervista a Pier Paolo Cito Giovanna Morittu	441

Confessioni di un eretico pop. Conversazione con Angelo Liberati Roberta Cocco	455
Ricerca e sperimentazione fra arte e medium. Intervista a Giuliano Giuman Manuela Perria	491
Il simbolismo nella Street Art. Intervista a La Fille Bertha Melania Garau	509
Tra <i>Mnemosyne</i> e Pop Art. Intervista a Roberto Baldazzini Elisabetta Mucelli	525
Controcorrente	
Fare il morto Enrico Euli	553
L'arte della ragionevole menzogna Andrea Cannas, Giovanni Cara	571
Annotazioni su archeologi(a) e antropologi(a) Giulio Angioni	599
Alla deriva	
Maternità. In ricordo di Pinuccio Sciola Rita Ladogana	607
Frammenti di vita / racconti di Siria Fabiola Podda	611

Nella rete

- “Serial Classic. Moltiplicare l’arte tra Grecia e Roma”. Mostra a cura di S. Settis e A. Anguissola, Milano, Fondazione Prada, 9 maggio – 24 agosto 2015 619
Giulio Alberto Arca, Miriam Napolitano
- “Eurasia. Fino alle soglie della Storia”. Mostra a cura di M. E. Minoja, Y. Piotrovskij, A. M. Montaldo, Cagliari 23 dicembre 2015 – 29 maggio 2016 635
Tiziana Ciocca
- “Drive In”. Un teatro in movimento 649
Enrico Pau

Premessa

Con questa nota editoriale al secondo fascicolo monografico della rivista *Medea* intendiamo offrire alcune indicazioni di massima ai nostri lettori e intrepidi naviganti, affinché possano orientarsi durante il viaggio e trovare lungo il tragitto punti di ancoraggio per eventuali soste.

I contributi che presentiamo sono suddivisi in sei sezioni, la prima avente come titolo *Il movimento come dinamica del confronto e della conoscenza*, le altre, contenenti saggi, articoli, interviste, memorie e recensioni, che hanno comunque riferimenti e riflessioni intorno al tema di questo volume, coerentemente anche con gli intenti di *Medea*. Nell'*header* della nostra rivista è rappresentata, infatti, la sagoma di una navicella nuragica che attraversa l'ampio mare, simbolo concreto e metaforico del movimento e del viaggio, e quindi di confronti, scambi e mediazioni, di dinamiche culturali, che coinvolgono luoghi, persone e modi di vivere anche molto distanti, fino ai 'confini' del mondo, nel più lontano passato come nei tempi odierni.

Per questo motivo, vi proponiamo in apertura il saggio di Alfonso Stiglitz, dedicato all'archeologo siriano Kalhed al-Saad, nel quale si indaga sulla presenza nuragica nell'oriente mediterraneo attraverso un attento riesame di alcuni reperti in bronzo, 'esotici', rinvenuti in Sardegna. Utilizzando un nuovo modello interpretativo, l'autore rilegge questi oggetti figurati quali «portatori di un complesso di informazioni che li qualificano come ipertesti materiali», che narrano di esperienze svolte altrove e di ritorni a casa: memorie di viaggi, «immagini migranti».

Il contributo di Stiglitz apre dunque la prima sezione di questo numero, composta da otto saggi, selezionati secondo il meccanismo della revisione paritaria, anonima, 'a doppio cieco', nei quali il tema del movimento è affrontato da molteplici prospettive e con differenti metodologie. Partendo dalla declinazione del movimento come viaggio, le riflessioni degli autori conducono in sinuosi e labirintici percorsi spaziali e temporali, immaginari, figurativi e testuali, sociali e culturali, attraverso i

quali emergono quelle dinamiche che da una parte producono straniamento e spaesamento, dall'altra innescano processi di costruzione e ridefinizione dell'identità di soggetti, di conoscenze e di saperi.

Sul tema del viaggio si incentra anche il contributo di Simone Casini, che riflette sui modi di esperire, scoprire e narrare l'immenso continente africano da parte dello scrittore e viaggiatore Alberto Moravia (1907-1990). Nella sua analisi, Casini da una parte ricostruisce le ragioni e le tappe dei viaggi che conducono Moravia fino al cuore dell'Africa, sulle orme dei racconti di viaggio della letteratura africanista soprattutto francese degli anni Venti e Trenta, dall'altra fa emergere i modi con i quali lo sguardo moraviano sull'Africa cerca di liberarsi dai paradigmi colonialistici ed eurocentrici per farsi sguardo attivo, che pone interrogativi, pronto ad aprirsi a nuovi orizzonti, fino alla soluzione congeniale per lo scrittore di una «contemplazione ricettiva» e di una «scrittura 'impressionistica'».

Un altro tipo di movimento ha a che fare con il nomadismo delle idee e con la dematerializzazione dello spazio: è il movimento del testo nei suoi diversi attraversamenti linguistici, al quale rimandano i contributi di Annalisa Volpone e Ignazio Sanna.

Nel saggio della Volpone si analizzano le dinamiche tra testo e paratesto negli ultimi due libri profetici di William Blake (1757-1827), *Milton* e *Jerusalem*. In queste due opere la produzione del significato nasce dalla transizione e transazione dalla parola all'immagine, in un gioco avvincente nel quale il testo e il paratesto si integrano senza che l'uno primeggi sull'altro. L'opera d'arte è prodotta e resa viva proprio da questa integrazione, in cui il lettore svolge un ruolo attivo nell'individuazione e interpretazione dei vari livelli di interazione. Una questione, quella del rapporto fra parola e immagine, fra lingua e comunicazione e fra arte e significato, che assume una dimensione macrocosmica nel *Dialogo dei massimi sistemi* di Tommaso Landolfi (1908-1979), come mostra Ignazio Sanna, il quale si sofferma sulla storia surreale di Y. Questi è divenuto poeta e traduttore di una lingua inventata senza territorio e senza parlanti tranne il poeta stesso, cioè Y, dunque di una lingua che appare statica, perché priva del movimento insito nel processo comunicativo che richiede almeno due parlanti per far viaggiare il significato. Una situazione

paradossale e folle, che mette alla prova la polisemicità del linguaggio poetico e le possibilità interpretative dell'opera d'arte.

Nell'antica Grecia si svolgeva una festa, detta *Aiora*, in occasione della quale le ragazze ritualmente si dondolavano sulle altalene, un movimento oscillatorio carico di significati mitico-rituali, il cui valore simbolico è accostato dagli studiosi ora al tema della morte ora a quello della rinascita. Federica Doria e Marco Giuman riesaminano la questione, concentrandosi sulla figura mitica di Fedra raffigurata sull'altalena nella *Nekyia* di Polignoto ad Atene, e fanno emergere il nesso morte-rinascita, nonché il valore magico-catartico inerente alla cerimonia del rito greco dell'altalena.

Il movimento è declinato nella sua prospettiva dinamica da Lino Cabras, che indaga tale qualità così fortemente contemporanea nelle esperienze artistiche di due docenti del Bauhaus negli anni Venti del Novecento: Oskar Schlemmer e Paul Klee. Fondamentale è, per i due artisti, la relazione fra corpo e spazio, fra l'uomo e l'universo, resa attraverso la proposizione di un neumanesimo nel quale la ricerca di un equilibrio dinamico, in cui l'uomo possa riconoscere una nuova modalità di abitare e di percepire la realtà, porta a soluzioni nuove e sperimentali nelle loro opere teatrali e pittoriche.

Un motivo, quello delle dinamiche coimplicate nel rapporto spazio-corpo, che, a partire dalle prime avanguardie artistiche, è ripreso e ricercato fino agli anni Settanta del Novecento. Giulia Aromando indaga questo aspetto attraverso una rilettura della potente metafora del labirinto, oggetto di rappresentazione in opere di Kounellis, Parmiggiani e Pistoletto. Un elemento comune dei labirinti dei tre artisti è l'imprescindibile coinvolgimento dell'osservatore, di cui si sfida la ricettività percettiva: l'osservatore è trasformato in soggetto dell'esperienza sinestesica, ovvero in costruttore (attraverso i suoi movimenti) del labirinto stesso.

I confini e i sinuosi corridoi del labirinto sono anche specchio delle dinamiche della conoscenza che Tatiana Cossu esamina nei percorsi novecenteschi di due ambiti delle scienze umane: l'antropologia culturale e l'archeologia; un tema, questo, che è affrontato anche da Giulio Angioni nel contributo che pubblichiamo nella sezione *Controcorrente*. Ricostruire le ragioni e le tappe ora di distanziamento e differenziazione, ora di

avvicinamento e talora di integrazione, fra le due discipline (qui indagate soprattutto nel contesto italiano) consente di comprendere le modalità di costruzione e ridefinizione dei confini dei saperi e le possibilità di ampliamento della conoscenza offerte dalla feconda, seppur ardua, prospettiva dell'interdisciplinarietà.

Apriamo la sezione saggistica *Argonauti* con il contributo di Françoise-Hélène Massa-Pairault, studiosa di iconografia del mondo classico, che ci offre un'analisi della figura di Medea, e di altre eroine di tragedie, nel mondo figurativo del Pittore di Dario, operante nel IV secolo a. C. in Magna Grecia. L'approccio critico della Massa-Pairault, che comporta un accurato riesame dell'iconografia popolare nelle produzioni ceramiche pugliesi, mira a comprendere le modalità e le ragioni che consentono al Pittore di Dario di recepire e proporre al suo pubblico problematiche, come quelle che concernono la figura di Medea nel contesto politico-sociale dell'Atene del V secolo a.C.

L'adozione della classicità a fini propagandistici è al centro del saggio di Ciro Parodo, che dimostra come il regime fascista usi e deformi il significato di rituali e simboli dell'antico mondo romano, producendo una retorica visuale che contribuisce alla legittimazione dei programmi politici e delle aspirazioni coloniali dell'Impero italiano.

La sfida che lancia Maria Laura Mongili è di comprendere che cosa unisca due artefatti apparentemente differenti del XV secolo: la cupola di Brunelleschi e la mappa che permise a Colombo di raggiungere il Nuovo Mondo. Adottando un approccio interdisciplinare, e procedendo attraverso confronti fra contesti culturali diversi nel tempo e dello spazio, la Mongili dimostra come, nel periodo rinascimentale, in Europa, su attività e ambiti dei saperi anche distanti, quali la prospettiva pittorica e la cartografia, si riflettesse una visione del mondo commensurabile all'uomo.

La dimensione umana è centrale anche nella ricerca pittorica dell'austriaco Egon Schiele (1890-1918), esponente del primo espressionismo viennese, che si prefigge l'obiettivo di mostrarne le disarmonie, gli aspetti patologici. I corpi umani che Schiele rappresenta sono deformati, sofferenti, mutilati, isolati, lui stesso si raffigura e si fa fotografare in posizioni contorte, come quelle dei malati degli atlanti fotografici dell'ospedale parigino della *Salpêtrière* o delle istituzioni

psichiatriche viennesi alle quali egli poteva accedere. Federica Usai, riesaminando la letteratura critica, offre una sua lettura sulle ragioni di questa scelta artistica di Schiele.

Il rapporto fra la parola e l'immagine, fra la letteratura e le arti visive è indagato da Stefano Bazzaco e Rita Ladogana. Bazzaco, nel tracciare i nuovi orizzonti comunicativi della letteratura di fine Ottocento, individua alcune chiavi di lettura delle 'poesie sui dipinti' del sivigliano Manuel Machado (1874-1947), le cui soluzioni estetiche mirano ad offrire una visione simultanea di arte e storia, a fondere insieme forme iconiche ed estasi esoterica, attraverso una modalità espressiva altamente suggestiva. Il mondo delle arti visive è rilevante anche nella scrittura contemporanea di Andrea Camilleri, che Ladogana approccia focalizzando l'attenzione sulle opere in cui il protagonista è il commissario Montalbano. Ladogana ricostruisce le frequentazioni che hanno avvicinato Camilleri al mondo dell'arte del Novecento, inoltre esamina la varietà dei modi in cui l'arte entra nelle indagini del commissario, dal citazionismo iconico all'*ekphrasis*, fino alla drammatizzazione dell'immagine pittorica.

Chiudiamo la sezione *Argonauti*, anch'essa sottoposta a revisione paritaria, con il saggio di Fabio Parascandolo sui beni comuni e gli usi civici. È utile ricordare che lo studio delle varie forme di beni comuni e della loro gestione è di lunga data. Esso, tuttavia, è tornato alla ribalta, trasformandosi in un vivace dibattito pubblico, negli ultimi due decenni, in concomitanza con il processo di globalizzazione e l'intensificarsi di pratiche di appropriazione, privatizzazione e mercificazione di beni fondamentali, materiali e immateriali, soprattutto ad opera di forze economiche sovranazionali, che hanno causato e stanno provocando forti conflitti sociali in varie parti del mondo. Parascandolo propone l'analisi di una particolare categoria di beni comuni, quelli naturali, riflettendo sul caso di una regione 'marginale' come la Sardegna, di cui esamina le forme storiche della sussistenza rurale e i mutamenti intervenuti negli assetti 'tradizionali' del mondo rurale.

Fare un'intervista e leggere una intervista vuole dire predisporre all'accettazione del 'viaggio' in una vita altrui, in altre esperienze. Con questa finalità, nella sezione *Arcipelaghi*, non sottoposta a revisione esterna, proponiamo cinque interviste nelle quali altrettanti professionisti delle arti

visive, dal fotoreporter Pier Paolo Cito, al pittore Angelo Liberati, all'artista ecletico Giuliano Giuman, all'illustratrice e *street artist* La Fille Bertha, fino al poliedrico fumettista e illustratore Roberto Baldazzini, raccontano le loro esperienze di vita e di lavoro, e riflettono sul loro operare tecnico e artistico. Da queste conversazioni, nate da incontri e talora proseguite via e-mail, curate dalle giovani studiose Giovanna Morittu, Roberta Cocco, Manuela Perria, Melania Garau ed Elisabetta Mucelli, emergono i modi con i quali gli intervistati guardano e immaginano il mondo, si sono avvicinati alla fotografia, alla pittura, al disegno, o anche vagano fra ambiti artistici diversi, aprendosi alla sperimentazione.

Tre percorsi 'controcorrente' sono offerti per riflettere sui silenzi e i non detti, e pure sui sensi comuni delle società in cui viviamo. Riflessioni che, a ben vedere, implicano differenti pratiche di agentività, modi intenzionali di agire che, in ultima analisi, vogliono aprire alla trasformazione sociale e culturale. Abbiamo scelto di partire da quello che è forse il grado zero delle possibilità agentive dell'individuo, ridotte al minimo dalle forze che delineano il campo entro il quale si trova. È questa la forma di *agency* presentata da Enrico Euli, il quale, adottando una scrittura ibrida che alterna riflessioni e citazioni letterarie, narra la «catastrophè» dell'umanità globalizzata di cui facciamo parte. Per tentare di sfuggire a quello che pare un ineluttabile baratro, Euli propone una tecnica estrema di sopravvivenza, propria del mondo animale: il *playing possum*, 'fare il morto'. Attraverso questa pratica di resistenza passiva, una sorta di 'gioco fatale' seppure non privo di astuzia, paragonabile a quello partorito dalla *metis* di Odisseo che arrivò a fingersi Nessuno per salvarsi la vita, egli intravede una possibilità, nel contesto attuale, per ritrovare il senso del vivere.

Su un altro fronte, con *L'arte della ragionevole menzogna*, Andrea Cannas e Giovanni Cara propongono una 'prima lezione di arte e letteratura', quale invito alla lettura e allo studio. Polemizzando con chi, stando nelle alte stanze del potere, ha avuto la sfrontatezza di affermare che la cultura non consente di nutrire gli esseri umani, Cannas, chiamando a deporre autorevoli testimoni, intende dimostrare che la letteratura salva la vita. Cara, a sua volta, propone una riflessione sulla menzogna d'arte,

una 'fola' che ci salva, «dandoci una bellissima rappresentazione del grande gioco teatrale del mondo».

Infine, come abbiamo anticipato, l'antropologo Giulio Angioni, con le sue *Annotazioni su archeologi(a) e antropologi(a)*, riflette su somiglianze e differenze fra questi due ambiti delle scienze umane, ma anche svela 'pregiudizi' e sensi comuni propri e altrui su alcune pratiche dell'archeologia e dell'antropologia, con l'obiettivo primario di ritrovare una unità di intenti nell'opporre resistenza alla «abitudine millenaria occidentale a scindere la vita in vari ambiti», e quindi nel riconnettere le grandi dimensioni umane del fare, del dire, del pensare e del sentire, senza ordinarle in gerarchie d'importanza.

Per la sezione *Alla deriva*, Pamela Ladogana e Fabiola Podda ci offrono alcune immagini accompagnate da un breve commento e da memorie, l'una in omaggio all'artista sardo Pinuccio Sciola, recentemente scomparso, e l'altra in ricordo dei tempi di pace in Siria. L'ultima sezione contiene tre ampie recensioni finite nella nostra 'rete', relative a mostre e a una performance teatrale, per le quali siamo grati a Giulio Arca, Miriam Napolitano, Tiziana Ciocca ed Enrico Pau.

A chiusura di questo secondo fascicolo monografico della rivista *Medea* è doveroso ringraziare per il loro generoso e scrupoloso lavoro tutti i revisori esterni alla redazione che hanno letto, commentato, espresso pareri e consigli sui saggi che vi proponiamo; un grazie anche ai giovani collaboratori della nostra redazione per la loro attività e il loro entusiasmo. Se consideriamo che la rivista è nata appena un anno fa, i risultati sono molto buoni e li dobbiamo soprattutto alle mirabili qualità della nostra direttrice tecnica Sandra Astrella, responsabile del Settore comunicazioni e servizi ad accesso remoto della Direzione per i servizi bibliotecari dell'Ateneo di Cagliari. A lei esprimiamo la nostra viva gratitudine.

Dedichiamo questo fascicolo monografico di *Medea* al pittore e scultore Pinuccio Sciola e al fotografo e fotoreporter Mario Dondero, recentemente scomparsi. Sciola aveva partecipato con una performance al convegno organizzato dal Laboratorio interdipartimentale Xenoi, *Frontiere sonore: silenzi, sguardi, gesti e parole*, i cui atti sono pubblicati nel primo volume di *Medea*, mentre non abbiamo fatto in tempo ad avere con noi Dondero, con il quale eravamo in contatto e che ci aveva dato la sua

disponibilità, con il grande entusiasmo che lo distingueva, a partecipare alla presentazione della rivista non appena si fosse rimesso in salute.

Ci pare un buon viatico per *Medea* e per i nostri naviganti salutarli con la bella foto di Rosi Giua che abbiamo scelto per la copertina di questo secondo fascicolo.

Tatiana Cossu
Direttore della rivista *Medea*
tatiana.cossu@unica.it

**Il movimento come dinamica
del confronto e della conoscenza**

Immagini migranti. Memorie di viaggio nella Sardegna nuragica

Alfonso Stiglitz

Una parte di Siria in Sardegna
Una parte di Sardegna in Siria
a Khaled al-Asaad
e a chi testimonia il futuro del nostro passato

«Il movimento come dinamica del confronto e della conoscenza», tema del *call for paper* di questo numero della rivista, ci pone davanti al problema della percezione che gli antichi avevano di esso e del rapporto con gli altri, ma anche della nostra capacità di leggerne le tracce disperse. Tema complesso soprattutto per la Sardegna della tarda età nuragica carente di testi o di segni espliciti che non siano quelli materiali, la cui lettura è per noi ancora foriera di invenzioni e interpretazioni prive di riscontro diretto. Tema di stretta attualità in questo inizio del terzo millennio nel quale il viaggio e lo spostarsi risvegliano paure, immemori dei movimenti e degli incontri che, da sempre, hanno accompagnato la nostra storia: chi, più degli isolani, è figlio del viaggio?

Questo contributo parla dei sardi *polytropoi* che, come Odisseo, hanno molto viaggiato e si inserisce in una serie di riflessioni sulla presenza nuragica nell'oriente mediterraneo¹. Non abbiamo narrazioni dirette di questi viaggi, per l'assenza di testi interni all'isola che ci raccontino queste

¹ Queste riflessioni rientrano nell'ambito della ricerca sul tradizionale e controverso problema delle vere o presunte connessioni della Sardegna con il fenomeno dei c.d. Popoli del Mare, tra i quali spicca per entità delle fonti, per equivocità delle interpretazioni e per l'alto valore ideologico assunto in età moderna, quello degli *Shardana* (Stiglitz 2010, e c.s.).

peregrinazioni. Ci sono giunte solo tarde fonti esterne (Zucca 2004), portatrici di uno sguardo da lontano carico di esotismo, velatamente o marcatamente colonialista e nelle quali la Sardegna diventa un luogo esotico (Stiglitz 2015).

Con l'eccezione di Sardo, i racconti tramandati dalle fonti esterne trattano di arrivi civilizzatori (Iolao e i Tespiadi, Aristeo, Norace) (Didu 2002), provenienti da oriente, nell'isola più grande del mondo (Hdt. I, 170, 1), la Sardegna, terra sostanzialmente incognita racchiusa nell'ingenua semplicità, secondo gli schemi mentali dell'etnografia colonialista. Oggi, invece, l'archeologia racconta di arrivi, di partenze e non più di civilizzatori, a seguito del superamento, anche se non ancora completo, della visione colonialistica antica mediata dalla moderna ricerca scientifica sino agli ultimi decenni del XX secolo (Bernardini 2012a: 287-289). I viaggiatori dell'epoca nuragica non sono più agenti di trasporto, di merci o di potere, ma attori mobili legati alle dinamiche sociali e culturali, attivi cercatori di esperienze e mediatori tra mondi diversi ma non necessariamente incomunicanti: «posti-di-frontiera, ma in movimento» (Herzog 1996: 5).

In assenza di testi scritti che ci raccontino gli avvenimenti dall'interno, l'analisi può essere condotta attraverso gli oggetti, portatori di un complesso di informazioni che li qualificano come ipertesti materiali. I reperti, in qualche modo 'esotici', di consueto sono analizzati secondo i modelli dello scambio mercantile tra le varie componenti attive nel Mediterraneo o attraverso le forme ritualizzate (e idealizzate) del dono, oppure come testimonianza dell'arrivo di genti straniere. Nel caso specifico di questo lavoro, abbiamo a che fare, al contrario, con immagini che presentano diretti richiami a esperienze esterne, sia nella loro produzione materiale, locale o meno, sia nel loro utilizzo concreto. Si tratta di oggetti che non possono essere rinviiati direttamente a fenomeni di scambio economico o di dono tra *élite*, né all'arrivo di genti allofone, come talvolta è stato supposto (Fadda 2013: 192); non siamo in presenza di beni di prestigio, nel senso di importazioni di oggetti esotici dotati di una dimensione ideologico-simbolica volta a conferire prestigio in chi li detiene. Nel nostro caso sono oggetti locali, narrazioni di esperienze svolte altrove rispetto all'isola da parte del loro detentore o committente, rilette

secondo il suo gusto e la sua percezione. Sono oggetti indicatori di *nostoi*, del ritorno a casa di chi ha viaggiato verso oriente, come dimostrano con la loro presenza concreta nell'isola in associazione ad azioni svolte dal loro detentore, sia direttamente sia in modo mediato (nel caso di spazi funerari), ma sono anche narrazione, seppure sintetica, di quel viaggio (Malkin 1998: 2-3).

Gli oggetti di cui si tratta in questo testo sono parte integrante del racconto del viaggio e prova narrante del suo avvenimento.



Fig. 1 – Località di provenienza dei reperti: 1) Sulcis; 2) Sardara; 3) Esterzili; 4) Nule; 5) Narbolia.

Immagini migranti (Fig. 1)

Gli arcieri

L'esempio più evidente di memoria di viaggio è probabilmente quello dei due bronzi rinvenuti nel 1912 in una tomba in località *Sa Costa* a Sardara, nella parte centrale della pianura del Campidano (Figg. 2-3).



Fig. 2 – Sardara – *Sa Costa*,
arciere (da Paderi, Ugas
1988: 206, fig. 11).

Si tratta di due figure di arcieri (Lilliu 1966: sch. 24-25) molto simili tra loro, alte rispettivamente 16,5 e 15,8 cm, dotate di casco a calotta emisferica e vestite con una tunica e un gonnellino, sui quali indossano un pesante grembiule corazzato, aperto sul retro e un corsetto allacciato al precedente con una cintura che protegge il petto e la schiena, mentre la

testa è riparata da una piastra rettangolare posta verticalmente sulla spalla sinistra. Sul collo portano due sottili anelli (*torques?*) sovrapposti, sulla schiena è appesa, trasversalmente, una faretra. I due bronzi si distinguono per la postura, nel primo caso l'arciere è riprodotto in azione con la corda tesa e la freccia pronta al lancio, nel secondo, invece, il braccio destro è disteso lungo il fianco, mentre l'arco è armato della freccia. Non è chiaro se si tratta dell'immagine di due distinte persone o di due fasi di un'azione condotta dallo stesso arciere.



Fig. 3 – Sardara – *Sa Costa*,
arciere (da Tore 1980: 233,
fig. 245).

La tomba fu rinvenuta in località *Sa Costa* alla periferia di una vasta area archeologica nuragica, incentrata sul complesso cerimoniale del pozzo sacro di S. Anastasia. Si tratta di una tomba a cista litica, larga circa

un metro con pareti realizzate con lastre di pietra calcarea aggettanti verso l'alto (Taramelli 1913: 100). La presenza di ossa pertinenti a una pluralità di individui non permette di chiarire in modo univoco se si sia trattato di una tomba collettiva *ab origine* (Lilliu 1997: 317) o se a una prima inumazione siano seguiti riutilizzi posteriori dello spazio funerario², così come non è chiaro il rituale, dato che i resti ossei presentano tracce di combustione, di cui non è possibile stabilire la pertinenza se originaria o dovuta a cause successive (Taramelli 1913: 100-101). Il fondo della tomba, pavimentato, ha restituito frammenti di una sottile lamina di bronzo, interpretata come letto funebre (Taramelli 1913: 101) o, più propriamente, come «elementi di corazza o di protezione delle vesti» (Bernardini 2011: 352); a quest'ultima appartenevano, forse, i residui di tessuto rinvenuti a contatto con una delle statue (Lilliu 1997: 317). Come di consueto nelle strutture funerarie nuragiche, la tomba non ha restituito alcun elemento di corredo eccetto i due bronzi, caso raro di rinvenimento di raffigurazioni antropomorfe in ambito funerario. L'unico altro caso accertato è quello di un bronzo raffigurante un personaggio nudo con lancia, rinvenuto in una delle tombe a pozzetto della necropoli di *Antas* (Fluminimaggiore), pertinente a una fase cronologica compatibile con quella della tomba di Sardara (Ugas, Lucia 1987).

Non ci sono elementi diretti che permettano una cronologia puntuale del contesto di rinvenimento dei due bronzi, sebbene la tipologia di sepoltura possa essere riportata alle fasi comprese tra il Bronzo finale e il primo Ferro (Campus, Leonelli, Lo Schiavo 2010). Il settore dell'insediamento nel quale è stata rinvenuta la tomba, *Sa Costa*, ha restituito un contesto del Bronzo finale, con successivo abbandono sino a età altomedievale (Usai 2003a: 43), a differenza del contiguo settore cerimoniale di S. Anastasia, nel quale la frequentazione continua sino all'età del Ferro (Usai 2003b). La tomba parrebbe contemporanea al

² Dalla relazione di scavo sembra potersi arguire che si tratti di una sepoltura singola poi riutilizzata: «nell'infimo strato scoprii lo scheletro in parte combusto di un individuo corredato da un'unica suppellettile funeraria consistente in due statuette di bronzo di arcieri» (Archivio Soprintendenza archeologia della Sardegna, fascicolo B-VI/17, relazione manoscritta non datata [ma: 1912] né firmata, ma sicuramente di F. Nissardi).

momento di vita della capanna 5 o delle riunioni del settore di S. Anastasia, compreso tra la seconda metà del IX e il terzo quarto dell'VIII sec. a. C. (Ugas, Usai 1987: 181, 186)³. Può testimoniare la trasformazione del sito in area funeraria dopo l'abbandono abitativo, come sembra confermare il rinvenimento, nel 1986, di «tracce di sepolture nuragiche [...] nel sito di *Sa Costa* in prossimità delle rovine della chiesa di Santa Rosa» (Ugas, Usai 1987: 193 n. 8).

L'armatura pesante che caratterizza i due bronzi si presenta come anomala nella riproduzione di armati da parte delle botteghe nuragiche, ma si ritrova molto simile in un altro bronzo proveniente da un contesto cerimoniale, il c.d. tempio a *megaron* di *S'Omu 'e Orgia* (Esterzili) (Fig. 4), sebbene con un elmo differente, crestato e dotato di due corna, più simile a quello tipico dei guerrieri nuragici (Fadda 2013: 192). Il reperto è stato rinvenuto nel vano di ingresso dell'edificio unitamente ad altri bronzi figurati, probabilmente posti insieme a creare una raffigurazione complessiva. Oltre all'arciere sono presenti: un personaggio impegnato in un'azione di caccia, con un cane che azzanna un cervo, due figure femminili interpretate come sacerdotesse, due offerenti maschili e alcuni animali (Fadda 2013: 189). Le caratteristiche tecniche e morfologiche sembrano riportare il complesso di figure a un'unica bottega artigiana, che troverebbe riscontri importanti con i bronzi del santuario di Santa Vittoria di Serri (Fadda 2013: 189).

Un'armatura parzialmente simile è presente in un altro bronzo da località sconosciuta del Sulcis (Fig. 5), frammentario e non ben leggibile (Lilliu 1966: sch. 103). Si tratta probabilmente di un arciere, in base alla posizione di quanto resta delle braccia, con un elmo crestato e, forse, cornuto, due anelli (*torques?*) sovrapposti sul collo, un collare rilevato che poggia su una corazza a corpetto che copre il petto sino alla vita e il dorso solo alle spalle; la singolarità del bronzo è data dalla nudità palese del personaggio.

³ Si precisa che le datazioni assolute utilizzate nel testo rimandano a cronologie archeologiche e non a quelle calibrate, in quanto assenti per questi contesti e in generale carenti per queste fasi.



Fig. 4 – Esterzili - S'Ormu 'e Orgia, arciere (da Canino 2014: 353)



Fig. 5 – Sulcis – Loc. sconosciuta, arciere (da Lilliu 1966: 195, fig. 103)

I quattro bronzi descritti presentano delle bardature che trovano alcuni riferimenti negli arcieri delle raffigurazioni neoassire dell'epoca di Assurnasirpal II (883-859 a. C.) e del successore Salmanassar III (858-824 a. C.), come quella presente nell'immagine dell'assedio della città di Ada da parte di Salmanassar III (858-824 a.C.) realizzata nelle porte di *Balawat* (Matthiae 1996: 16) (Fig. 6).



Fig. 6 – *Balawat*, complesso palatino, pannello in bronzo (da Matthiae 1996: 11)

I tori androcefali (Fig. 7)

Mi pare non irragionevole, in termini di ipotesi da approfondire, accostare alle rappresentazioni degli arcieri l'immagine del toro androcefalo restituita da due bronzi provenienti, rispettivamente, da Nule e da Narbolia.

Nel primo caso, meglio conservato, si tratta di un oggetto di grandi dimensioni, alto cm 17, che raffigura il corpo massiccio di un toro stante, collo slanciato con testa umana affiancata dalle braccia alzate e dotata di un copricapo cornuto con una terminazione superiore piatta, allungata e ricurva verso il basso davanti al viso; la coda è ritorta del tipo «a scorpione». Il dorso e i fianchi dell'animale presentano una elaborata decorazione che sembra riprodurre una gualdrappa dotata di una frangia in basso, mentre dal collo scende una sorta di sciarpa terminante poco dietro le braccia con delle frange; sul dorso, inoltre, è presente una decorazione a incisioni parallele oblique, forse a indicare la cassa toracica dell'animale.



Fig. 7 – Nule, *Su Casteddu de Santu Lisei*, toro androcefalo (da Lilliu 1980: 131, fig. 122).

Il bronzo fu rinvenuto nel territorio di Nule, a circa 500 m da una struttura nuragica denominata *Su Casteddu de Santu Lisei* (Levi 1937; Lilliu 1966: sch. 267), in associazione con un puntale di lancia, una lama di pugnale a foglia e uno spillone (Levi 1937: 83-90). Il contesto di rinvenimento ha portato a ipotizzare la pertinenza a una sepoltura (Bernardini, Botto 2010: 60). L'insieme dei pezzi potrebbe anche rimandare

a un ripostiglio, sebbene l'assenza di ulteriori dati contestuali non permetta di associarlo a strutture che possano chiarire meglio la natura del deposito.

Della seconda raffigurazione ci è pervenuta, purtroppo, solo un'immagine fotografica conservata presso l'Antiquarium Arborensis di Oristano, con l'indicazione «anno 1980» e la didascalia «Su Cunzadu 'e Santu Pedru» (Zucca 2012: 250, n. 181). L'immagine, interpretata dall'editore come di equino, è, in realtà, simile a quella di Nule con coda arricciata testa antropomorfa e braccia sollevate; si distingue, invece, il copricapo a forma di calotta dotata di due corna e di una cresta centrale, secondo una tipologia molto diffusa nei bronzetti nuragici di personaggi armati. Lo stato di conservazione del bronzo, pessimo e lacunoso, e la scarsa qualità dell'immagine pervenutaci non permettono di verificare la presenza di una gualdrappa, così come non è chiaro se una protuberanza visibile sul petto sia effettivamente la riproduzione di un *kardiophylax*, come proposto dall'editore (Zucca 2012: 250, n. 181), o se si tratti di una imperfezione del pezzo. Il contesto del pezzo rimanda a un insediamento a carattere probabilmente votivo, che ha restituito, sebbene fuori contesto, ceramiche dell'Età del Bronzo (medio, recente e finale) e del Primo Ferro, cui si aggiunge un bottone di bronzo decorato da uno «schema a modellino di nuraghe», del quale rimangono solo due immagini sfocate (Zucca 2012: 250, n. 181). I reperti dell'insediamento ci portano a ipotizzare una cronologia del contesto non più tarda del Primo Ferro.

Si tratta di due raffigurazioni che rimandano ad ambiti siriani, più che greco-ciprioti come ipotizzato per l'esemplare di Narbolia (Zucca 2012: 250, n. 181), nei particolari – quali la coda a scorpione che rinvia a una presa in bronzo dall'*Heraion* di Samo ma di produzione siriana (Jantzen 1972: 63, tav. 60) (Fig. 8), la gualdrappa e la decorazione del dorso, dell'esemplare di Nule, che trovano concreti confronti in un toro androcefalo di *Nimrud*, proveniente dal palazzo di Assurnasirpal (Danrey 2004: 134, fig. 1) (Fig. 9) – sia nel loro complesso con l'immagine ibrida di una testa umana con copricapo cornuto e corpo massiccio di toro.

Rimane molto particolare la gualdrappa, poggiata sul dorso dell'animale, resa in modo anomalo ribassata, quasi affossata; frutto o di una non precisa interpretazione da parte dell'artigiano o, forse, della necessità di creare un incastro per qualcosa da sovrapporre e, in questo

caso, potremo pensare agevolmente a delle ali d'aquila. In questo caso avremmo un richiamo all'immagine di un genio protettore delle porte di ambito neoassiro, impropriamente definito *Lamassu* (Danrey 2004; Lippolis, Benetti 2013) o di una divinità della montagna, di ambito siriano neoittita, per la postura frontale con le braccia sollevate, che trova possibili riscontri con i rilievi di *Ain Dāra* (Novák 2012: 48 e T. 11B) (Fig. 10).



Fig. 8 – Samo, presa in bronzo dall'*Heraion* (da Jantzen 1972: 63, tav. 60)

Molto particolare è anche il copricapo del toro di Nule, sovrapposto ripiegato in avanti, presente anche in altri bronzetti (Lilliu 1966: sch. 90-94, 99-101, 108-110, 127-131). Esso trova riscontri sempre in ambito siriano, in particolare assiro e urarteo (Aruz, Graff, Rakic 2014: 87-88 sch. 28) (Fig. 11) con raffigurazioni che si ritrovano anche in contesti greci ed etruschi, sempre su chiare influenze vicino-orientali (Aruz, Graff, Rakic 2014: 277-279 sch. 149) (Fig. 12). Ma nel caso di Nule la resa è particolarmente «esagerata» ed elaborata, quasi a formare un'ampia piega che ha alla sua

base, in entrambi i lati, una protuberanza triangolare di minori dimensioni, creando un aspetto che rimanda a raffigurazioni marine; anche in questo caso con un gusto non estraneo al mondo siriano e, in particolare, neoassiro (Danrey 2004: 133), sebbene non si abbiano riscontri precisi per l'iconografia del copricapo del toro androcefalo di Nule. Al contrario, quello di Narbolia rimanda ai canonici copricapi nuragici, a ulteriore riprova che la produzione di questi due bronzi, ancorché legata a immagini orientali, sia specificamente isolana.

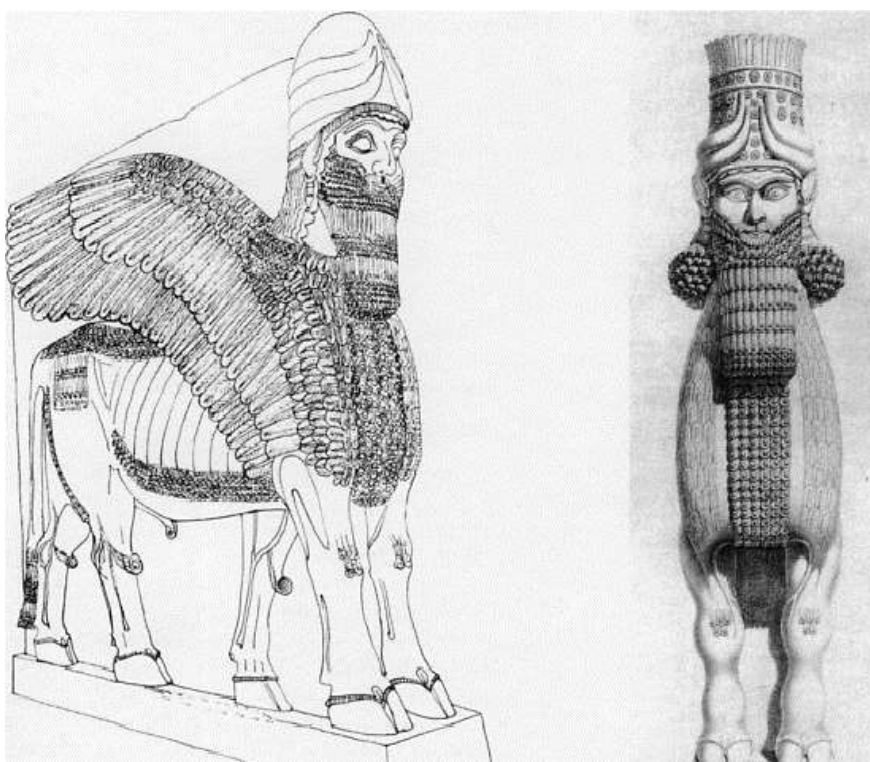


Fig. 9 – *Nimrud*, toro androcefalo dal palazzo di Assurnasirpal (da Danrey 2004: 134, fig. 1).

Dal punto di vista cronologico l'iconografia riporta a contesti cronologici situati tra XI-VIII sec. a. C., estremi dati dalle raffigurazioni del tempio di *Ain Dāra* (XI sec. a. C.) e dalla coda a scorpione dell'*Heraion* di Samo (VIII sec. a. C.), compatibili con quelli ipotizzati per i bronzi degli arcieri.



Fig. 10 – *Ain Dāra*, rilievi dal tempio (da Novák 2012: 48 e T. 11B)



Fig. 11 – *Karmir Blur*, bronzo del dio *Teisheba* (da Aruz, Graff, Rakic 2014: 87-88, sch. 28)



Fig. 12 – Delfi, attacco di calderone in bronzo (da Aruz, Graff, Rakic 2014: 277-279 sch. 149).

Memorie di viaggio

Gli oggetti qui analizzati sono stati scelti all'interno di un ampio campionario di «immagini migranti»⁴ in quanto accomunati da un medesimo ambito geografico di riferimento nella formazione originaria dell'iconografia, sebbene rivista, riletta e riutilizzata in un contesto differente (per un recente esame: Bernardini, Botto 2010: 55-60).

La caratteristica peculiare dei quattro bronzi raffiguranti gli arcieri (di Sardara, di Esterzili e del Sulcis) è data dalla presenza di armature pesanti. La raffigurazione è differente rispetto alla consueta immagine degli arcieri nuragici e riporta a suggestioni orientali legate verosimilmente a possibili esperienze concrete di individui sardi che, in ambito geografico siriano, hanno trovato ingaggio militare come forza specializzata presso eserciti organizzati secondo schemi logistici differenti da quelli isolani. L'abbigliamento è assolutamente inadatto a scontri diretti con avversari armati di spada o altra arma di offesa, mentre è efficace in situazioni di

⁴ Si pensi ad esempio ai bronzi nuragici rinvenuti nella Penisola italiana (Milletti 2012: 54-153).

azioni complesse con schieramenti a filari, tipici di eserciti organizzati per schiere di armati con ruoli specializzati, che devono offendere da distanza, pronti a essere sostituiti da altri gruppi più adatti al combattimento ravvicinato⁵. La presenza nell'esercito assiro di militari di altre provenienze, come nei rilievi di Ninive nei quali sono raffigurati arcieri elamiti dal tipico copricapo piumato (Dolce, Nota Santi 1995: 244-247 e figg. 115-116), attesta l'utilizzo da parte delle potenze della regione di militari di altre culture, sia come prigionieri di guerra sia come mercenari. Così come è sicuramente interessante l'associazione dell'arciere in tenuta orientale da Esterzili con una raffigurazione di caccia, secondo un binomio frequente in ambito orientale, ad esempio assiro (Matthiae 1995: 20).

Ovviamente non è provato che il defunto (o i defunti) di *Sa Costa*, l'offerente di Esterzili o il committente del bronzo dal *Sulcis* abbiano partecipato alle campagne assire, ma pare ragionevole ipotizzare una loro presenza nel Vicino Oriente al servizio di uno degli eserciti che si fronteggiavano nei primi secoli del I millennio a.C. È un momento di grande fermento che culmina con l'avanzata dell'esercito assiro verso il Mediterraneo, attivata vittoriosamente a partire dal regno di Assurnarsirpal II (883-859) e proseguita dai suoi successori nei secoli seguenti (Biga, Dolce 1995).

La distribuzione spaziale dei quattro bronzi di nuragici armati alla maniera orientale (Fig. 1, 1-3), provenienti da tre distinte e distanti regioni storiche della Sardegna (Campidano, Ogliastra e Sulcis) e le differenze di raffigurazione ci rimandano a immagini non semplicemente stereotipate e legate a tipologie sociali. Sono, invece, realizzazioni individualizzate di di individui o gruppi che si muovono alla ricerca di esperienze differenti, a conforto dell'ipotesi che siamo in presenza non di oggetti importati, né di influenze artistiche, ma di un preciso e concreto processo storico. Né, a parere di chi scrive, è condivisibile l'ipotesi avanzata da M. A. Fadda (2013: 192) per la quale il bronzo di Esterzili sarebbe stato commissionato «da

⁵ Per un'analisi puntuale delle problematiche qui avanzate, in riferimento alle riproduzioni nuragiche si veda Cherici 2007: in particolare 222-223 per i bronzi di Sardara. Non si condivide, invece, l'interpretazione come mercenari nelle armate puniche, vista la pertinenza ad altra temperie cronologica (ivi: 224-225).

stranieri residenti sull'isola, da riportare all'arrivo dei c.d. «Popoli del Mare» sia in quanto si tratta di espressione diretta dell'artigianato nuragico, sia perché non si hanno dati concreti di un arrivo nell'isola di evanescenti «Popoli del Mare» (Stiglitz 2010; c.s.).

Suggerimenti per una lettura simile, che riporta le raffigurazioni bronzee al ruolo effettivamente svolto dall'offerente (defunto o meno), ci vengono anche da altri tipi di statuine, finora isolate a causa delle modalità di rinvenimento e della singolarità degli elementi raffigurati. Mi riferisco alla testa rinvenuta nell'abitato di Decimoputzu (Lilliu 1966, sch. 44), che porta un copricapo piumato, troppo semplicisticamente collegato ad ambiti filistei e quella di provenienza sconosciuta il cui casco rimanda palesemente a quelli a zanne di cinghiale tipici dell'ambito miceneo (Lilliu 1966, sch. 95). Nei due casi citati l'assenza dei dati di rinvenimento non ci permette di attribuirli a sepolture, sebbene la loro peculiarità iconografica ci riporti alla volontà di citazione diretta e specifica di persone colte nell'ambito di una loro esperienza sociale.

Neanche nel caso del toro androcefalo di Nule (Fig. 6) siamo in presenza di un oggetto esotico proveniente da scambi o doni, ma siamo davanti alla libera reinterpretazione nuragica di un modello allogeno fatta da un artigiano che potrebbe aver avuto esperienze orientali (Stiglitz 2012: 1750). Oppure, se accostiamo questo oggetto ai bronzi di arcieri analizzati, potremo pensare anche alla realizzazione fatta sulla base del racconto del viaggio di un personaggio recatosi, come quelli di Sardara, Esterzili e dal Sulcis, in oriente e desideroso al suo rientro di raccontare qualche *mirabilia*; questo spiegherebbe sia la rilettura nuragica dell'immagine, sia la anomala gualdrappa. A questo si aggiunge che la deposizione funeraria di bronzi figurati costituisce una 'anomalia' che trova un unico riscontro nella tomba a pozzetto di *Antas*, una ricca sepoltura con il defunto dotato di una collana fatta di «perle in cristallo di rocca e ambra, in vetro, in argento laminato in oro», un anello e un pendaglio in bronzo e un bronzetto antropomorfo maschile nudo che regge una lancia (Ugas, Lucia 1987: 256-257). Non pare un caso, cioè, che nei due soli esempi di presenza di bronzi antropomorfi in una tomba nuragica sia evidente il richiamo orientale, interpretabile come possibile contaminazione ideologica legata a una frequentazione diretta.

La provenienza dei reperti di Sardara da una tomba è il segno dello statuto particolare del defunto all'interno di una società nella quale sono emersi gruppi, ormai artefici della gestione delle risorse, ma di cui ci sfuggono ancora i rapporti interni e quelli territoriali, a causa di un dibattito scientifico rinchiuso nella dicotomia tra realtà cantonali e realtà aristocratiche (sintesi in Perra 2009). La presenza dei bronzi in tomba, in particolare della raffigurazione umana, è segno manifesto di rango o comunque di un ruolo particolare del defunto. Il fatto che la raffigurazione sia realizzata con precisione calligrafica nel suo complesso e nei suoi particolari e che lo rappresenti armato all'orientale mi pare possa essere riportato alla necessità della rappresentazione del defunto nello svolgimento del suo ruolo sociale o di quello che ha svolto in modo principale in una fase della sua vita non solo all'interno della propria compagine sociale ma anche all'esterno.

La società nuragica delle fasi comprese tra il Bronzo finale avanzato e l'età del Ferro è caratterizzata da sepolture singole ma egualitarie, quantomeno all'interno delle componenti sociali che avevano accesso al rituale funebre e l'esclusione di ampie categorie di età (bambini e anziani), genere (donne, salvo un'eccezione) (Fonzo, Pacciani 2014). Da un punto di vista insediamentale sono presenti case pluricellulari, segno di famiglie allargate, ma senza la prevalenza di una o più strutture rispetto alle altre, salvo l'apparire di «Capanne delle riunioni», indice di una gestione comunitaria da parte di gruppi di eguali. L'assenza di ostentazione individuale, salvo rare eccezioni, rende questa società priva di quelle caratteristiche che altrove hanno portato a qualificare le compagini aristocratiche (Tronchetti 2012). Nell'isola, infatti, non ci sono evidenti indicatori della presenza di aristocrazie (tombe principesche, consumo rituale di vino, case aristocratiche) e l'acquisizione di beni esotici avviene con una rilettura destrutturante degli stessi (Stiglitz 2013). Tutto sembra portare all'assenza dell'ideologia aristocratica e a una strutturazione politica e sociale differente da quelle definite in ambito italico o ellenico e per le quali bisognerà approfondire percorsi di ricerca autonomi e originali. Un ripensamento integrale e radicale dei modelli di analisi sociale finora applicati, attraverso precise griglie spazio-temporali che chiariscano i fenomeni di continuità e quelli di discontinuità, legati

soprattutto al progressivo evidenziarsi di individualità e competizione all'interno dei vari gruppi sociali.

In questo quadro le raffigurazioni degli arcieri in veste corazzata orientale possono essere, da una parte «intese come maschere di ruoli sociali complementari e non alternativi, in parte anche riconoscibili individualmente» (Usai 2003: 226), dall'altra, però, gli va assegnato, almeno nel caso di Sardara, un preciso e voluto riferimento a singoli individui. Nel caso di Esterzili, l'associazione dell'arciere corazzato con altre figure maschili, femminili e animali, va a comporre una scena, nella quale la guerra e la caccia sono elementi intrecciati e significanti dell'offerta, che può interpretarsi come collettiva da parte di un gruppo sociale, non necessariamente familiare, qualificato nel ruolo che l'arciere svolge. Figure armate, quindi, diverse dalle «espressioni di un *élite* che si richiama al modello soprannaturale dell'eroe o demone militare» (Usai 2003: 225), ma più legate ad articolazioni sociali concretamente inserite nel contesto sociale reale e contemporaneo. In questo non mi sembra del tutto improprio rammentare il legame tra le figure degli arcieri corazzati e i rilievi storici dei palazzi reali siriani; narrazioni storiche e non semplicemente mitologiche.

L'esaltazione monumentale del gruppo, come nel caso delle statue e dei bronzetti, non è generica ma avviene con la specifica individuazione di alcune componenti sociali, attraverso la raffigurazione di una realtà percepibile e comprensibile a tutti con un linguaggio contemporaneo relativo ai rapporti sociali e politici vissuti ed eventualmente dei loro rapporti storici e mitici. In questo senso ritengo che ci sia nelle raffigurazioni un aspetto importante di realismo e di ritrattismo, entro certi limiti. La presenza in una tomba delle due raffigurazioni di guerrieri con armature orientali rimanda, infatti, a una individualità precisa, espressione di una esperienza diretta del/dei defunto/i, che trova immediato riscontro nella presenza della corazza deposta nella stessa tomba: cimelio di realtà. Le caratteristiche dei bronzi descritti ci permettono, quindi, di leggerli come rappresentazioni 'ordinarie' di persone in carne e ossa, non di antenati mitologici fondatori di genealogie aristocratiche.

È evidente come queste rappresentazioni non si limitino a fornirci copie pedissequae della realtà o a raccontarci episodi come cronache; fanno

anche questo e, utilizzando gli aspetti reali e concreti, aggiungono una nuova valenza, operano da mediatori culturali, narratori che come la lirica, appunto, trasmettono «di generazione in generazione la cultura di un popolo, insegnando valori e comportamenti, svolgendo così un'importante funzione pedagogica» (Cantarella 2014: 10). I bronzetti con le raffigurazioni umane e animali possono, in questo senso, imporsi come sostituti dell'epica e della lirica nuragica che non ci sono pervenute (Bernardini 2012b) a condizione che non vengano proposti con gli schemi di quelle di altri luoghi, ad esempio quella omerica, appartenenti a società e a spazi geografici differenti e, in parte, a tempi distinti. Il problema è legare l'indagine alla cultura di quei gruppi sociali specifici, quelli nuragici, in un tempo e in uno spazio concreti, evitando l'utilizzo di valori pertinenti ad altre realtà, differenti e talvolta anacronistiche.

Infine, la tomba di Sardara grazie ai due bronzi parlanti può narrarci la storia di individui, professionalmente marcati per la loro specializzazione, che si muovono dall'isola, individualmente o in gruppo, per porre le proprie competenze al servizio di potentati stranieri. Essi sono la testimonianza di un ritorno reale da viaggi compiuti verso destinazioni orientali, alternativi ai *nostoi* delle saghe elleniche con i quali talvolta vengono letti i nostri oggetti (Bernardini, Tronchetti 1990: 212). Un fenomeno noto da tempo e che può fornire spunti di riflessione anche per la Sardegna nuragica.

Dal momento del loro ritrovamento i due bronzi vennero collegati agli *Shardana* (Taramelli 1913: 107-118), per l'evidente richiamo orientale dell'armatura, sebbene nessuna raffigurazione *Shardana* nota sia in realtà riportabile al tipo di quelle di Sardara. Il tema degli *Shardana* ha da molto tempo posto il problema della identificazione della loro terra di origine o di arrivo con la Sardegna. Già da tempo Michel Gras (1985) ha riportato la tematica a formulazioni più moderne, lontane dai modelli diffusionisti-migratori di origine ottocentesca, ipotizzando che si trattasse di gruppi di mercenari al servizio di centri micenei. Più di recente chi scrive (Stiglitz c.s.) ha ipotizzato che l'entità *Shardana* nota dalle fonti possa essere il frutto di una pluralità di componenti presenti in oriente (Ugarit e Biblo) e in Egitto come guerrieri specializzati, tra cui eventualmente gruppi di nuragici. Le statuine di Sardara non appartengono evidentemente al

fenomeno 'canonico' *Shardana*, perlomeno l'armamentario non è riportabile a quello e anche l'ambito cronologico è differente. Esse costituiscono un tassello ulteriore verso l'ipotesi di gruppi armati specializzati che si muovono a servizio di potentati che necessitano di questo tipo di attività. Se nelle raffigurazioni egiziane degli *Shardana* sono totalmente assenti quelle di arcieri, evidentemente non necessari, le immagini di Sardara ci riportano, invece, alla partecipazione di qualche nuragico ad armate nelle quali la fanteria pesante si è dotata di queste figure per le quali i nuragici, oltre ad altri, potevano fornire una capacità militare significativa.

Il consolidato inserimento dei bronzi figurati nuragici in letture mitologizzanti o creatrici di strutture ideologico-sociali, legittimo in sé, ha portato nella concreta applicazione a trascurare la storicità della raffigurazione e la consapevolezza dell'intenzionalità dei bronzetti e del suo conseguente riflesso sul loro significato. Esistono effettivamente bronzetti strettamente legati a mondi altri da quello reale, mitici, leggendari o epici (Tatti 2015); ma questi non esauriscono il mondo delle raffigurazioni che invece vanno a coprire anche gli aspetti reali e storici.

La presenza in ambito votivo, come nel caso di Esterzili, di una delle raffigurazioni analizzate, può essere un utile indizio per una lettura delle offerte in questi spazi. Se è condivisibile la natura 'votiva' di queste offerte e il significato di narrazione legato alla presenza di un gruppo di bronzi, questa non è sempre e necessariamente legata a contesti mitologici, ma può narrare anche storie reali, rilette in termini cerimoniali. I casi di Sardara e di Esterzili rimandano a due mondi, della guerra e della caccia, che sono aspetti della stessa realtà, sicuramente parte integrante di una struttura sociale e mentale di tipo politico e ideologico. In questo senso il committente e l'artigiano sono parte integrante di una società concreta, immersa nella storia e non nelle brume di un mondo misterioso collocato in un tempo indefinito.

È arrivato il momento di tirare a secco nell'arsenale la nera nave di Odisseo e di sciogliere le vele delle navicelle nuragiche.

Bibliografia

- Aruz, Graff, Rakic 2014 = J. Aruz, S. B. Graff, Y. Rakic (edd), *Assyria to Iberia at the Dawn of the Classical Age*, The Metropolitan Museum of Art, New York 2014.
- Atti 1987 = *La Sardegna nel Mediterraneo tra il secondo e il primo millennio a. C.*, Atti del II Convegno di Studi «Un millennio di relazioni fra la Sardegna e i Paesi del Mediterraneo» (Selargius-Cagliari 27-30 novembre 1986), Amministrazione provinciale, Cagliari 1987.
- Bernardini 2011 = P. Bernardini, *Necropoli della Prima Età del Ferro in Sardegna. Una riflessione su alcuni secoli perduti o, meglio, perduti di vista*, in A. Mastino, P. G. Spanu, A. Usai, R. Zucca (a cura di), *Tharros felix 4*, Carocci, Roma 2011, pp. 351-386.
- Bernardini 2012a = P. Bernardini, *Fenici e Indigeni tra archeologia colonialista e postcolonialismo*, in P. Bernardini, M. Perra (a cura di), *I Nuragici, i Fenici e gli altri. Sardegna e Mediterraneo tra Bronzo Finale e Prima Età del Ferro*, Carlo Delfino editore, Sassari 2012, pp. 287-295.
- Bernardini 2012b = P. Bernardini, *Un'epica senza Omero*, in S. Angiolillo, M. Giuman, C. Pilo, *Meixis. Dinamiche di stratificazione culturale nella periferia greca e romana*, Giorgio Bretschneider editore, Roma 2012, pp. 105-121.
- Bernardini, Botto 2010 = P. Bernardini, M. Botto, *I bronzi "fenici" della penisola italiana e della Sardegna*, "Rivista di Studi Fenici", 38, 1, 2010, pp. 17-117.
- Bernardini, Tronchetti 1990 = P. Bernardini, C. Tronchetti, *L'effigie*, in E. Atzeni et al., *La Civiltà nuragica*, Electa, Milano 1990, pp. 211-228.
- Biga, Dolce 1995 = M. G. Biga, R. Dolce, *L'impero assiro da Assurnasirpal II ad Assurbanipal (883-631 a.C.)*, in Dolce, Nota Santi 1995, pp. 45-63.
- Campus, Leonelli, Lo Schiavo 2010 = F. Campus, V. Leonelli, F. Lo Schiavo, *La transizione culturale dall'età del bronzo all'età del ferro nella Sardegna nuragica in relazione con l'Italia tirrenica*, "Bollettino di Archeologia on line" I, 2010,
http://www.bollettinodiarcheologiaonline.beniculturali.it/documenti/generale/6_LOSCHIAVO.pdf

- Canino 2014 = G. Canino, *Bronzi a figura maschile*, in A. Moravetti, E. Alba, L. Foddai (a cura di), *La Sardegna nuragica. Storia e materiali*, Carlo Delfino editore, Sassari 2014, pp. 347-359.
- Cantarella 2014 = E. Cantarella, *Ippopotami e sirene. I viaggi di Omero e di Erodoto*, Utet, Torino 2014.
- Cherici 2007 = A. Cherici, *Sulle rive del Mediterraneo centro-occidentale: aspetti della circolazione di armi, mercenari e culture*, in *Etruschi, Greci, Fenici e Cartaginesi nel Mediterraneo Centrale*, "Annali della Fondazione per il Museo Claudio Faina", 14, 2007, pp. 221-269.
- Danrey 2004 = V. Danrey, *Winged Human-Headed Bulls of Niniveh: Genesis of an Iconographic Motif*, "Iraq", 66, 2004, pp. 133-139.
- Didu 2002 = I. Didu, *I Greci e la Sardegna. Il Mito e la Storia*, Scuola Sarda Editrice, Cagliari 2002.
- Dolce, Nota Santi 1995 = R. Dolce, M. Nota Santi (a cura di), *Dai Palazzi Assiri. Immagini di potere da Assurnasirpal II ad Assurbanipal (IX-VII sec. a.C.)*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma 1995.
- Fadda 2013 = M. A. Fadda, *Esterzili, il tempio a megaron e la leggenda di Orgia*, in M. A. Fadda, *Nel segno dell'acqua. Santuari e bronzi votivi della Sardegna nuragica*, Carlo Delfino editore, Sassari 2013, pp. 185-198.
- Fonzo, Pacciani 2014 = O. Fonzo, E. Pacciani, *Gli inumati nella necropoli di Mont'e Prama*, in M. Minoja, A. Usai (a cura di), *Le sculture di Mont'e Prama. Contesto, scavi e materiali*, Gangemi editore, Roma 2014, pp. 175-200.
- Gras 1985 = M. Gras, *Trafics Tyrrhéniens archaïques*, Ecole Française, Rome 1985.
- Herzog 1996 = F. Herzog, *Mémoire d'Ulysse. Récits sur la frontière en Grèce ancienne*, Gallimard, Paris 1996 (*Memoria di Ulisse. Racconti sulla frontiera nell'antica Grecia*, Einaudi, Torino 2002).
- Jantzen 1972 = U. Jantzen, *Samos VIII. Ägyptische und orientalische Bronzen aus dem Heraion von Samos*, Deutsches Archäologisches Institut, Bonn 1972.
- Levi 1937 = D. Levi, *Nule. Bronzi protosardi rinvenuti fortuitamente in località Santu Lisei presso Nule*, "Notizie degli Scavi di Antichità", 1937, pp. 83-90.

- Lilliu 1966 = G. Lilliu, *Sculture della Sardegna nuragica*, Edizioni "La Zattera", Roma 1966.
- Lilliu 1980 = G. Lilliu, *L'oltretomba e gli dei*, in Sanna 1980, pp. 105-136.
- Lilliu 1997 = G. Lilliu, *La grande statuaria nella Sardegna nuragica*, "Memorie dell'Accademia Nazionale dei Lincei" 9, 9, 3, 1997, pp. 281-385.
- Lippolis, Benetti 2013 = C. Lippolis, M. Benetti, *Una coppia di tori androcefali alati da Nimrud*, in A. Invernizzi (a cura di), *Mnemeion, Scritti in memoria di Paolo Fiorina*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2013, pp. 163-183.
- Malkin 1998 = I. Malkin, *The Returns of Odysseus: Colonization and Ethnicity*, University of California Press, Oakland 1998 (*I ritorni di Odisseo. Colonizzazione e identità etnica nella Grecia antica*, Carocci, Roma 2004).
- Matthiae 1995 = P. Matthiae, *Il rilievo storico assiro: un grande genere d'arte orientale preclassica*, in Biga, Dolce 1995, pp. 15-24.
- Matthiae 1996 = P. Matthiae, *La storia dell'arte dell'Oriente Antico: I Grandi imperi 1000 - 330*, Electa, Milano 1996.
- Milletti 2012 = M. Milletti, *Cimeli di identità. Tra Etruria e Sardegna nella prima età del ferro*, officina edizioni, Roma 2012.
- Novák 2012 = M. Novák, *The Temple of ʿAin Dāra in the Context of Imperial and Neo-Hittite Architecture and Art*, in J. Kamlah (Ed.), *Temple Building and Temple Cult Architecture and Cultic Paraphernalia of Temples in the Levant (2.- 1. Mill. B.C.E.)*, Proceedings of a Conference on the Occasion of the 50th Anniversary of the Institute of Biblical Archaeology at the University of Tübingen (28-30 May 2010), Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2012, pp. 41-54.
- Paderi, Ugas 1988 = M. C. Paderi, G. Ugas, *Sardara*, in G. Lilliu (a cura di), *L'Antiquarium arborense e i civici musei archeologici della Sardegna*, Banco di Sardegna, Sassari 1988, pp. 199-214.
- Perra 2009 = M. Perra, *Osservazioni sull'evoluzione sociale e politica in età nuragica*, "Rivista di Scienze Preistoriche", 59, 2009, pp. 355-368.
- Sanna 1980 = D. Sanna (a cura di), *Nur. La misteriosa civiltà dei Sardi*, Milano, Cariplo 1980.
- Stiglitz 2010 = A. Stiglitz, *La Sardegna e l'Egitto, il progetto Shardana*, in G. Cavillier (ed.), *Atti della I Giornata di Studi Egittologici* (Genova 24

- settembre 2010), "Aegyptica, Annali dell'Accademia Egizia", Studi e ricerche, 1, 2010, pp. 59-68.
- Stiglitz 2012 = A. Stiglitz, *Fenici e Nuragici in contrappunto. Materiali per la formazione dell'identità sarda nel I millennio a.C.*, in M. B. Cocco, A. Gavini & A. Ibba (eds.), *Trasformazione dei paesaggi del potere nell'Africa settentrionale fino alla fine del mondo antico. Atti del XIX convegno di studio* (Sassari, 16-19 dicembre 2010). Carocci editore, Roma 2012, pp. 1739-1752.
- Stiglitz 2013 = A. Stiglitz, *Dal torciere al workshop. L'età del Ferro a San Vero Milis*, in P. van Dommelen, A. Roppa, *Materiali e contesti nell'età del ferro sardo*, "Rivista di Studi Fenici" 41, 1-2, 2013, pp. 15-22.
- Stiglitz 2015 = A. Stiglitz, *L'invenzione del Sardo Pellita. Biografia di una ricerca*, in *Momenti di continuità e rottura: bilancio di 30 anni di convegni de L'Africa Romana*, Atti del XX Convegno internazionale di studi su l'Africa Romana (Alghero, 26-29 settembre 2013), Roma, Carocci editore 2015.
- Stiglitz c. s. = A. Stiglitz, «Gli itineranti del naufragio del millennio». *Gli 'Shardana', i 'Popoli del Mare' e la Sardegna. Omaggio a Giovanni Lilliu*, in *Giornate di Studio in onore di Giovanni Lilliu nel centenario della sua nascita* (Orroli - Villanovaforru 22-23 novembre 2014), in corso di stampa.
- Tatti 2015 = M. Tatti, *Il santuario nuragico di Abini a Teti (NU): storie di un sito, di uomini e di un demone eroe*, "Quaderni della Soprintendenza archeologica per le provincie di Cagliari e Oristano", 26, 2015, pp. 113-150.
- Taramelli 1913 = A. Taramelli, *Tomba arcaica con statuette in bronzo di arte protosarda scoperta a Sardara (Cagliari)*, "Bullettino di Paletnologia Italiana", 39, 1913, pp. 99-127.
- Tore 1980 = G. Tore, *Il lavoro, la vita. Le opere dell'arte*, in Sanna 1980, pp. 217-236.
- Tronchetti 2012 = C. Tronchetti, *Quali aristocrazie nella Sardegna dell'Età del Ferro?*, in IIPP, *La Preistoria e la Protostoria della Sardegna*, Atti della XLIV Riunione Scientifica (Cagliari, Barumini, Sassari 23-28 novembre 2009), 3: *Comunicazioni*, Istituto Italiano di Preistoria e Protostoria, Firenze 2012, pp. 851-856.

- Ugas, Lucia 1987 = G. Ugas, G. Lucia, *Primi scavi nel sepolcreto nuragico di Antas*, in Atti 1987, pp. 255-277.
- Ugas, Usai 1987 = G. Ugas, L. Usai, *Nuovi scavi nel santuario nuragico di S. Anastasia di Sardara*, in Atti 1987, pp. 167-218.
- Usai, A. 2003 = A. Usai, *Figurine nuragiche in bronzo da Aidomaggiore, Soddì e Villasor*, "Quaderni del Museo", 1, 2003, pp. 221-240.
- Usai, L. 2003a = L. Usai, *Le testimonianze archeologiche del territorio di Sardara*, in D. Cocco, L. Usai (a cura di), *Archeologia a Sardara, da S. Anastasia a Monreale*, "Quaderni didattici", 11, 2003, pp. 41-44.
- Usai, L. 2003b = L. Usai, *S. Anastasia: area archeologica*, in D. Cocco, L. Usai (a cura di), *Archeologia a Sardara, da S. Anastasia a Monreale*, "Quaderni didattici", 11, 2003, pp. 16-40.
- Zucca 2004 = R. Zucca (a cura di), ΛΟΓΟΣ ΠΕΡΙ ΤΗΣ ΣΑΡΔΟΥΣ. *Le fonti classiche e la Sardegna*, Atti del Convegno di Studi (Lanusei 29 dicembre 1998), Roma, Carocci editore 2004.
- Zucca 2012 = R. Zucca, *Per una definizione del complesso archeologico della prima età del ferro di Monte Prama (Cabras - OR)*, "Ostraka", 21, 1-2, 2012, pp. 221-261.

L'autore

Alfonso Stiglitz

È direttore del Museo Civico di San Vero Milis e condirettore scientifico degli scavi del Museo nei siti archeologici di S'Urachi e Serra is Arais a San Vero Milis e dello scavo che l'Università di Cagliari conduce sulla Sella del Diavolo a Cagliari, nell'area del tempio di Astarte. Si occupa soprattutto della Sardegna del I millennio a.C. e dei suoi rapporti con il Mediterraneo orientale, con particolare riferimento al tema degli incontri tra culture nel mondo antico, all'organizzazione dello spazio urbano e ai suoi rapporti con l'hinterland.

Email: alfonsostiglitz@libero.it

Moravia in Africa

Simone Casini

In questo intervento cercheremo di presentare e comprendere uno degli aspetti più interessanti dell'opera di Alberto Moravia, i suoi viaggi in Africa e i tre libri che ne ha ricavato⁶. L'argomento è arduo, sia per la difficoltà della materia africana, che esige competenze specifiche, sia per la complessità del pensiero e dell'opera dello scrittore, intorno ai cui scritti di viaggio solo da pochi anni sta crescendo l'attenzione della critica e dei lettori⁷. Le riflessioni che seguono, sollecitate dal tema proposto da 'Medea' sul movimento come occasione di confronto culturale, non pretendono certo di esaurire le tante suggestioni offerte dagli scritti africani di Moravia, ma si propongono come un primo approccio e più ancora come una baudelairiana *invitation au voyage*, al viaggio della lettura.

Diciamo subito che vi è qualcosa di sorprendente e di unico nell'esperienza moraviana dell'Africa, non solo perché non ha paragoni nell'ambito della cultura letteraria italiana del Novecento, ma anche perché presenta caratteri di vera necessità, ovvero si radica nel cuore di un percorso biografico e letterario che in superficie sembrava muoversi in tutt'altre direzioni. Pertanto, prima di affrontare il tema in sé, cercheremo di ricostruire il percorso per cui Moravia arriva in Africa e per cui l'Africa, a poco a poco, entra eccezionalmente a far parte non solo della sua vasta produzione giornalistica ma anche della sua narrativa.

⁶ A. Moravia, *A quale tribù appartieni?*, Milano, Bompiani, 1972; *Lettere dal Sahara*, Milano, Bompiani, 1982; *Passeggiate africane*, Milano, Bompiani, 1987. D'ora in avanti i tre volumi saranno indicati con le rispettive sigle Moravia 1972, Moravia 1982 e Moravia 1987 (vedi Bibliografia).

⁷ Si vedano in particolare gli importanti ricordi di Moravia sull'Africa nell'intervista ad Alain Elkann (Moravia 1990: 212-247). Tra gli interventi critici sul tema, si vedano soprattutto: Manica 2000: 122-123; Maigron 2006: 279-290; Cappellini 2007; Spinazzola 2007: 125-129; Favaro 2012: 59-82; Cori 2013: 165-176.

La testimonianza moraviana ha anche un notevole valore documentario, riflettendo situazioni, prospettive, attese, problemi e contrasti lungo tre decenni del Novecento – gli anni Sessanta, Settanta e Ottanta – che furono decisivi per l’Africa e che furono, tutto sommato, i decenni delle grandi speranze seguite all’indipendenza, nel senso dello sviluppo economico e della modernizzazione, del superamento degli atavici problemi di povertà e sfruttamento, della crescita civile e culturale. Pur partecipando vivamente di tali speranze, Moravia apparteneva a quella parte della cultura europea e occidentale che era più sensibile alla diversità africana e più consapevole quindi dei rischi immanenti a tale processo. Negli anni Sessanta erano ancora ben visibili in Africa tante realtà e culture che costituivano la straordinaria ricchezza del continente e che oggi sono in gran parte scomparse, sotto la violenza travolgente e convergente di fenomeni già allora presenti, ma riconducibili ancora entro le categorie del neocolonialismo o del conflitto tra neocapitalismo e socialismo (interessi politici ed economici, corruzione, consumismo, turismo, deforestazioni, tutte le varie eredità del periodo coloniale, esplosione dei vari conflitti etnici ecc.). Quello che è successo in Africa dagli anni Novanta in poi – sotto la spinta di una globalizzazione e modernizzazione selvaggia, dell’incancrenirsi delle situazioni e dell’avvento di spaventosi fondamentalismi razziali e religiosi – ha segnato una discontinuità così netta e drammatica, che l’Africa pur così vicina nel tempo visitata da Moravia sembra non esistere più.

«Io soffoco qui...».
Un ostaggio a Roma

Come è noto, l’opera ‘maggiore’ di Moravia è la sua narrativa, che sin dall’inizio e in modo pressoché esclusivo resta sempre ancorata all’Italia e anzi alla sua città, Roma. I diciotto romanzi e quasi tutti gli oltre seicento racconti scritti nel corso di una lunga carriera, dal 1929 degli *Indifferenti* fino all’anno della morte avvenuta nel 1990, sono ambientati a Roma. Anche le poche e parziali eccezioni costituiscono di fatto, dal punto di vista dell’azione narrativa, dei soggiorni fuori Roma (per esempio la Parigi del

Conformista e del *Viaggio a Roma*, la Capri del *Disprezzo* e di 1934, la Ciociaria della *Ciociara*, la Zermatt della *Vita interiore*, la Cortina di *Inverno di malato*, Viareggio in *Agostino*) o più raramente dei travestimenti di Roma (il Messico della *Mascherata*), ma in sostanza non escono dalla geografia più familiare dell'autore. Non che Moravia abbia un interesse storico-culturale per Roma, ma romana è la sua materia, romani i suoi personaggi e i temi di cui la sua narrativa non saprebbe fare a meno. Lo si direbbe perciò uno scrittore sedentario – secondo la celebre opposizione del *Voyage* baudelairiano riformulata negli anni Venti da Carlo Emilio Gadda⁸. Il fatto notevole è che il rapporto di Moravia con Roma è tutt'altro che pacifico. «Io soffoco qui», afferma per esempio in un'intervista del 1937 a un giornale francese che per le dure critiche all'Urbe costò molte grane allo scrittore, «ma la cosa più terribile è che non posso vivere altrove. Ho bisogno di Roma per la mia opera, ci trovo i miei personaggi, la mia atmosfera»⁹. Le cose cambieranno solo in parte nei decenni successivi, e si potrebbe dire quindi che Roma ha tenuto in ostaggio Moravia per tutta la vita.

Scrittore romano e italiano per antonomasia, Moravia sentì assai presto il bisogno di evadere da Roma e dall'Italia. E infatti si potrebbe sostenere con buone ragioni che per antonomasia egli è stato altresì tra gli scrittori italiani il più viaggiatore: al 1930 risale la sua prima corrispondenza come inviato speciale per un quotidiano (fu dall'Inghilterra per *La Stampa*) e agli anni Trenta risalgono alcune esperienze di viaggio del tutto straordinarie per uno scrittore italiano di quegli anni, come gli Stati Uniti e il Messico nel '35, e addirittura la Cina nel '37, fino a una Pechino ancora imperiale e a una Mongolia semilegendaria. I suoi articoli di viaggio sono centinaia. Nel 1994 Enzo

⁸ «Amer savoir, celui qu'on tire du voyage! / Le monde, monotone et petit, aujourd'hui, / hier, demain, toujours, nous fait voir notre image: / une oasis d'horreur dans un desert d'ennui. / Faut-il partir? rester? Si tu peux rester, reste; / pars, s'il le faut» (Ch. Baudelaire, *Le Voyage*, vv. 109-114). Nel saggio *I viaggi la morte* Gadda elabora l'immagine opponendo «viaggiatori» e «sedenti» (Gadda 1927: 562-565).

⁹ «J'étouffe ici. Mais le plus terrible c'est que je ne peux pas vivre ailleurs. J'ai besoin de Rome pour mon oeuvre, j'y trouve mes personnages, mon atmosphère» (Delpech 1937: 9, vedi in Casini 2007: 214).

Siciliano ha raccolto le corrispondenze che quasi annualmente Moravia aveva scritto nel corso dei decenni – per *La Gazzetta del Popolo* prima e poi per decenni per il *Corriere della Sera* – in un grosso volume dal titolo *Viaggi 1930-1990* che costituisce un documento del mondo del Novecento osservato con l'occhio acuto dello scrittore. Non credo che vi siano state esperienze paragonabili tra gli scrittori italiani del Novecento, anche se non sono mancati viaggiatori importanti (Piovene, Parise, Maraini ecc.), ma soprattutto è singolare il rapporto che Moravia istituisce tra l'opera creativa e l'esperienza del resto del mondo.

La netta separazione tra letteratura narrativa e scrittura di viaggio, quasi due fiumi copiosi che scorrono paralleli senza mescolare le loro acque, è un fatto curioso e caratteristico di Moravia lungo l'intero arco della sua attività. Da un lato, una materia romano-italica di pertinenza del narratore, dall'altro una sempre più vasta e variegata esperienza del mondo, quale pochi altri scrittori del tempo avrebbero potuto vantare, ma riservata ad uso personale e agli articoli dei *reportage*. Vedremo come in realtà le acque dei due fiumi confluiscano in alcune significative occasioni. Ma non vi è dubbio che per la sua narrativa – che ha temi ostinati e rifugge istintivamente le risorse e i trucchi facili dell'esotismo – Moravia ha bisogno di un alveo fluviale profondo (per restare in metafora) quale solo la scena romana gli può consentire, mentre i rapporti che può intrattenere da inviato speciale o da turista coi paesi stranieri restano inevitabilmente 'in superficie', data la brevità dei soggiorni e il variare continuo delle destinazioni.

Superficie delle cose e superficialità del giornalismo

Questa dialettica tra profondità e superficialità in relazione ai diversi generi di scrittura (creativa *vs* giornalistica) merita un breve corollario in relazione alla diversità di esperienza (città conosciuta *vs* paese sconosciuto). Nel senso filosofico o etnografico utilizzato da Moravia tra la fine degli anni Cinquanta e i primi Sessanta, la 'superficialità' non ha niente a che vedere con un atteggiamento o una psicologia superficiale, ma con l'esperienza stessa di un paese straniero, ovvero col *depaysement*, con lo

spaesamento: il viaggiatore che non conosce né lingua né cultura né storia né abitanti di un paese, resterà necessariamente alla 'superficie' delle cose, come a un significante senza significato.

In queste condizioni, una casa è veramente e soltanto una casa, un albero è veramente e soltanto un albero, una donna, un bambino, una piazza, e una nuvola sono veramente e soltanto una donna, un bambino, una piazza e una nuvola; il *depaysement* scremava, per così dire, i paesi che visitavo di qualunque significato e non lasciava che la superficie. (Moravia 1965: 849)

Questo 'grado zero' dell'esperienza preculturale *depaysante* ha certamente qualcosa a che fare con la contemplazione delle cose nella loro nuda datità; ma dal punto di vista critico e culturale, ai fini della scrittura giornalistica, si traduce in una superficialità vera e propria, intesa stavolta nel senso psicologico volgare, come difetto di comprensione e di conoscenza.

Passata la prima ebbrezza dello spostamento e del nuovo, tornato alla mia casa e al lavoro, io mi accorgevo che non sapevo nulla dei paesi che avevo visitato brevemente e superficialmente; o meglio che non sapevo se non le cose che tutti sapevano. A me spettava di riconfermarle e spiegarle nei miei articoli. Ora mi rendevo conto che la noia che io provavo scrivendo articoli che non erano neppure menzogneri ma soltanto meccanici e superficiali (Moravia 1965: 308)

Questo secondo tipo di superficialità – psicologica, meccanica e difettosa – è fonte del sentimento di 'noia'. E alla 'noia' occorre reagire: viaggiando (Baudelaire), 'divertendosi' (Pascal), oppure cercando di conoscere davvero la realtà, facendo 'attenzione' alle cose, oltre la superficie (Moravia in *La noia* e in *L'attenzione*).

Moravia era ben consapevole che, nonostante l'accuratezza della preparazione e l'acume dell'osservazione, un viaggiatore in un mese può avere solo una conoscenza superficiale di un paese: se è un giornalista, nei suoi articoli ripeterà noiosi luoghi comuni, e se è uno scrittore, userà la conoscenza superficiale di un paese per mascherare con l'esotismo la sua

crisi di ispirazione (forse così aveva fatto Hemingway in *Verdi colline dell'Africa*, forse così aveva fatto lo stesso Moravia col Messico della *Mascherata*, esperienza che infatti eviterà in seguito e che in parte si spiega come travestimento necessario per temi scomodi durante il fascismo). Moravia non solo non ambienta mai le sue storie nei luoghi stranieri ed esotici che ha visitato, ma neppure si preoccupa di raccogliere in volume i suoi *reportages*, che lascia senza rimpianti alle pagine di cronaca dei quotidiani o al lavoro postumo dei curatori della sua opera. A meno che, in alcuni di questi *reportages*, non intraveda qualcosa di più di una raccolta meccanica.

Un'idea dell'India e non solo...

Per giustificare un libro di articoli era necessario che dai testi emergesse qualcosa come un'idea, come una riflessione culturale, che li elevasse al piano della produzione 'd'autore' come i romanzi e i racconti. Stando alle pubblicazioni, questo avviene sei volte nella carriera di Moravia: la prima volta col libro sull'Unione Sovietica (1958), una seconda con quello sull'India (1962), poi sulla Cina della Rivoluzione Culturale (1969), e ben tre volte per l'Africa (1971, 1982, 1987). Sono dunque emersioni ed esigenze che affiorano tardi, dalla fine degli anni Cinquanta, quando lo scrittore è già cinquantenne, e riguardano soprattutto dei 'paesi-idea', che 'significano' qualcosa per lo scrittore e per la cultura del tempo. Nei casi di Unione Sovietica e Cina, l'idea sembra anzi più forte dell'esperienza, nel senso che i viaggi stessi sembrano inserirsi all'interno degli accesi dibattiti ideologici di quegli anni; nel caso dell'India, è il titolo stesso *Un'idea dell'India* ad annunciare l'emersione; nel caso dell'Africa, che andiamo a considerare, la presenza dell'idea è più segreta, ed è in ogni caso subordinata e successiva all'esperienza diretta e personale di quei paesi. I sei volumi di viaggio pubblicati da Moravia, coi loro titoli e le loro date, rivelano comunque come in quegli anni maturi un'importante svolta, biografica e culturale, nel percorso di Moravia, che adesso proviamo a descrivere.

Come scrittore e come intellettuale, la sua formazione era stata tipicamente europea, più ancora che italiana, e anzi con gli *Indifferenti* Moravia era stato un protagonista della grande stagione letteraria europea degli anni Venti e Trenta. Questa prospettiva occidentale e diciamo pure eurocentrica (anche nel periodo della Guerra Fredda lo scontro fra le due superpotenze mondiali restava all'interno di un confronto ideologico secondo parametri intellettuali 'europei'), orientò a lungo i suoi interessi, il suo sguardo sul mondo e i suoi viaggi fino alla fine degli anni Cinquanta. Non erano mancati importanti viaggi oltre i confini dell'Occidente – abbiamo già ricordato Messico e Cina negli anni Trenta, possiamo aggiungere Egitto, Iran e Brasile nei Cinquanta – ma è un fatto che la sua analisi della contemporaneità resta fortemente ancorata, sia pure da indipendente, al confronto tra Occidente e Mondo socialista, come attestano la prima serie di *Nuovi Argomenti* e i maggiori saggi politici di quell'epoca (*La speranza ossia cristianesimo e marxismo* e *L'uomo come fine*). Possiamo assumere indicativamente il primo libro di viaggio pubblicato da Moravia, quello del 1958, come punto conclusivo della fase più 'eurocentrica'. Moravia aveva a lungo vagheggiato la possibilità di un volume che riunisse e mettesse a confronto le due esperienze di viaggio negli Stati Uniti (dove era tornato nel '55) e nell'Unione Sovietica (dove era stato nel '56 all'indomani della denuncia dei crimini di Stalin da parte di Kruscev), ovvero il Primo e il Secondo Mondo, l'Occidente capitalistico e il Socialismo reale, ma risolve infine di limitarsi all'esperienza sovietica, pubblicando il bellissimo *Un mese in Urss*, recentemente ristampato (Moravia 2013). Vale la pena sottolineare il ruolo che la letteratura ha nel modo di viaggiare di Moravia: 'ciò che vede' è continuamente confrontato con 'ciò che ha visto', lo sguardo del viaggiatore è approfondito e illuminato dall'esperienza del lettore, e in particolare il viaggio in Urss è un serrato confronto coi suoi due riferimenti fondamentali, Dostoevskij e Marx. In Europa, Moravia viaggia nel tempo e nella letteratura, oltre e prima che nello spazio.

Ma tra la fine dei Cinquanta e i primi Sessanta il suo orizzonte comincia a spostarsi verso il Terzo Mondo e, a ben guardare, è questo un fatto significativo per l'intera cultura italiana, tradizionalmente chiusa in orizzonti angusti. Sono per Moravia anni di una crisi più complessiva,

come documentano due tra i suoi più importanti romanzi, *La noia* (1960) e *L'attenzione* (1965). Non è un caso che in questi romanzi Moravia assuma per la prima volta come personaggio protagonista, dalle indubbe valenze autobiografiche, la figura dell'“inviato speciale” per conto di un grande giornale italiano. Nella *Noia*, in realtà, il protagonista è un pittore, com'è noto. Ma nella prima redazione della *Noia*, risalente al 1958, era appunto un giornalista alla vigilia di un'ennesima partenza per uno dei suoi continui viaggi nel mondo. Poi, forse perché la scelta era poco funzionale o troppo precoce, Moravia riserva al romanzo successivo, *L'attenzione*, il personaggio dell'“inviato speciale”, che è appena tornato a Roma da uno dei suoi viaggi.

L'immagine con cui si apre una prima redazione dell'*Attenzione*, risalente forse al 1961, è emblematica del cambiamento in corso nello scrittore in quegli anni. Vi si racconta di un'improvvisa crisi interiore, una sorta di 'esplosione' mentale, avvenuta durante un viaggio in Iran sulla strada fra Shiraz e Persepoli, «qualche cosa di simile ad un'esplosione violenta e silenziosa» (Moravia 1965: 1163) che cambia da quel momento il suo rapporto con le cose, anche se tutto sembra uguale a prima, e che rende problematico o meglio insensato al giornalista il suo mestiere, incapace di attingere la realtà.

Ricordo che improvvisamente avvertii qualche cosa come di abbagliante e di esplosivo nei miei pensieri e quindi una sensazione di lenta, soffice caduta, quasi di castello di carte che crolli in tutte le sue parti. La macchina correva, scossi con forza la testa, come si scuote una sveglia che si è fermata, e tornai quindi a guardare. Già le colline si aprivano di fronte ad una immensa pallida arida pianura [...]. Mi rendevo conto che mi muovevo e agivo in una maniera in certo modo insolita, al tempo stesso più precisa e meno libera di un tempo, ma attribuivo questa specie di automatismo alla spietata luce e all'aria rarefatta dell'altipiano persico che per così dire mi facevano un po' vivere come fuori di me stesso (Ivi: 1163-1164).

Non sappiamo né importa sapere se questo frammento narrativo veicoli un ricordo autobiografico preciso, se e in che misura vada messo in rapporto con la crisi ormai irreversibile del matrimonio con Elsa Morante

che proprio durante il viaggio in Iran nel 1958 ebbe uno dei momenti più acuti, e neppure se vi sia un rapporto specifico tra l'improvviso vuoto mentale e lo scenario straniante dell'altopiano iranico. Sappiamo solo che nel seguito del racconto il protagonista prende coscienza che la scrittura giornalistica non fa più presa sulla realtà ma resta in 'superficie' (in un sogno il protagonista vede «l'Iran» che come uno strano oggetto «roseo, carnoso, un po' ripugnante», se ne sta appollaiato sulla finestra e impredibile), e possiamo supporre che ciò rifletta l'esperienza dello scrittore. Ed è significativo che l'"esplosione" silenziosa avvenga fuori dai confini rassicuranti della vecchia Europa «aux anciens parapets» (per dirla col prediletto Rimbaud del *Bateau ivre*): l'"illuminazione" (per dirla ancora con Rimbaud) sembra legarsi all'esperienza percettiva di una diversa realtà, e forse all'"esplosione" che stava avvenendo in quegli anni nei paesi del Terzo Mondo (si pensi alla fine del vecchio colonialismo).

Ma dopo l'Iran nel '58 e prima di arrivare in Africa nel '63, Moravia deve far tappa ancora in Brasile e in India. Alla crisi esistenziale fa riscontro insomma un progressivo riorientamento degli interessi, delle destinazioni e dell'attenzione verso il Terzo Mondo. Sembra una vera e propria conversione, che diviene consapevole col viaggio in India, compiuto agli inizi del '62, e che è condivisa con un altro grande esploratore delle periferie del mondo, Pier Paolo Pasolini (Elsa rimase in India con loro pochi giorni). Qualcosa di pasoliniano infatti si avverte nel Moravia 'africano' degli anni seguenti, come pure qualcosa di molto moraviano nel Pasolini dei grandi progetti degli ultimi anni, pur nella grande diversità e autonomia della ricerca, evidenti, com'è noto, nei titoli dei libri che essi pubblicarono al ritorno da quel primo viaggio comune, *Un'idea dell'India* e *L'odore dell'India*.

L'anno seguente, alla fine del 1962, Moravia va per la prima volta nell'Africa Nera, atterrando ad Accra, capitale dal '58 del primo paese indipendente dell'Africa subsahariana, il Ghana, sotto la guida carismatica del presidente Nkrumah. Era la prima volta in Africa anche per i suoi due

compagni di viaggio, Pasolini e Dacia Maraini, e l'inizio di una lunga storia¹⁰.

«Anciens parapets»... Sul confine tra l'Europa e l'Africa

Dalla terrazza della mia stanza ho una vista panoramica su Accra, capitale del Ghana. Sotto un cielo di un azzurro velato, pieno di vapori e di nubi stracciate e grigie, la città somiglia a un'enorme zuppa di cavoli della specie detta cavoli neri nella quale stiano a bollire numerosi pezzi di pasta bianca. I cavoli sono gli alberi dei tropici dalla verdura grassa cascante, pesante, di un verde scuro screziato di ombre nere; i pezzi di pasta gli edifici di cemento armato, nuovi fiammanti, che ormai sorgono numerosi in tutta la città. Uno di questi edifici è il mio albergo, il quale sta nel mezzo di un grande parco tutto fiammeggiante di fiori rossi. È una costruzione enorme e nuovissima, costruita in uno stile colorato e pittoresco che chiamerei neoafricano (Moravia 1972: 5).

Molte volte, negli articoli dall'Africa, lo sguardo da una terrazza o da una veranda o dalla *land-rover* o da un aereo si sporge ad esplorare la prima scena africana che si offre davanti agli occhi, ne registra le forme e i colori, tende al massimo la prima impressione per farvi emergere un'idea. L'immagine un po' nauseante del *melting pot* di Accra, con quei corpi estranei («pezzi di pasta bianca») a bollire nel verde scuro dei tropici («cavoli neri»), riassume il processo in corso in quegli anni in Africa, che trasforma rapidamente villaggi o vecchie cittadine coloniali e mercantili in capitali modernissime – alcune sono oggi disastrose megalopoli – sotto la spinta di quel «neocapitalismo» che in Africa è immediatamente «neocolonialismo», continuità con una storia di invasione e sfruttamento.

¹⁰ Dal punto di vista biografico, resta qualche dubbio, nonostante la pur vasta bibliografia, sul fatto che Accra, tra fine 1962 e capodanno 1963, sia stata la 'prima volta' di Moravia e Pasolini nell'Africa Nera. Sembra infatti da alcune testimonianze che l'anno prima, al ritorno dal viaggio in India, avessero già fatto scalo in Africa, in particolare a Zanzibar allora indipendente. Per Moravia, inoltre, va ricordato il passaggio ad Aden, sulla costa yemenita del Mar Rosso, durante il viaggio verso la Cina nel 1937.

Sin dalla prima impressione, la rapidità stessa della modernizzazione e dell'entrata dell'Africa nella storia', pur essendo una prospettiva esaltante da un certo punto di vista, mostra le sue contraddizioni, insidie e ambiguità. C'è in Africa qualcosa che Africa non è, che non si fonde con l'Africa, anche quando cerca di interpretare caratteri originali (lo stile «che chiamerei neoafricano»). Per chi, come Moravia, è alla ricerca della «vera Africa» – concetto carico anch'esso di ambiguità ma assai stimolante sul piano critico e culturale – distinguere è operazione preliminare e fondamentale.

L'europeo appena giunto in Africa si tiene ancora timoroso «aux anciens parapets», mentre guarda affascinato la terra sconosciuta e misteriosa in cui forse si avventurerà: fuor di metafora, la scruta dai rassicuranti approdi europei, ancorché coloniali o neocoloniali, e in particolare dagli alberghi turistici spesso lussuosi del neocapitalismo. Moravia è consapevole dell'ambiguità storica e culturale di questa prospettiva. L'albergo in realtà «non ha rapporti con l'Africa, ha soltanto rapporti con l'Occidente, di cui è insieme una emanazione e un avamposto» (Moravia 1972: 95). La «violenza turistica» ripete una storia antica di diffidenze, terrori e sfruttamento, «con gli europei asserragliati sulla costa e l'interno del tutto sconosciuto» (Moravia 1987: 98). Zanzibar, l'isola araba meravigliosa davanti alle coste del Tanganyka, che Moravia visita con Pasolini nel '63 pochi mesi prima che perduta la sua indipendenza di sultanato autonomo entrasse a far parte della nuova Tanzania, è l'emblema di questa secolare e orribile cintura intorno al Continente Nero, in quanto per secoli crocevia, verso Oriente, del più grande delitto contro l'umanità insieme a Shoah e Hiroshima, la tratta degli schiavi¹¹. Anche l'europeo, da sempre, si ferma prudentemente sulla costa, collegata via mare alle rotte familiari, edificata per l'amministrazione, gli scali commerciali e il turismo, e si inoltra solo per ragioni economiche e

¹¹ «la schiavitù resta pur sempre un mistero, come è un mistero il male assoluto, lo scacco totale, e questo mistero sordido e sinistro proietta la sua ombra sinistra sulle calde e languide bellezze di Zanzibar e ce le fa sentire come altrettanti schermi...» (*Il paradiso che era un inferno*, «Zanzibar, maggio 1963», in Moravia 1972: 36). Si veda quanto scrive Wole Soyinka sulla «corta memoria del mondo» e sulla «considerazione in cui è tenuto il continente africano» in relazione a questa «tragedia» (Soyinka 2015: 57-61).

amministrative verso l'«interno» dell'Africa, dove è l'*hic sunt leones*, le rien, il vuoto, il mistero, la monotonia terrificante del paesaggio. I viaggi di Moravia cominciano molto spesso da questa linea di avamposti, di cui negli anni egli osserva acutamente progressi e forme, prima di lasciarseli alle spalle. «L'albergo di Accra, per esempio, non è che uno dei tanti simili che sono sorti un po' ovunque nel continente nero»¹², oltre i quali si stende l'Africa. Così quello di Abidjan, in Costa d'Avorio, che nasconde «il volto africano della città»¹³; o quelli di Malindi, di Mombasa, di Dar-es-Salaam sulle coste di Kenia e Tanzania, dietro cui c'è «il vuoto della savana, coi villaggi miserabili, le malattie in agguato, le superstizioni terrificanti»¹⁴; o quello di Bujumbura in Burundi, da cui si vedono viali infiniti, una collina nera e «lo stellato violento del cielo» (Moravia 1987: 40) o ancora la grande terrazza sull'oceano a Libreville, nel Gabon, da cui nascerà l'ultimo romanzo, *La donna leopardo*. La costa può essere naturalmente metaforica, come al motel di Arusha «dalle cui balconate si può godere la vista del monte Kenia, pur sorbendo il tè», ma una scritta *danger* raccomanda «di non avventurarsi oltre la sbarra, nella foresta»¹⁵. Anche l'ultimo viaggio in

¹² Moravia 1972: 7. Al celebre testo di John Gunther, *Inside Africa*, del 1955, riportato da Moravia («un'accozzaglia di baracche di lamiera si mescola a cadenti edifici di travi e di murature con misere bottegucce sotto porticati sgretolati ... uno squallore desolante»), si può aggiungere la testimonianza di Ryszard Kapuscinski, giunto anch'egli per la prima volta in Africa nella capitale del Ghana nel 1958, e che pure la descrive senza costruzioni moderne («Accra è povera, piatta, fatta di case a piano terra, anche se qua e là spunta qualche edificio più alto», *Il primo impatto: Ghana 1958*, in Kapuscinski 2014: 11).

¹³ «Faccio queste riflessioni, guardando dal balcone dell'albergo al panorama di Abidjan, disteso sotto di me nella afosa e inerte notte tropicale. ... La notte nasconde il volto africano della città» (*Serata a Treichville*, in Moravia 1982: 8).

¹⁴ «I grandi alberghi del turismo di massa costruiti qua e là in Africa negli ultimi anni rassomigliano alle facciate che si dice erigesse il principe Potemkin per ingannare degnamente la Grande Caterina», annota nel 1971: «Dietro i grandi alberghi di massa africani, c'è il vuoto della savana, coi villaggi miserabili, le malattie in agguato, le superstizioni terrificanti. Penso queste cose aggirandomi per l'atrio dell'albergo principale di Dar-es-Salaam, uno dei più grandi dell'Africa» (*Togli il peso dal tuo cuore*, "Dar-es-Salaam, aprile 1971", Moravia 1972: 127).

¹⁵ «Tutto è pulito, chiaro, rassicurante, confortevole, anche se un poco funebre. Ma se si va in fondo al parco, in direzione della montagna, e si imbecca la strada asfaltata,

Africa, compiuto tra dicembre 1985 e gennaio 1986, inizia come il primo, nell'ormai lontano '63, da una finestra d'albergo: siamo stavolta ad Harare, ex-Salisbury, capitale dello Zimbabwe, ex-Rhodesia, indipendente dal 1980, sotto la guida, allora carica di promesse, di Robert Mugabe:

Scosto la tenda e guardo. Quindici piani più sotto, numerosi globi ancora accesi stanno disseminati tra i parcheggi deserti: l'albergo è aperto da soli due mesi ed è ancora vuoto. Il cielo, sopra questi spazi desolati, sparsi di grandi pozze nere di acqua piovana, è rannuvolato e immobile fino al più lontano orizzonte dove, sullo sfondo di una striscia di luce sulfurea, si profila il bizzarro e malinconico arruffio della boscaglia. Sono in Africa, su questo non ci possono essere dubbi, e per giunta è la stagione delle grandi piogge. [...] Scendo a fare la prima colazione nel ristorante dell'albergo, il quale si palesa subito come un albergo in Stile Non Allineato. Che cos'è lo stile Non Allineato? Non è uno stile, è una situazione esistenziale risolta con disinvoltura: quella di un albergo di tipo capitalista in un Paese marxista-leninista. (Moravia 1987: 115)

Anche le categorie politiche e culturali con le quali l'intellettuale europeo cerca di entrare in Africa (neocapitalismo, neocolonialismo, nazionalismo, consumismo, paese marxista-leninista, stile neoafricano, stile Non Allineato, ecc.) sembrano fermarsi sulla 'costa' e ai 'parapetti' degli alberghi: servono infatti per descrivere la lotta che le potenze mondiali dell'economia e della politica hanno ingaggiato intorno al destino e alle ricchezze dell'Africa dopo la fine del periodo coloniale, ma non servono per avvicinare le culture africane, per raggiungere l'interno, per comprenderne il passato e il presente. Per esempio, nei primi articoli di Moravia dall'Africa, alcune riflessioni sul rapporto tra feticismo tradizionale e feticismo consumistico, per spiegare una certa inclinazione degli africani al modello capitalistico che valorizza l'industria leggera, tradiscono un approccio ancora schematico e intellettualistico, che infatti

ci si trova ben presto di fronte alla sbarra di un passaggio a livello e un palo porta la scritta *danger*, con la raccomandazione di non avventurarsi oltre la sbarra, nella foresta» (Dedan Kimathi, "Nairobi, agosto 1963", Moravia 1972: 63).

negli articoli successivi si stempera e scompare. Nell'impiego giornalistico di simili categorie, peraltro assai lucido ed efficace come negli esempi citati, Moravia avverte probabilmente quel limite specifico della scrittura di viaggio, condannata a restare alla 'superficie' delle cose, che abbiamo prima indicato, che ha a che fare con la 'noia', e che egli cercherà di superare per via di 'attenzione'.

Nella fascia liminare dell'Africa, negli alberghi e nelle città 'costiere', Moravia coglie acutamente alcune varietà di *homo europaeus* che in Europa erano pressoché estinte. Si tratta in particolare della sopravvivenza di individui o di mentalità legati a quel passato coloniale che soprattutto negli anni Sessanta era ancora vicino e riconoscibile, e anzi viveva allora una repentina fase di smobilitazione, fatta di rancori, timori, nostalgie. Nelle ex-colonie inglesi dell'Africa orientale, per esempio, era possibile ascoltare all'albergo di Mombasa dialoghi che ricordano pagine di Kipling o di Hemingway e incontrare «esemplari perfetti di quella specie umana che chiamerò *homo victorianus* nella quale, perfino in Inghilterra, è ormai difficile imbattersi» (Moravia 1972: 48). La nota fondamentale, nel discorrere di questi «omaccioni in camiciole sbracciate e shorts» intorno agli africani e al futuro dei nuovi stati indipendenti, è un pregiudizio razzista «di specie nazionalista, individualista, borghese e protestante, che in Europa mostra il suo volto subito dopo la Riforma» (Moravia 1972: 49). Nelle ex-colonie francesi della costa occidentale, Camerun e Gabon, una serie di incontri con funzionari, imprenditori e turisti sembra ricordare a Moravia la «società frustrata e cinica di funzionari, di militari e di commercianti» osservata e denunciata da Gide e da Céline trent'anni prima, dove gli europei «qui se la prendono più comoda che altrove» (Moravia 1987: 97-98). L'eredità del colonialismo è anche in queste rovine d'Europa: «il francese, lingua per solito di sofisticata cortesia, qui in Africa vibra e schiocca come il drappo di una vecchia bandiera» (Moravia 1987: 73).

I primi viaggi africani di Moravia sono molto attenti a questa fine del vecchio colonialismo, alla partenza dei suoi ultimi rappresentanti, ai passaggi di consegne, alla peculiarità dei nazionalismi nascenti di nazioni create artificialmente dagli europei, in una prospettiva carica ancora di speranze sul futuro dell'Africa e sul suo nuovo rapporto con l'Europa: in

La fine del coraggio si dice per esempio che il coraggio dell'uomo bianco esaltato da Hemingway e Kipling sarà presto soppiantato da «un altro coraggio meno pittoresco e più civile e soprattutto non sarà più qualità esclusiva dell'uomo bianco ma di tutti coloro, bianchi e neri, che in questi anni si adoperano per trasformare il volto dell'Africa» (Moravia 1972: 26); in *Il maestro kikuyu* il passaggio di consegne tra insegnanti britannici e nuovi maestri kikuyu sembra avvenire nella continuità di una cultura europea ancora intesa come funzionale e come portatrice di valori universali o comuni¹⁶; in *Ricordo dei Masai* si racconta di una giovane inglese, Shirley, nata e cresciuta in Kenia, a parole felice di andare in Europa, ma già piena di una nostalgia che ne prefigura il destino da esule come una baudelairiana Andromaque¹⁷. Gli interrogativi su quale sarà il futuro dell'Africa, della cultura europea in Africa, e della cultura africana attraversano come una costante i tre libri di Moravia, che ne discute anche animatamente con intellettuali africani, come il regista Desiré Ecaré in Costa d'Avorio, gli scrittori Amos Tutuola in Nigeria e Ngugi Wa Thiong in Tanzania.

In realtà, il vecchio colonialismo di cui avevano avuto esperienza gli autori di riferimento di Moravia – Gide, Céline, Hemingway, Karen Blixen, e Conrad prima ancora – sta lasciando il posto a un neocolonialismo assai più invasivo e distruttivo, anche se in apparenza rispetta le forme politicamente corrette, sostiene le aspirazioni di modernizzazione delle giovani 'nazioni' africane e sembra combattere soltanto la crescente influenza socialista e cinese. Il turismo di massa, coi suoi alberghi e i suoi

¹⁶ «è una specie di paesaggio culturale quello che il giovane maestro kikuyu ci va descrivendo, il paesaggio solito della cultura europea, ma a lui deve apparire meraviglioso e pieno di mistero, proprio come appare a me il paesaggio africano che in quel momento ho davanti agli occhi» (*Il maestro kikuyu*, "Nairobi, giugno 1963", in Moravia 1972: 47).

¹⁷ «ad un tratto, non posso fare a meno di immaginarla a Londra o in qualche altra città dell'Inghilterra, ... e mi dico che anche lì gli occhi le si incanteranno ogni tanto, cercando, istintivamente, tra le sudice nebbie industriali, il verde profilo delle colline dell'Africa, la luce del sole sull'altipiano, e le figurine nere ed eleganti de Masai erranti per le praterie coi loro armenti» (*Ricordo dei Masai*, "Nairobi, luglio 1963", in Moravia 1972: 58).

ambigui 'parapetti', ne è un aspetto caratteristico, in quanto trasforma l'Africa in bene di consumo, falsandone dall'interno il paesaggio, le spiagge, gli animali selvatici, gli stili, le tradizioni, le culture. I resoconti moraviani si soffermano anche sui comportamenti, le letture, i giudizi, gli interessi dei turisti occidentali che popolano i nuovi alberghi, per esempio nella zona ex-inglese di Malindi o in quella ex-francese di Libreville¹⁸. Fenomeno nuovo e crescente di quei decenni, il turismo di massa stabilisce un rapporto di tipo consumistico con l'Africa e rappresenta la persistenza di atteggiamenti e pregiudizi antichi, un vero e proprio «colonialismo, diciamo così, inconscio» (Moravia 1972: 148). Pur consapevole di essere lui stesso un turista – come vedremo – Moravia è alla ricerca di un rapporto completamente diverso col mistero che si estende oltre «l'Europe aux anciens parapets».

... «**Au fond de l'Inconnu**».

Esperienza letteraria ed esperienza personale dell'Africa

Ogni anno, per diciotto anni, siamo andati, Alberto ed io, in Africa: nell'Africa più nera, quella di Conrad e del tenebroso Kurtz [...], cercando di visitare il paese nel modo meno turistico possibile. Per questo abbiamo sempre abbinato i nostri viaggi a progetti di lavoro: un documentario per la televisione, il sopralluogo per un film che avrebbe girato Pasolini, l'occasione per incontri giornalistici e letterari. Appena arrivati, cercavamo di lasciarci alle spalle l'Africa delle grandi città, dei grandi alberghi, dei ristoranti di lusso, delle piscine e delle autostrade. Per trasferirci verso l'interno, dove le strade sono dei pantani pieni di buche, dove per dormire bisogna affidarsi alle missioni e per mangiare bisogna accontentarsi della banane fritte e della pasta di ignam. (Maraini 1987)

«Verso l'interno» la testimonianza di Dacia Maraini sottolinea, nei viaggi compiuti con Moravia, la tensione a spingersi verso l'«Africa più nera», verso il conradiano *Cuore di tenebra* del Continente, lasciandosi alle

¹⁸ Cfr. *Incontri a Malindi*, "Malindi, aprile 1971", in Moravia 1972: 148; *Alle spalle di Libreville un paese ricco e popolato*, in Moravia 1987: 93-99.

spalle le coste collegate all'Europa, le strutture del turismo organizzato, le tracce della 'civiltà'. Questa tensione verso l'interno caratterizza l'esperienza moraviana dell'Africa e la apparenta a quella dei pochi occidentali che, per tutt'altre ragioni, si sono spinti oltre gli avamposti: gli esploratori scientifici o conquistatori del periodo coloniale, i fondatori, i missionari, gli Schweitzer, etnologi e zoologi, alcuni operatori economici, qualche inviato speciale. Gli incontri, le visite, i confronti con tali esperienze costituiscono episodi suggestivi dei suoi viaggi e occasioni di riflessione.¹⁹ Ma propriamente l' 'esplorazione' moraviana dell'Africa non rientra in nessuno di questi tipi, non ha obiettivi pratici, politici, professionali, umanitari o economici, anche se spesso "si abbina a progetti di lavoro". Come suggerisce il riferimento a Conrad, i viaggi di Moravia si iscrivono all'interno di una ristretta ma significativa tradizione di scrittori africanisti, mossi dalla letteratura, nel senso più nobile del termine, a spingersi verso l'interno dell'Africa.

Probabilmente il simbolismo profondo dell'Africa moraviana proviene dalle grandi letture giovanili, da Baudelaire e Rimbaud: da loro deriva l'opposizione tra una «Europe aux anciens parapets» – nostalgia di civiltà – e le acque impetuose che trascinano invece il viaggiatore fino «au fond de l'Inconnu pour chercher du *nouveau*», fino al Paese dell'Ignoto²⁰. In questo senso va letto forse il rimpianto di non esserci andato prima, da giovane: «Fu la rivelazione della terra in cui avrei dovuto andare prima: invece ci sono andato molto tardi nella vita. Avevo ormai cinquant'anni. Avrei dovuto andarci venti, trent'anni prima. Non l'ho fatto, non so

¹⁹ Su Stanley e Livingstone, e in particolare sulla visita al monumento che ricorda il loro incontro, cfr. *La croce sull'Africa*, "Ujiji, gennaio 1969" in *Moravia* 1972: 65-69. Numerosi gli incontri e i soggiorni presso le missioni, come in *Moravia* 1972: 135-136, 142-144; in *Moravia* 1982: 130-135; in *Moravia* 1987: 27-34. Per la visita all'ospedale e alla casa di Albert Schweitzer, a Lambarenè in Congo, cfr. *Sulle orme del dottor Schweitzer*, in *Moravia* 1987: 100-107. Per l'opera di disboscamento nel cuore della foresta del Gabon, diretta da un ingegnere italiano, si veda *E l'uomo uccide la foresta*, in *Moravia* 1987: 107-114. Per l'incontro con un 'Inviato Speciale' in Ciad, vedi *Mercato a Fort-Lamy*, in *Moravia* 1972: 190-193.

²⁰ Le due citazioni sono rispettivamente da *Le bateau ivre* di Arthur Rimbaud (v. 84) e da *Le voyage* di Charles Baudelaire (ultimo verso).

perché. Lo rimpiango. Per me l’Africa è la cosa più bella che esista al mondo»²¹. Sul mistero della seconda vita di Rimbaud (sul Rimbaud ‘africano’, commerciante o addirittura schiavista, secondo una leggenda biografica ormai smentita), Moravia ha meditato spesso nel corso degli anni, e forse non fu casuale la scelta di Aden sul Mar Rosso come meta conclusiva del primo viaggio del ’63²². L’*Invitation au voyage* e *Le voyage* di Baudelaire accompagnano segretamente tutte le partenze e tutti i ritorni dello scrittore romano lungo l’intero arco della sua vita. E allo stesso simbolismo profondo rimanda Conrad, che Moravia cita sin dal suo primo articolo africano, e che ispira direttamente una delle più avventurose spedizioni affrontate negli ultimi anni, la risalita nel 1982 del fiume Congo, allora ribattezzato Zaire, proprio come in *Cuore di tenebra*²³.

Certo, talora si presenta come ‘inviato speciale’, e non come scrittore. Scrive per il *Corriere* gli articoli da cui derivano i tre libri, e da buon giornalista si documenta con scrupolo sui paesi che va a visitare, come testimoniano varie citazioni nei suoi articoli e come ricordano i suoi compagni²⁴. Ma di fatto, i suoi viaggi africani furono viaggi privati, e i suoi *reportages* vanno intesi sul piano della riflessione culturale, non su quello dell’attualità politica e del servizio giornalistico. Sarebbe inutile, oggi come allora, chiedere a Moravia quelle notizie di ‘attualità’ che si potevano chiedere invece a un giornalista politico di professione, giovane, stabilmente residente in Africa, a caccia continua di contatti e di informazioni, come fu per esempio in quegli stessi anni Ryszard Kapuscinski, la cui testimonianza, raccolta nel volume *Ebano*, è molto utile

²¹ Moravia 1990a: 219.

²² «Per tornare al mio primo viaggio in Africa, tutta la nostra compagnia si trasportò a Khartoum e lì Dacia e io ci separammo da Pasolini. Lui se ne andò nel Sudan meridionale, e noi partimmo per Aden. Ero già stato ad Aden quando ero andato in Cina negli anni Trenta. Ho detto a Dacia: “Andiamo ad Aden, che è un bel posto con delle magnifiche spiagge”» (Moravia 1990a: 219).

²³ Si vedano i primi quattro articoli della sezione “Viaggio sullo Zaire”, in Moravia 1982: 167-188.

²⁴ Per esempio Pasolini (1962: 27): «leggete gli articoli del mio meraviglioso compagno di viaggio, di Moravia, che si è documentato alla perfezione e, dotato di una maggior capacità di sintesi di me, ha sull’argomento idee molto chiare e fondate».

per un confronto: notizie sulla realtà dei paesi africani, sulle pressioni del capitale e delle superpotenze, sui frequenti colpi di stato, sullo strutturarsi delle nuove amministrazioni statali, sulla lotta politica interna, i processi di modernizzazione, le resistenze tribali e via dicendo. Ma Kapuscinski è consapevole che la sua cronaca africana e i suoi resoconti autobiografici di quegli anni – pur essendo oggi uno straordinario, istruttivo e brillante documento – sono infine dispersivi: «Questo non è un libro sull’Africa, ma su alcune persone che vi abitano, sui miei incontri con loro, sul tempo trascorso insieme. È un continente troppo grande per poterlo descrivere» (Kapuscinski 2014: 7). Invece Moravia, da scrittore, cerca proprio ‘l’Africa’, a costo di generalizzazioni: si confronta cioè con le mille immagini, le interpretazioni, le deformazioni che ideologie, pregiudizi, letteratura, storia, interessi, prospettive hanno prodotto sull’Africa, ed egli a sua volta si pone in viaggio per vedere coi propri occhi, ed è insieme un viaggio nello spazio, nel tempo e nella cultura.

Coloro che si sono addentrati nell’Africa come verso *l’inconnu* sono scrittori, soprattutto sono gli scrittori delle generazioni precedenti. Una diversa necessità muove questi «voyageurs libres» (l’espressione è di André Gide) e rende più libero il loro giudizio, disinteressata la loro conoscenza, assoluta la loro disponibilità: «non si viaggia verso il cuore dell’Africa per divertimento», aveva scritto Gide al ritorno dal Congo: «quelli che vi si avventurano hanno scopi molto precisi, e del tutto straordinari sono i viaggiatori liberi, che non hanno altro obiettivo che conoscere»²⁵. Alcuni dei viaggi di Moravia ripercorrono programmaticamente i viaggi compiuti verso il cuore dell’Africa dagli autori prediletti degli anni Venti e Trenta. Certo, i tempi sono cambiati,

²⁵ «On ne voyage pas au Congo pour son plaisir. Ceux qui s’y risquent partent avec un but précis. Il n’y a là-bas que des commerçants, qui ne racontent que ce qu’ils veulent; des administrateurs qui disent ce qu’ils peuvent et n’ont droit de parler qu’à leur chefs; des missionnaires dont le maintien dans le pays dépend souvent de leur silence. Parfois enfin quelques personnages de marque, en un glorieux raid, traversent la contrée entre deux haies de “Vive la France!” et n’ont le temps de rien voir que ce que l’on veut leur montrer. Quand, par extraordinaire, un voyageur libre se hasarde là-bas, comme j’ai fait moi-même, sans autre souci que celui de connaître, la relation qu’il rapporte de son voyage ne diffère pas sensiblement de la mienne [...]» (Gide 1928: 677).

minori le difficoltà e l'avventura, forse, e non ci sono più le strutture coloniali a guidare, proteggere, magari anche irritare il viaggiatore. Sulle orme di André Gide, che nel 1926, da personaggio semi-ufficiale, aveva compiuto un famoso *Voyage au Congo* e *Retour du Tchad* attraverso le colonie francesi equatoriali, Moravia compie nel 1972 il suo viaggio attraverso il Camerun fino al Lago Ciad e ritorno, e sono memorabili certi paralleli come quello presso il sultano nero di Rey Buba:

Ahimè, non sono un personaggio semiufficiale, e del resto, almeno teoricamente, non ci sono più né metropoli né colonie. Così, al mio arrivo a Rey Buba, sono accolto dai soliti cani gialli e famelici ma forse, proprio questo ingresso senza fanfara mi permette, più di Gide, di avvertire a Rey Buba l'odore secco dei secoli rimasti chiusi tra le mura di argilla di questa città. (Moravia 1972: 182)²⁶

Del 1982 è la risalita in battello del fiume Congo (*alias* Zaire durante gli anni di Mobutu), proprio come il Marlow di *Cuore di tenebra* o il diario d'autore di Joseph Conrad:

La nave riparte; torno sul ponte a leggere il diario di Conrad. È un diario di pilota di piroscampo fluviale, tecnico e impersonale. ... Perché la bellezza di questo paesaggio, coi grandi alberi elegiaci che si riflettono nell'acqua bruna di certe sognanti insenature, mi commuove così profondamente? Perché l'ho già vista, magari in un'altra vita? o perché la vedo per la prima volta? (Moravia 1982: 178)²⁷

La lettura di *Voyage au bout de la nuit* di Louis-Ferdinand Céline accompagna e influenza l'esperienza del Gabon, negli anni Ottanta, da cui nascerà l'estremo omaggio di Moravia all'Africa, il suo ultimo romanzo, *La donna leopardo* (uscito postumo nel 1990). E il pensiero a Hemingway – l'Hemingway di *Verdi colline dell'Africa* ma più ancora di racconti memorabili come *La breve felice vita di Francis Macomber* e *Le nevi del Kilimanjaro* – torna regolarmente, esplicito o implicito, negli avvistamenti

²⁶ Più in generale sul viaggio 'gidiano', cfr. Moravia 1972: 167-193.

²⁷ Più in generale sul viaggio 'conradiano', cfr. Moravia 1982: 167-204.

e negli incontri degli animali selvatici, durante i safari nel Serengeti, in Tanzania e in Kenia. E «bisogna riconoscere che i luoghi che fanno pensare a Hemingway sono tra i più belli del continente nero» (Moravia 1972: 27).

Contemplazione in movimento e scoperta dell’Africa

La cultura di provenienza del Moravia africanista è dunque europea in senso generale ma con accento fortemente francese. Come si sarà notato, non ci sono scrittori italiani tra le sue guide letterarie per l’Africa subsahariana, il quale significativamente non visita i paesi del colonialismo italiano (Etiopia, Eritrea, Somalia), pur riferendo numerosi incontri con tecnici, operai, ingegneri italiani impegnati nella costruzione di dighe o di strade. Se sono soprattutto inglesi o americane le migliori guide e i migliori studi sull’Africa contemporanea²⁸, è però la letteratura francese, indubbiamente, a mediare per Moravia il rapporto culturale, letterario e storico col Continente Nero. In essa lo scrittore trova anche quel modello di scrittura di cui era alla ricerca per capire e raccontare l’Africa.

Quando infatti negli anni Settanta, avviando il secondo libro e volendo arrivare più in ‘profondità’ nella sua conoscenza, si pone il problema di superare quella ‘superficialità’ che, come abbiamo visto, è per lui intrinseca alla scrittura giornalistica, Moravia trova una soluzione congeniale nella scrittura «impressionistica» di Stendhal. Il modello delle *Promenades dans Rome* rispecchia infatti una concezione di *turismo culturale* del tutto opposta a quella aberrante del *turismo consumistico*, e Moravia lo adotta – congiuntamente alla forma diaristica di quotidiana memoria o alla forma epistolare – non solo per il secondo libro, *Lettere dal Sahara*, ma anche per il terzo, *Passeggiate africane*, che anzi sin dal titolo allude alla “passeggiate romane” di Stendhal:

²⁸ «[...] se si viaggia e si soggiorna in Africa, viene irresistibile (almeno a me) la curiosità di saperne di più sul cosiddetto continente misterioso. Eppure sono proprio gli studiosi inglesi ad avere scritto i libri migliori sull’argomento, come si può vedere nelle meravigliose librerie di Mombasa, di Kampala e di Nairobi» (*Incontri a Malindi*, in Moravia 1972: 148).

Ma dopo tutto, il turismo non è sempre stato soltanto consumismo; originariamente era una forma di educazione sentimentale; si partiva per il *tour* o per il *grand tour* per conoscere il mondo e, attraverso il mondo, se stessi; cioè per constatare con l'esperienza diretta che, pur sotto diversissime apparenze, il mondo era pur sempre uno solo. Il turismo, insomma, era un modo di vedere la realtà, non di spiegarla; di raccontarla, non di smascherarla. Questa maniera di viaggiare richiedeva soprattutto sensibilità e curiosità; ma alla fine si rivelava più proficua delle inchieste dei cosiddetti esperti, perché informava il lettore non già delle cose divulgabili e approfondibili che tutti possono sapere, ma di quelle che il viaggiatore era stato solo a provare, cioè appunto, come ho detto, delle sue impressioni. [...] A questa categoria di scrittori turistici che ci hanno tramandato le loro impressioni, appartiene, per esempio, Stendhal, per fare un nome. Stendhal non è mai stato in Africa, ma sono sicuro che se ci fosse stato, ne avrebbe parlato come ha parlato dell'Italia: impressionisticamente, senza cercare di spiegarla e giudicarla, limitandosi ad evocarla e a descriverla. (Moravia 1982: 8)

Poiché si tratta di un procedimento elaborato specificamente nel corso della sua esperienza africana, merita qualche considerazione ulteriore. L'«impressionismo» stendhaliano, infatti, apporta *movimento* a quello che è lo strumento principe dell'analisi moraviana, ovvero lo sguardo, la capacità di attenzione, la contemplazione ricettiva, che abbiamo già visto in azione dalle postazioni fisse delle terrazze d'albergo, dagli «anciens parapets» dove il viaggiatore si affaccia appena giunto nel Continente misterioso. Adesso, grazie al modello stendhaliano, quella sensibilità si mette in movimento, diviene «promenade dans l'Afrique», «passeggiata africana», atteggiamento di disponibilità e di conoscenza. È appena il caso di ricordare la centralità dello sguardo contemplativo nella riflessione moraviana soprattutto dagli anni Sessanta, dalla *Noia* in poi: in quanto cerca di liberare le cose dalle sovrastrutture culturali, corrisponde a una sorta di critica dei significati, ben riassunta nei titoli emblematici di alcune opere di quest'epoca come *Una cosa è una cosa* o *Il mondo è quello che è*. Ma non si tratta dello sguardo obiettivo, distaccato, scientifico dell'antropologo e dell'entomologo, né di quello neutro, passivo,

artificialmente ingenuo dell'*ècole du regard*: come l' 'impressione' stendhaliana, è invece attivo, pone interrogativi, azzarda risposte anche approssimative, non si priva mai della memoria culturale.

Anche se non vi sono discontinuità radicali, si può dire in effetti che il primo libro, *A quale tribù appartieni?*, tende di più al giudizio, alla spiegazione, a costruire un'idea dell'Africa, mentre i due successivi, *Lettere dal Sahara* e *Passeggiate africane*, sono complessivamente più visivi, più contemplativi. Ed è in questo senso ricettivo che, secondo Moravia, è ancora possibile parlare dell'esperienza africana in termini di 'scoperta'. Più volte egli si sofferma sulla «presunzione eurocentrica» e sulla «violenza coloniale» che si nasconde in tale parola:

Gli africani alzano le spalle quando si parla delle cosiddette "scoperte" dell'Africa. Non c'era nulla da scoprire, dicono; l'Africa esisteva da sempre, come l'Asia, con la sua civiltà e le sue culture; scoperta è parola impropria che sta a indicare soprattutto una presunzione eurocentrica. Tutto vero; [...] Comunque, vorremmo proporre due interpretazioni della parola 'scoperta': l'una aggressiva, l'altra ricettiva. Gli esploratori dell'Ottocento, gli Stanley, i Livingstone, i Baker, gli Speke, i Burton [...] erano là non già per ammirare e comprendere, ma per annettere e conquistare. A tutta prima annessione e conquista, diciamo così, psicologica; poi politica, militare e amministrativa. Ma io che adesso sto correndo in automobile verso le sorgenti del Nilo, le scoprirò, invece, in senso ricettivo. Cioè le ammirerò e comprenderò. La scoperta ricettiva è, insomma, soprattutto un'esperienza che allarga i nostri orizzonti. (Moravia 1972: 126)²⁹

In quanto «esperienza che allarga i nostri orizzonti», Moravia ha raccontato talora la sua esperienza dell'Africa come una «grande scoperta», quindi un grande allargamento dei suoi orizzonti, il cui senso – al di là degli 'slogan' un po' riduttivi da lui stesso proposti in qualche

²⁹ Per la riflessione sull'idea di «scoperta», si veda anche Moravia 1972: 66 e Moravia 1987: 8 e 143.

occasione – è consegnato principalmente ai tre libri africani³⁰.

Epifanie edeniche

Inoltrandosi dunque verso l'interno dell'Africa, l'uomo occidentale lascia progressivamente le sue sicurezze e le sue difese. La prima e più forte sensazione ha a che fare con la paura: «un fascino con un fondo di paura, che è poi paura della preistoria, cioè delle forze irrazionali che l'uomo in tante migliaia di anni è riuscito in Europa a respingere e a dominare e che qui in Africa sono invece ancora invadenti e scatenate»³¹. Questa suggestione nuova, legata intimamente al continente africano, che il giudizio cerca di comprendere e dominare, spiega forse l'attrazione che l'Africa continuerà a esercitare per decenni sullo scrittore. Essa infatti tornerà continuamente, in tante diverse esperienze, approfondita e spiegata in modi diversi, fino agli ultimi scritti, fino a *La donna leopardo*³².

Non è certo una paura legata alle situazioni di viaggio o di pericolo. Generalmente, Moravia racconta poco o minimizza gli incidenti, i contrattempi, i guasti, le disavventure, le difficoltà che certo hanno accompagnato questi viaggi e che presso altri *reporters* costituiscono spesso materia primaria del racconto (anche in questo caso può essere istruttivo un confronto con Kapuscinski). Nei suoi articoli, anche quando racconta situazioni oggettivamente rischiose, come un guasto alla macchina in mezzo a un territorio ostile, Moravia si racconta tutto sommato da fuori, con distacco, appena un cenno: protagonista infatti non è il soggetto viaggiatore, ma la scena contemplata *à la Stendhal*, che scorre davanti agli occhi con l'emozione che essa produce e con la riflessione che ispira.

³⁰ Si veda per esempio nell'intervista ad Alain Elkann (Moravia 1990a: 219): «Gli anni di Dacia furono caratterizzati da una grande scoperta. [...] Sembra il titolo di un libro sugli esploratori del cosiddetto continente nero: la scoperta dell'Africa. A partire dal primo viaggio con Pasolini, poi quasi ogni anno, Dacia e io facemmo un viaggio in Africa. Non mi è facile definire questa scoperta. Ho pubblicato tre libri sull'Africa con uno slogan: il maggiore e più nobile monumento che la natura abbia eretto a se stessa. E ancora: in Europa la natura è più debole dell'uomo; in Africa è più forte».

³¹ *La paura in Africa*, «Lagos, marzo 1963», in Moravia 1972: 14.

³² Per esempio, Moravia 1987: 19-20, 78-80.

Non è neppure legato – «il sentimento tra tutti africano, della paura» (Moravia 1982: 25) – ai rapporti con l'uomo africano, verso i quali Moravia prova un'immediata, istintiva simpatia. Nei confronti delle popolazioni africane lo scrittore non ha un'attenzione di tipo etnologico o sociologico, ma lo interessa profondamente il dato antropologico della terra misteriosa, ovvero il legame necessario che deve esserci tra l'Africa e le popolazioni che la abitano. Le impressioni sulla gente africana sono sempre positive anche quando critiche, e spesso sono insolitamente entusiaste: per esempio, le prime osservazioni sottolineano il colore festoso degli abiti (il primo articolo del Moravia africanista è *I vestiti di Accra*), il naturale movimento danzante³³, la serietà laboriosa delle genti africane, il loro «camminare» sempre e ovunque, «in solitudini spaventose», per i loro affari, verso i mercati, «perché gli africani, pur nel loro modo bislacco, fantasioso, danzante, sono una delle razze più traffichine che ci siano al mondo»³⁴. Sono giudizi risalenti al primo viaggio del '63 che risentono ancora di generici e un po' rousseauiani stereotipi, che poi sfumeranno molto, ma che esprimono già l'atteggiamento fondamentale, di sorpresa, di novità, di entusiasmo. Molti incontri con le popolazioni indigene delle varie parti del continente, negli anni seguenti, sono episodi memorabili dei libri moraviani, quasi epifanie del mistero africano, come la nobile coppia Masai incontrata in un emporio del Kenia (Moravia 1972: 37-42), come il bambino Dogon nell'Africa Occidentale che lo prende per mano con assoluta naturalezza (Moravia 1972: 119-120); come i superbi Tuareg del Mali, profili scavati dal vento del deserto (Moravia 1972: 108-111); come la tribù Lobi in Costa d'Avorio, presso cui Moravia e Dacia si trattengono a lungo, quindici giorni (Moravia 1982: 42-47); come i misteriosi Pigmei della foresta equatoriale, festanti per un passaggio sulla land rover (Moravia 1982: 195-199); come i pericolosi Manyati o i malinconici Pokot di alcune regioni di Tanzania (Moravia 1987: 27-29, Moravia 1982:142-144).

Ciò che però scardina le certezze cui la cultura e l'occhio occidentale sono abituati è la natura, una natura africana che per Moravia è «la cosa

³³ *Le danze degli africani*, «Lagos, aprile 1963», in Moravia 1972: 16.

³⁴ *Il destino degli africani è di camminare sempre*, «Kano, aprile 1963», Moravia 1972: 21.

più bella che esista», addirittura «il maggiore e più nobile monumento che la natura abbia eretto a se stessa» (Moravia 1990a: 219), ma non secondo i parametri estetici e culturali dell'Occidente. Un aggettivo che Moravia sembra usare esclusivamente nei suoi testi africani è, per esempio, "terrificante", legato per lo più all'esperienza della monotonia, dell'iterazione ossessiva del paesaggio africano per chilometri e chilometri, sia la savana, o la «boscaglia» (la *brousse* francese), o la foresta, o il sahara. «Il carattere principale di questo paesaggio non è la diversità, come in Europa, bensì una terrificante monotonia» (Moravia 1972:12), e un che di mortuario appare anche nella grandiosa foresta equatoriale, «funerea, tetra, muta e vuota» (Moravia 1972: 13). Il viaggiatore impara presto a convivere con questa sensazione, come una dimensione "ovvia" del paesaggio africano: «la foresta che stiamo attraversando non può dirsi veramente bella, anche se è, ovviamente, terrificante» (Moravia 1982: 111). Per esempio, la boscaglia che con la sua interminabile mediocrità è «ciò che odio di più in Africa» (Moravia 1972: 180) si rivela comunque come l'origine delle superstizioni magiche e animiste proprio per il suo «aspetto irrilevante e comune ma in compenso stregato» (Moravia 1982: 24); ma «la solita ossessiva ripetitività africana» si riscontra anche nei paesaggi grandiosi, quasi monumentali (Moravia 1987: 9). Come nelle immagini girate da Pasolini per *l'Orestiade*, certi alberi come le acacie immense e soprattutto il baobab sembrano anche a Moravia «l'emblema» del fascino inspiegabile, persino mostruoso dell'Africa (Moravia 1972: 112-113).

È impossibile ripercorrere qui le numerose immagini dei paesaggi, quasi scatti fotografici, dell'Africa moraviana, e insieme lo sforzo ostinato dello scrittore di afferrarne e penetrarne il mistero mediante similitudini, analogie, commenti, riflessioni. Ma ci sono alcuni momenti, che potremmo definire epifanici, in cui l'Africa sembra finalmente svelare 'la sua vera natura' allo scrittore. Nel Sahara è forse l'esperienza del «miraggio» (Moravia 1982: 75-77), che Moravia racconta in termini molto simili a quelli che aveva usato per l'«esplosione silenziosa» avvenuta anni prima durante il viaggio in Iran, e di cui abbiamo parlato. Nell'Africa subsahariana è spesso l'improvvisa comparsa dell'animale africano - elefante, leone, giraffa, rinoceronte, gorilla - a manifestare quanto nella desolata grandezza degli scenari naturali restava era implicito e segreto.

Ciò avviene, per esempio, in uno dei primi viaggi compiuti nella regione dei grandi laghi, ovvero il lago Rodolfo (dal 1975 tornato al nome indigeno di lago Turkana), il lago Vittoria, il lago Alberto, il lago Edoardo e via dicendo, «nomi di insignificanti e uggiosi principi e monarchi europei dell'Ottocento che confermano, con il loro bizzarro anonimato, questo senso di vuoto e di deserto» (Moravia 1972: 121). Sono belli questi laghi, si chiede Moravia?

No, non sono belli. [...] Eppure questi laghi non belli hanno un fascino che manca ai più piccoli e tanto più pittoreschi laghi europei. Essi ci danno un'idea non troppo approssimativa di quello che chiamiamo di solito preistoria. Se è vero, come credo che sia vero, che la storia è il nome che l'umanità dà alla propria autonomia e vittoria sulla condizione naturale, la preistoria dovrebbe essere appunto la dipendenza o addirittura l'assenza dell'uomo nella natura. Ma la storia è anche tempo secondo la misura della vita umana. Conseguentemente, la preistoria è eternità. Non si dia però a questa parola di eternità un senso solenne e terrificante. L'eternità in Africa è assenza di strade, di coltivazioni, di centri abitati. È l'albero vissuto chissà per quanto tempo, che d'improvviso s'abbatte da solo nella boscaglia [...]. Insomma, l'eternità è squallida. Sola eccezione a questo squallore sono gli animali. (Moravia 1972: 122)

Ecco: l'apparizione improvvisa dell'animale meraviglioso – in questo caso un elefante – sembra finalmente dar forma all'informe, significato all'insignificante, evidenza al mistero, rivelando la vera natura della Natura africana, e trasformandola in Preistoria. Il viaggio nello spazio diviene anche viaggio nel tempo, una uscita dalla storia umana. Ascoltiamo infatti come prosegue il racconto dello stesso episodio:

Un mare [il lago Edoardo], ma senza la salinità pungente, il respiro possente, l'anima del mare. Ci siamo imbarcati ad un piccolo molo di travi marcite, nel fango di un porticciolo; adesso procediamo con grande lentezza a poca distanza dalla sponda del lago. [...] Questi valloni, queste spiagge appaiono deserte. O meglio, tutto ad un tratto, con un tuffo al cuore, laggiù, remoto e scuro sullo sfondo chiaro delle

ripi, ecco vedo un elefante. Sì, è proprio un elefante che, per così dire, se ne sta per conto suo, vivendo la sua vita naturale sotto i nostri occhi, selvaggio, ignaro della nostra presenza, libero. [...] Ma l'elefante intraveduto da lontano conferisce di colpo, con la sua sola presenza, un carattere preistorico al paesaggio. Prima il lago Edoardo era per me una specie di mare grigio e malinconico, uggioso e afoso. Ma appena ho intraveduto la figurina scura e remota con le sue cinque zampe – quattro zampe e proboscide – di colpo, il lago Edoardo è diventato un paesaggio del Quaternario. (Moravia 1972: 122-123)

L'episodio del lago Edoardo non è isolato, ma è analogo a molti altri, per esempio coi leoni del Serengeti in Kenya, col gorilla inaccessibile del parco di Virunga in Zimbabwe, con l'elefante che occupa le strade del Ruanda, e via dicendo. L'incontro sempre sorprendente con l'animale manifesta la natura africana, che è quella di habitat pre-umano, preistorico³⁵.

La Preistoria è per Moravia la dimensione profonda dell'Africa, insidiata dal turismo, dalla deforestazione, dalla violenza coloniale, postcoloniale, neocapitalista, e tuttavia improvvisamente presente, come una dimensione del sacro. La riflessione sul carattere preistorico del paesaggio africano – informe, appena sbizzato, incompiuto – torna di frequente negli articoli moraviani, anche in forma di fantasticheria. Essa implica certamente l'opposizione alla Storia intesa come dimensione dell'uomo europeo e occidentale, ma Moravia non imposta il discorso in termini di critica e di fuga dall'Occidente. Egli sottolinea invece l'identità e la complementarità di Africa ed Europa, e quindi la necessità di recuperare e integrare la dimensione preistorica: «l'Africano è semplicemente l'altra faccia dell'Europeo, il suo completamento, la sua

³⁵ Tra i molti episodi, si vedano Moravia 1972: 28-31 (*La fine del coraggio*); 74-77 (*Fine della preistoria*); 126-130 (*Nilo didattico*); 145-146 (*Le strisce della zebra*); 170-171 (*Victor e gli elefanti*); Moravia 1982: 113-114 (*Gli occhi nel buio*); 116-117 (*Leoni e turisti*); Moravia 1987: 45-51 (*Il gorilla eremita dell'ultimo eden*); 53-58 (*Il leone feroce quanto l'uomo*); 59-64 (*L'elefante uscito dal safari di Hemingway*); 151-152 (*Un paradiso terrestre sulle rive del lago Kariba*).

alternativa»³⁶.

Con sempre maggiore chiarezza, già dal secondo libro, *Lettere dal Sahara*, questa riflessione sulla dimensione preistorica della natura africana dà luogo a quell'elaborazione figurativa che diviene poi dominante lungo tutto il terzo e ultimo libro, *Passeggiate africane*, e che possiamo indicare come l'intuizione moraviana dell'Eden. Si tratta di un'immagine simmetrica e opposta, indubbiamente, alla riflessione condotta in questi stessi anni da Moravia intorno alla catastrofe atomica e all'*Inverno nucleare*, il libro d'inchiesta pubblicato nel 1986. Si veda come esempio la scena su cui si chiude l'ultimo articolo africano, anch'esso del 1986, dal titolo *Un paradiso terrestre sulle rive del lago Kariba*:

Col binocolo scorgo, sopra una di queste isole, un branco di elefanti. Che fanno? Fanno il Paradiso terrestre, nonostante l'aspetto squallido e spennacchiato dell'isola: giocano, si rincorrono, attingono l'acqua con la proboscide e si inondano a vicenda, si danno degli spintoni, forse, chissà, anche si accoppiano. Tutti i passeggeri puntano avidamente i binocoli sulle remote figurette degli elefanti. Ma perché la vita naturale, selvaggia, affascina tanto la gente? (Moravia 1987: 151-152)

La conferma più significativa proviene dalle sue opere narrative che, pur conservando quella mirabile continuità di ispirazione che collega anche gli ultimi romanzi ai lontani esordi, ovvero agli *Indifferenti*, si aprono per la prima volta, in modi sempre più decisi e senza alcuna concessione all'esotismo, a scenari che provengono chiaramente dall'esperienza del viaggiatore. Il fatto cioè che l'Africa entri nel compatto ed esclusivo mondo della sua narrativa, fino a quel momento legata a Roma, significa che non

³⁶ «L'Africano non è "diverso" dall'Europeo, non è un "altro". È semplicemente l'altra faccia dell'Europeo, il suo completamento, la sua alternativa. [...] La complementarietà di queste due situazioni umane non ha bisogno di essere commentata. Riconoscendo però nell'Africano non già la propria alternativa e il proprio completamento, ma una cosa inanimata e insignificante da sfruttare, da vendere, da adoperare, l'Europeo ha in realtà, prima ancora dell'Africano, avvilito la parte naturale e primitiva di se stesso» (Moravia 1972: 94).

è più terra straniera per Moravia, ma una realtà conosciuta profondamente. Già nel 1982 *Le storie della preistoria*, unico libro per l'infanzia della sua produzione, si legano intimamente ai testi dei *reportages* africani, dove la contemplazione dei grandi animali della savana e l'evocazione della preistoria hanno un ruolo fondamentale. In *L'uomo che guarda*, del 1985, la vicenda è ambientata a Roma, ma un donna congolese, Pascasie, vi assume un ruolo da protagonista, in evidente contrapposizione al tema del rischio atomico. E infine il postumo *La donna leopardo*, ultimato dallo scrittore pochi giorni prima della morte, racconta un viaggio nel Gabon, recuperando direttamente e persino testualmente alcune situazioni e riflessioni già comparse in *Passeggiate africane* come resoconto del viaggio compiuto nell'85. L'immagine edenica – sia pur ambiguamente edenica – della spiaggia di Mayumba, nel paese africano, assediata dalla nera foresta equatoriale, è il suggello finale che Moravia ha voluto apporre alla sua esperienza di scrittore.

Tra la laguna e l'oceano c'era un largo lido sassoso, sparso di bassi, stenti cespugli. Poi improvvisamente apparvero la sabbia gialla e luminosa della spiaggia e ondate enormi e senza schiuma che si alzavano e si abbattevano sulla riva. Lorenzo guardò a queste ondate regolari e, si sarebbe detto, consapevoli del loro monotono movimento e non poté fare a meno di provare la sensazione di avere per così dire sorpreso l'oceano assorto nell'incessante alternarsi di flusso e riflusso come si sorprende un animale selvatico nel folto di una foresta, assorto in se stesso, innocente, ignaro e indifferente a qualsiasi altra presenza. (Moravia 1990b: 152)

Bibliografia

- Cappellini 2007 = L. Cappellini, *La mia Africa con Alberto Moravia*, Catalogo della mostra, Minerva Soluzioni Editoriali, Bologna 2007.
- Cori 2013 = S. Cori, «Il più nobile monumento che la natura abbia creato a se stessa». *Alberto Moravia in Africa*, in D. Guardamagna e F. Salvatori (a

- cura di), *Viaggi, itinerari e flussi umani*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2013, pp. 165-176.
- Casini 2007 = S. Casini, *Moravia e il fascismo: a proposito di alcune lettere a Mussolini e a Ciano*, "Studi Italiani", nn. 38-39, a. XIX, fasc. 2, luglio-dicembre 2007 - a. XX, fasc. 1, gennaio-giugno 2008, pp. 189-240.
- Delpech 1937 = J. Delpech, *De Saint-Moritz à Rome avec Alberto Moravia*, "Nouvelles Littéraires", 20 fevrier 1937, p. 9.
- Favaro 2012 = A. Favaro, *Alberto l'africano o l'impressione moraviana dell'esotismo ai tempi del postcoloniale*, "Italian Studies in Southern Africa – Studi di Italianistica nell'Africa australe", 25, 1, 2012, pp. 59-82.
- Gadda 1927 = C. E. Gadda, *I viaggi la morte, 1927*, in *Opere*, edizione diretta da D. Isella, vol. III: *Saggi giornali e favole I*, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Milano, Garzanti, 1991, pp. 561-586.
- Gide 1928 = A. Gide, *Appendice a Retour du Tchad. Suite du «Voyage au Congo» - Carnets de route, 1928*, in *Souvenirs et voyages*, édition annotée par P. Masson, Gallimard, Paris 2001, pp. 515-707.
- Kapuscinski 2014 = R. Kapuscinski, *Ebano*, trad. it. di Vera Verdiani, Feltrinelli, Milano 2014.
- Maigron 2006 = M. Maigron, *La séduction du mystère chez Moravia. «La donna leopardo», voyage en Afrique de la possession à la contemplation*, "Cahiers d'études italiennes", 5, 2006, pp. 279-290.
- Manica 2000 = R. Manica, *Moravia viaggiatore*, "Nuovi Argomenti", 12, ottobre-dicembre 2000, pp. 122-123.
- Maraini 1987 = D. Maraini, *Introduzione*, in *Moravia 1987*, pp. V-X.
- Moravia 1960 = A. Moravia, *La noia – Appendice I (Prima stesura)*, in Casini 2007, pp. 295-501.
- Moravia 1965 = A. Moravia, *L'attenzione (Prima stesura)*, in Casini 2007a, pp. 1161-1245.
- Moravia 1972 = A. Moravia, *A quale tribù appartieni?*, Bompiani, Milano 1972, 1999.
- Moravia 1982 = A. Moravia, *Lettere da Sahara*, Bompiani, Milano 1982.
- Moravia 1987 = A. Moravia, *Passeggiate africane*, Bompiani, Milano 1987.
- Moravia 1990a = A. Moravia - A. Elkann, *Vita di Moravia*, Bompiani, 1990.
- Moravia 1990b = A. Moravia, *La donna leopardo*, Bompiani, Milano 1990,

1998.

Moravia 2007 = A. Moravia, *Opere / 4: Romanzi e racconti 1960-1969*, a cura di S. Casini, Bompiani, Milano 2007.

Moravia 2013 = A. Moravia, *Un mese in Urss*, a cura di Luca Clerici, Bompiani, Milano 2013 (1° ed. 1958).

Pasolini 1962 = P. P. Pasolini, *L'odore dell'India*, 1962, Garzanti, Milano 2015.

Soyinka 2015 = W. Soyinka, *Africa*, trad. it. di Alberto Cristofori, Bompiani, Milano 2015.

Spinazzola 2007 = V. Spinazzola, *Il Moravia africanista è meglio del romanziere*, in *Il gusto del criticare*, Nino Aragno, Torino 2007, pp. 125-129

L'autore

Simone Casini

Simone Casini (Firenze, 1963) è ricercatore presso l'Università degli Studi di Perugia dove insegna Letteratura italiana e Letteratura comparata. Ha insegnato molti anni nelle scuole. Si occupa di letteratura del Sette, dell'Otto e del Novecento, con particolare attenzione ad autori e opere di illuminismo, risorgimento, e narrativa maggiore del Novecento, e con specifici interessi per i rapporti tra letteratura e storia, e per gli aspetti culturali della letteratura (*cultural studies*). Fa parte della commissione per l'edizione nazionale delle Opere di Ippolito Nievo e cura per Bompiani le Opere di Alberto Moravia.

Email: simone.casini@unipg.it

Paratextual Transactions: text and off text in William Blake's *Milton and Jerusalem*

Annalisa Volpone

We see in order to move;
we move in order to see.

William Gibson

Introduction

This article focuses on the textual movement implied in William Blake's use of paratext in his last prophetic books *Milton* (1804-1811?) and *Jerusalem* (1820). According to Genette, «paratext» may be defined as «a zone between text and off-text, a zone not only of transition but also of transaction» (Genette 1997: 2). Indeed, this compelling interplay between textual transition/transaction becomes instrumental in the hermeneutics of Blake's works. His highly ambivalent attitude towards text and paratext, centre and margin (especially in the relation between word and image) suggests that there can never be a real primacy of one over the other. On the contrary, Blake seems to tend towards a convergence between the two; accordingly, his plates can be regarded as an 'integrated work of art'³⁷, whereby the interpretation of both image (illuminations) and word

³⁷ See Blunt 1959 and Hagstrum 1964.

(poetry/prose) results from a negotiation between different textual components.

The illuminated plates contain elements in the designs that can be clearly associated with a paratextual apparatus, in keeping with Genette's definition. Remarkably, however, even some textual elements can be considered paratextual as well, for instance Blake's addressing to a specific kind of reader in *Jerusalem*. Such a complex and sometimes undecidable dynamic between text and paratext reaches extremes with the passage from *Milton* to *Jerusalem*. To some extent *Milton* can be treated as a paratextual supplement of John Milton's *Paradise Lost*. By contrast, with its permeable interchange between primary/secondary, verbal/visual production, *Jerusalem* puts the very nature of paratext into question, calling for the reader's continuous reassessment of this notion.

Undoubtedly, Blake's most remarkable use of paratextual apparatus both in *Milton* and in *Jerusalem* concerns peritext, which Genette defines as follows:

Within the same volume are such elements as the title or the preface and sometimes elements inserted into the interstices of the text, such as chapter titles or certain notes. I will give the name of *peritext* to this first spatial category. (Genette 1997: 5)

This article considers the communicative and structuring function of four particular peritextual elements: 'cover', 'title', 'preface' and 'visual insertions'. The way they insinuate into the interstices of the text deeply influences narrative and the reader's response to it; rather than being a mere accessory, these components play a crucial role in the semantics of the text. Particular attention is laid on the closing plates of these poems, in which Blake seems to employ paratext as a device to leave his works open, by consciously manipulating and deferring textual closure.

Cover and Title

Milton's Plate 1 presents a peculiar combination of word and image, in its double role of cover and title page³⁸. In Blake's plates, designs often function as a frame/border around the text, or as a visual synthesis of a momentous turning point in narration. They usually fill the space on the top or the bottom of the plate itself. *Milton's* title plate is based upon a reverse dynamic: here, it is the textual section that works as a frame around the design, baffling the reader's expectations about a supposed textual primacy.

Such a structural choice suggests that the relationship of continuity Blake intends to establish with John Milton (both as a man and a poet) and his works is *visual* in the first place, with the verbal component employed primarily as an ekphrastic supplement of the poet's mental representations³⁹. After all, Blake's prose and poetry may be regarded as a textual translation of his visions, of a reality primarily experienced through images and spiritual apparitions.

Notably, before considering the idea of 'creating' a poem on John Milton, Blake was already working on the two sets of water colour illustrations to *Paradise Lost* to be completed in 1808⁴⁰. In this respect, his pictures are not mere visual counterparts of Milton's poetry; rather, they symbolically represent Blake's unique understanding and interpretation of *Paradise Lost*.

Plate 1 describes the eponymous hero in the act of returning to earth and entering a vortex. The scene proleptically anticipates what is later described in Plate 14:

The nature of infinity is this! That every thing, has its
Own Vortex; and when once a traveller thro Eternity,
Has passed that Vortex, he perceives it roll backward behind
His path, into a globe itself infolding: like a sun:

³⁸ *Milton's* plates numbers refer to Copy A, c.1811 (British Museum).

³⁹ In the prophetic book Blake considers himself as an 'evolution' of Milton's spirit from both a personal and a poetic point of view.

⁴⁰ The Blake Archive,

<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/work.xq?workid=but529&java=no> , accessed 17 March 2016. See also Werner 1986.

Or like a moon, or like a universe of starry majesty.
While he keeps onwards on his wondrous journey on the earth,
Or like a human form, a friend with whom he liv'd benevolent
(M 14.22-26).

Milton is a traveller ready to begin his «wondrous journey on the earth» (M 15.21); in the design, his passage to Generation is symbolised by the vortex he seems to be pointing to⁴¹. In his human form, he shall confront Satan, no longer as the fallen angel of his poem or as the incarnation of pure evil, but as a limitation of the mind (Error) that every individual must overcome. In this perspective, Satan turns into the principle of selfishness and of sterile reasoning, being the obstacle to the ever expanding vision. Only when Milton is ready to recognise evil as a perversion of his own mind, and as a contraction of his soul, may his redemption really begin.

In this plate, Milton is portrayed from the back, his muscular naked figure stands out from the clouds and flames that fill the scene. On the top, the word 'Milton' is split after the third letter and continued vertically in the right margin. As G. E. Bentley Jr. observes, Milton's divided name written in three different directions symbolises his correspondent 'divided' mental status; it may suggest that not only is the poet going to start a journey through ages, but also, and more significantly, through the dark recesses of his own mind, like the 'mental traveller' of Blake's homonymous poem. He is compelled to break the endless repetition of his own cycle to finally accomplish his poetic task⁴².

Besides the vertical portion of the title ('Ton'), Blake etched the generic indication «A poem in 12 Books». Successively, he changed it with «A poem in 2 Books», abandoning the original project of producing an epic of twelve books to rival Milton's *Paradise Lost*. The lines «The Author & Printer W. Blake» are etched vertically in the left margin. At the bottom the Miltonic quotation «To Justify the Ways of God to Men» is etched

⁴¹ Generation represents the act of true love and the simplest way to Eternity (Damon 2013: 150).

⁴² See Bentley Jr. 2001 and 2014.

horizontally; although not placed at the head of the plate, it functions as an epigraph, because it comments and justifies the poem's title.

In his analysis of the titular apparatus, Genette considers the co-presence of title, subtitle, and generic indication as the most complete, even though sometimes it is not possible to make a clear distinction between subtitle and generic indication (Genette 1997: 57). Accordingly, Blake's prophetic book is composed by a thematic title (which reveals the 'subject matter'), and a formal subtitle (or generic indication), which clearly associates the text with a specific genre: the epic poem. Moreover, the page contains the name of the author/printer (Blake performs both roles) and the year in which the author began to work on the poem⁴³.

Discussing the peculiarity of Blake's title, Mary Lynn Johnson contends that:

Blake's *Milton* is the only extended literary work in English, or perhaps in any language, that features a poet as protagonist and title character. [...] Blake alone transforms a revered poet of an earlier time into a kind of epic hero who embarks upon an inward-questing adventure, the outcome of which depends in part on the author's composition of this very poem. *Milton*, the only illuminated book Blake named after a publicly recognizable human being, has the further distinction of being his only overtly autobiographical work: not only does he interrupt the narrative to make first person observations as scribe and witness [...] he depicts himself as "WILLIAM" (pl. [32]) and becomes fully engaged in the plot (Johnson 2003: 231-250, 231-233).

The combination title/subtitle is instrumental to Milton's future reincarnation in Blake: the title refers to a real author, whose works are metonymically called into question by this mentioning, while the subtitle refers to a brand new epic poem. Peritext, then, not only reveals the poem's subject matter, but it also anticipates its autobiographical nature. In this perspective, *Milton* represents Blake's way of coping with his own 'anxiety

⁴³ For further studies on the relation between texts and plates in Blake's engravings see Viscomi 1993 and Sung 2016.

of influence': to accomplish his poetic task, he needs to confront his artistic father, assimilate his lesson and proceed. Accordingly, there could have been no better title for his poem than *Milton*: the great poet of Christian redemption becomes a character in the prophetic book, until he incarnates in Blake himself, ideally leaving his legacy to him. Precisely when Milton becomes Blake, the poem turns into a metatextual reflection on its apocalyptic and eschatological fundamentals (Rix 2007).

In *Milton*, cover and title conflate into a single plate, by contrast in *Jerusalem* they occupy respectively Plate 1 and Plate 2⁴⁴. Plate 1 shows a long-haired male figure at the threshold of an arched, slightly ajar door leading to a dark space⁴⁵. He is holding a globed lantern, a possible reference to Los, who in Plate 85 carries a «red globe of fire»; his right foot has disappeared across the threshold, while his left foot shows that he is wearing sandals, which is again reminiscent of Los. The scene portrays a transitional dimension, an in-between space that at the same time places the beholder inside and outside the picture/poem⁴⁶.

Whereas Los is about to start his metaphysical journey, the reader is ready to enter the text and experience Blake's vision. Materialising the very concept of paratext, in his cover page, Blake employs the image of the threshold to convey a sense of liminality and indeterminacy. In doing so,

⁴⁴ *Jerusalem's* plates numbers refer to Copy E, c.1821 (Yale Center for British Art).

⁴⁵ With his coat and wide-brimmed hat, he echoes the wandering traveller who is at the door of the aged man in the already mentioned poem 'The Mental Traveller' (1804): «He feeds the Beggar & the Poor/And the wayfaring Traveller:/ For ever open is his door.» (ll. 38-40 in Erdmann 1988).

⁴⁶ The plate's design recalls the engravings of *The Gates of Paradise* (1793/1818), later re-titled *For the Sexes: The Gates of Paradise*. Following the engravings numbers of the final version, Plate 15 portrays the «Deaths Door». This design is very similar to *Jerusalem's* title plate: it represents an old man holding a crutch with his left hand, he is entering the death's door (as reads the caption); his right foot has already crossed the threshold and has disappeared into the dark chamber, probably his tomb.

See The Blake Archive,

<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/illusdesc.xq?objectid=jerusalem.e.illbk.01&objectdbi=jerusalem.e.p1> , accessed 21 March 2016.

he anticipates Genette's notion of *les seuils* that metaphorically describe the peripheral textual elements of a book⁴⁷.

The doorway Los enters was originally decorated with the following three inscriptions obliterated in the finished copy⁴⁸:

[Above the archway:]

There is a void outside of Existence, which if entered into
Englobes itself and becomes a Womb; such was Albion's Couch
A pleasant Shadow of Repose call'd Albion's lovely land.

His Sublime & Pathos become Two Rocks fixed in the Earth;
His Reason, his Spectrous Power, covers them above;
Jerusalem his Emanation is a stone laying beneath.
O behold the Vision of Albion!

[On right side of archway:]

"Half Friendship is the bitterest Enmity", said Los
As he entered the Door of Death for Albion's sake Inspired.
The Long sufferings of God are not for ever; there is a Judgement
(J 1.1-10)

[On left side, in reversed writing:]

Every Thing has its Vermin, O Spectre of the Sleeping Death! (J 1.11).

The first inscription refers to Albion, whose fall has caused division and sufferance in the world human beings transitorily inhabit. He needs to awake and reject the evil power of Reason to regain the Divine Vision. The second tells about Los' sacrifice for Albion who, in order to save the Father of all Mankind, enters the Door of Death. In the last inscription, the

⁴⁷ Blake's threshold is also evocative of Derrida's notion of liminality and of his considerations about what is inside and what is out of a text, what can be represented as peripheral and what as preliminary. See for instance Derrida's paradox of the Hegelian preface in 'Hors Livre - Préfaces of *Dissemination*, whereby «a preface to philosophy is peripheral and pre-liminary, a mere *hors d'oeuvre* outside the meal whose central course is the guts of the book» (Llewelyn 1986: xi).

⁴⁸ See Johnson and Grant 2007.

reference to the «Spectre of Sleeping Death», as a symbol of the fall, might be addressed to either Albion and Los, since in the poem they both need to regain unity and win their divided selves. The centre of the title plate reads «Jerusalem the Emanation of the Giant Albion». The title is surrounded by five winged female figures, which may be «fairies acting in parallel to the main action of the poem» or «perhaps the lower three are actually Jerusalem («Wingd with Six Wings» according to Los) sleeping the Sleep of Ulro»⁴⁹. As I will show further on, at the passage from *Milton* to *Jerusalem*, the relation between image and word becomes more and more complex: the poetic word reaches its utmost level of echoicity and tension, whereby the images resist literal or normative interpretation.

Preface

Both prophetic books' prefaces correspond to Genette's «authentic authorial preface» (Genette 1997: 196), which has the «chief function to ensure that the text is read properly» (Genette 1997: 197). Moreover, they present an introductory location that can be considered *monitory*, because it explains why and how we should read that particular book. Blake's major prophetic concern is to ensure that the reader properly understands and receives his poems' redemptive function. For this reason, rather than being supplementary and accessory paratextual elements, these prefaces prove to be essential for a full comprehension of the plates.

In *Milton's* preface, Blake appeals to his fellow artists (painters, sculptors, and architects) to be just and true to their own imagination. This preface, which in the poem's later editions is expunged, shows Blake's resolution to win his mental fight and build (the new) Jerusalem («I will not cease from Mental Fight,/Nor shall my Sword sleep in my hand:/Till we have built Jerusalem,/In England's green & pleasant land» *M* I.13-16). Besides Blake wishes to make the reading experience not merely convincing, but also *salvific*. In this perspective, it is not only out of a

⁴⁹ See The Blake Archive

<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/illusdesc.xq?objectid=jerusalem.e.illbk.02&objectdbi=jerusalem.e.p2> , accessed 29 March 2016.

rhetorical device that the Bard says: «Mark well my words! They are of your eternal salvation» (*M* 2.25). As Mary Lynn Johnson argues, part of the Bard's function is to «refute W.H. Auden's dictum that poetry makes nothing happen» (Johnson 2003: 241), and a few lines later she observes that what the listeners are about to hear «is not to be judged by its entertainment value» (Johnson 2003: 241). Blake is willing to establish a serious relationship with his readers who, through the very act of reading, become actively involved in the Vision.

According to Genette, the preface also performs the function of «inform[ing] the reader about the origin of the work, the circumstances in which it was written, the stages of its creation» (Genette 1997: 210). *Milton's* preface partially responds to these requirements. Although it does not inform the reader about the origin of the poem, or its stages – since most of the circumstances of his revisions and changes remain obscure –, it gives a hint on the reason *why* the poet has decided to delve into such a difficult subject:

But when the New Age is at leisure to Pronounce, all will be set right: & those Grand Works of the more ancient & consciously & professedly inspired Men will hold their proper rank, & the Daughters of Memory shall become the Daughters of Inspiration (*M* I).

At the passage from memory to inspiration Blake calls for a kind of poetry that is no longer subdued to the stagnant imitative formula of the Daughters of Memory. Indeed, his poetry has to be coeternal and consubstantial with that kind of vision, beheld by the Daughters of Inspiration (here performing the role of the muses in traditional epics), which only the Poetic Genius can surmise: «nor vain my types shall be» he later affirms in *Jerusalem* (*J* 3.9), because «every word and every letter is studied and put into its fit place» (*J* 3). Those words and letters are not merely Blake's, in fact they result from a negotiation between the poet and Imagination, which is surrounded by the Daughters of Inspiration (Damon 2013: 17)⁵⁰. Muses, poet and eventually the reader, who becomes an

⁵⁰ See also Vine, Mandell 1993 and Damon 2013: 17.

instrument of Eternity, belong to the same Vision: they all participate in the creative process. Such a mutual commitment provides an explanation for the biblical epigraph placed at the bottom: «Would to God that all the Lords people were Prophets» (*M* 1). In this regard, *Milton* is a poem on the consecration of a poet, William Blake, and an allegory on the appointment of a new prophet, the reader. Two roles that in Blake obviously conflate into one. In its epigrammatic concision the epigraph subsumes the book's major themes, providing a powerful interpretative key.

Unlike *Milton*, in *Jerusalem* Blake chooses three particular addressees for his poem. Whereas in chapter one he involves a general kind of reader that he calls «Public», in the remnant three chapters he becomes more specific by focusing respectively on «the Jews», «the Deists», and «the Christians». The four stages into which the text is structured represent a journey towards the Fourfold Vision⁵¹.

The preface to each chapter allows the reader to rest and reflect on the task he has undertaken and the nature of his vision. Chapter by chapter, Blake selects his reader, until he comes back to the Christians to whom he significantly addresses his final lines. Eventually, those who have been able to overcome the obstacles Reason has placed in the way are led to the last step towards the Fourfold Vision.

The first preface informs the reader about the circumstances of the poem's genesis: it happened after «three years slumber» (*J* 3) in the poet's life. This is a reference to Blake's Felpham period (1800-1803) and the dramatic trial experience against Private Schofield⁵².

In describing the function of the preface, Genette maintains that:

Among the numerous prefaces I had occasion to read when preparing for this study, none of them elaborated on either of these two themes: "Admire my style" or "Admire my craftsmanship". More generally, the word *talent* is a taboo. (Genette 1997: 198)

⁵¹ In Blake's cosmogony the Fourfold Vision describes the highest form of mystical ecstasy. See Damon 2013: 437.

⁵² In 1803, Blake had to undergo a sedition trial, caused by the expulsion of a Private Schofield from his garden in Felpham. See Bentley Jr. 2001.

By contrast, in his preface to the public Blake declares that:

Dear Reader, forgive what you do not approve, & love me for this energetic exertion of my *talent* (J 3, my italics).

Such a statement immediately marks a difference between traditional prefaces and Blake's. He uses the preface not only as a form of *captatio benevolentiae* (for example when he defines the reader a «lover of books», J 3.1), but also to explain his formidable task. As I have already remarked, he believes he is an instrument of the Divine Vision, therefore his words and designs are a faithful transcription of his spiritual conversations («every thing is conducted by spirits», J 3). A few lines earlier, Blake asked the reader not to mistake the enthusiasm for his poem (and consequently of the poet himself) with a form of «presumptuousness and arrogance»; it is the natural effect of a work in which every word has been revealed through spiritual dictation («When this Verse was first dictated to me»)⁵³.

Whereas in the proem of *Paradise Lost* Milton invokes the muse to assist him in his great task («I thence/Invoke thy aid to my advent'rous song», PL 1.12-14), in *Jerusalem* Blake already *embodies* the divine inspiration. Consequently, when he mentions his talent, it is not due to an excess of self-pride or self-esteem, rather it is because through Imagination he is one with the Divine Vision. In the perfect correspondence between *res* and *signum*, Blake's words and images are not mere shadowy forecasts of the essence of things (Dante's *umbriferi prefazi*), but signs of their own truth to be shared with the reader⁵⁴.

The poet structures these four prefaces following a prose-verse schema. Accordingly, he begins with a prose piece that is followed by a poem. Whereas the first preface is referred to a general kind of addressee, the other three are more specific about their implied reader. In particular,

⁵³ See Vine, Mandell 1993.

⁵⁴ Notably, in his marginalia to William Wordsworth's *Poems: Including Lyrical Ballads, Vol. 1* (1815), Blake observes that: «One Power alone make a Poet--Imagination, The Divine Vision. [...] Imagination is the Divine Vision not of The World, or of Man, nor from Man as he is a Natural Man, but only as he is a Spiritual Man. Imagination has nothing to do with Memory» (Erdman 1988: 665).

the second preface refers to the Jews and Judaism which, as Damon contends, to Blake represents

an essential step in the spiritual development of man. In *Jerusalem* [...] it is the state of the childhood of the nations and of every individual as well. It is followed by the Deism of the youth who rejects the Angry God but preserves the morality, and carries on though the errors of official Christianity to the Truth. (Damon 2013: 215)

The poet's primary urge is to affirm the truthfulness of both his statements and vision. Notably, in the first five lines of the preface the words 'Truth' and 'true' occur four times (one time 'truth' and three times 'true'). Blake invites the Jews to recognise Jesus' truth and follow him through the final redemption. As I have already mentioned, the third preface addresses the Deists who, being enemies of Christianity, profess Natural Religion, which Blake considers a remnant of Druidism. The last preface is devoted to Christians and somehow it ratifies Blake's reconciliation with Christianity. Here the poet asks himself and the reader about the meaning of talent. The same talent he mentions in the first preface to praise his work, which one should consider as a direct expression of Imagination. He then calls for the reader's help and autonomy in dealing with the issues he has raised («Answer this to yourselves», J 77). So devised, the preface is not to be taken as a mere 'statement of intents', but as a serious appeal to the reader's responsibility and self-consciousness regarding what he is about to experience.

Such an appeal may be consistent with a further distinction for his reader, whereby in the upper corners of the first preface two words are inscribed: «SHEEP» on the left and «GOATS» on the right. According to Fred Dortort, they are a sign of the dynamic interaction that the poet intends to establish with his readers:

After rejecting the easy reduction of «SHEEP» and «GOATS» to a univocal allusion, readers may instead infer that the unlikely placements of these words, at once deflecting and demanding

attention itself constitutes an implicit lesson on how to read *Jerusalem*.
(Dortort 1998: 8)

Dortort maintains that the obscure inscriptions on the top of the plate might be taken as instructions for a possible reading of the prophetic book, which is consistent with Genette's description of what function 'the original preface' should have. As a matter of fact, these inscriptions represent two different reading approaches, one more author-oriented («SHEEP»), in which the reader passively accepts the author's perspective; and the other more open («GOATS»), in which the reader is put at the centre of the creative process, whereby he is urged to make critical choices and to explore alternative hermeneutic patterns. It goes without saying that it is more with the latter typology of reader, whom Blake is prone to interact with.

«SHEEP» and «GOATS» are replaced in the third and fourth prefaces with longer inscriptions/epigraphs in prose and verses, while no inscription appears in the second preface. The sheep and goats refer to Matthew's Gospel 25:31-46, in which he recounts Jesus' parousia and the Day of Judgement, when Jesus will separate the blessed people from the cursed, as «a shepherd the sheep from the goats»⁵⁵.

Although Blake insists on an interpretation of the poem as a prefiguration of the Last Judgement, and of the Eternal state of the Divine Vision, *Jerusalem* presents a significant difference from Matthew's Gospel. Whereas the evangelist declares that Jesus «will put the sheep at his right hand and the goats at the left», Blake places the two inscriptions in a reverse position, so that the writing «SHEEP» is on the left and the writing «GOATS» on the right⁵⁶. Unlike the Gospel's account, Blake gives the goats a chance of redemption; paradoxically, it seems that only those who identify themselves as goats can finally reach the city of Jerusalem. This could be the reason why the inscriptions on the 'goats side' are reserved to

⁵⁵ In his pioneer study on William Blake (Fry 1969), Northrop Fry has extensively shown how the Bible plays a crucial role in *Jerusalem*, being one of its major hypotexts.

⁵⁶ Perhaps this could also be a consequence of the very act of etching, whereby when Blake etched the plate, he was putting the word on the 'correct' side, and the opposite was reversed only at the moment of printing.

those who will be saved and blessed. Such a dynamic between sheep and goats is analogous to that expressed by Blake in *The Marriage of Heaven and Hell*, when he presented the contrast between 'angels' and 'devils'. Further, echoing the Palamabron-Rintrah myth, sheep and goats correspond to the redeemed and reprobate⁵⁷. For the poet, in their rejection of the truth as the result of the 'Reasoning Negative', the goats-reprobate prepare the path to redemption.

In the third preface, «SHEEP» is replaced by the following inscription: «Rahab is an eternal state», while, in the place in which «GOATS» should be, one reads: «The Spiritual States of the Soul are all Eternal/Distinguish between the Man & his present State». The reference to Rahab, related to a more passive reader, is the expression of a dogmatic kind of religion, aligned with a perceptive and rational vision of reality. Rahab might be identified with the biblical harlot from Jericho, and with the whore of Babylon. For Blake she is Jerusalem's antagonist, representing the false church. She denotes an Eternal State because her «animating ashes become Natural Religion», that is the Deists' religion (Damon 2013: 339). In this epigraph, Blake mentions her to remind the Deist reader of the risk he is running in professing a faith that is solely based on reason and science.

On the other side of the plate, reserved for goats, Blake refers to another eternal state, that of the soul. He invites the reader to make a choice and distinguish between two different forms of eternity: that represented by Rahab and that of the soul. Rahab's is an eternity based on an achieved condition, a balance between individual will power and the energies that govern the natural world; by contrast, the soul's is a continuous movement from a state to another, whereby redemption can only be achieved through the incessant interplay between contraries⁵⁸. The first kind of eternity, leads to damnation: in Blake's view only sin and selfhood remain always the

⁵⁷ The 'mild and piteous' Palamabron is often described in opposition to his brother Rintrah, who embodies 'the just wrath of the prophet'. As sons of Los and Enitharmon, they respectively represent the redeemed and the reprobate. See Damon 2013: 321, 349-350.

⁵⁸ In *The Marriage of Heaven and Hell* (1790-1793), Blake states that «Without Contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence» (*MHH* 3), in Erdman 1988: 34.

same. Therefore, the eternity human beings should tend to and can reach is indeed *dynamic*, because in its proteiform manifestation and continuous recomposition, it eventually discloses the Divine Vision mankind is endowed with. To the Deists the poet is offering a possibility of redemption. This is *their* chapter, it is here, in the words and images they are about to read and behold, that they will have to fight their personal struggle against Rahab in favour of the Divine Vision.

In the last preface, instead of the words 'sheep' and 'goats' one finds an inscription: «Devils are/False Religions/ 'Saul, Saul'/ 'Why persecutest thou me?'», and a short poem «I give you the end of a golden string,/ Only wind it into a ball/It will lead you at Heaven's gate,/Built in Jerusalem's wall». The first paratextual element is again a reference to Mathew's Gospel 9:4, which describes St. Paul's conversion on the road to Damasco: «And he fell to the earth, and heard a voice saying unto him, Saul, Saul, why persecutest thou me?»⁵⁹. By quoting St. Paul's story, Blake suggests a precise reading of *Jerusalem's* last chapter. Like St. Paul, who has been inspired by Jesus' (not God's) vision on the road to Damasco, the reader, on his journey to Jerusalem (the city *and* the book), will be inspired by the poet's vision, which will gradually lead him to salvation.

Placed in a slightly different position if compared with the inscription «GOATS», the short poem establishes a further (and perhaps stronger) relation between the reader, the author, and the book, metaphorically represented by the «golden string» that binds the reader to the author in a single destiny: the vision of Jerusalem. The speaker of the poem employs reassuring words, as if all the major difficulties should have been overcome at this stage. As the final chapter is about to begin, the reader knows that his journey is almost complete and his redemption has gradually been taking place. Both the inscription and the short poem can be regarded as a message to a specific kind of reader, one who is aware of the sacred, divine nature of the poem and enthusiastic enough to feel the power of its prophecy.

⁵⁹ Notice that 'Saul' and 'soul' are homophones. Not only Saul, but also the soul can persecute the individual (as a pang of conscience), when he does not follow the path towards the Divine Vision.

Visual insertions

Another peritextual element that marks the style of both *Milton* and *Jerusalem*, to the point of influencing their meaning and possible comprehension, is represented by those visual insertions that give the plate a physiognomy of its own. This paragraph discusses Plate 4 of *Milton* and Plate 23 of *Jerusalem*, which are particularly interesting from a visual point of view.

In *Milton's* Plate 4, curving lines that may be interpreted as vines, veins, or sinews divide the text into six sections⁶⁰. The first section (1-6) can be considered as a kind of prologue to Los' rebuke to Satan. He reprimands Satan because he neglects his duties, while his other sons, Rintrah and Palamabron, are working hard. Satan would like to reply to Los' accusations but he is prevented from speaking.

Whereas delicate vegetative inserts, which insinuate smoothly between the lines, separate the first section from the second (7-15), a design interrupts the second and third sections (line 15 from line 16). The narrative flux is suspended exactly at the moment in which Satan attempts to reply to Los. Undoubtedly, the effect is more powerful than that conveyed by the minute running decorations between lines, here the reader is invited to shift the plate's fruition from a textual to a visual modality. The illustration silences the reader, as well as Satan, and can be regarded as a visual anticipation of Los' speech.

By observing the design from left to right, one notices a trilithon with a large tree behind it, some standing or sitting figures, a large stone, and what may be some side views of other trilithons⁶¹. The abundance of stones and rocks in this design, as well as in the larger one at the bottom of the

⁶⁰ See The Blake Archive

<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/illusdesc.xq?objectid=milton.c.illbk.04&objectdbi=milton.c.p4-a>, accessed 26 March 2016.

⁶¹ A trilithon is a structure consisting of two large vertical stones (posts) supporting a third stone set horizontally across the top (lintel). It is commonly used in the context of megalithic monuments. The most famous trilithons are those of Stonehenge in England, which are usually associated to forms of Druidism. See <https://en.wikipedia.org/wiki/Trilithon>, accessed 10 May 2016.

plate, represents the persistence in Blake's times of a false religion that petrifies human feelings⁶².

Such a scene contributes to the gloomy atmosphere of the plate. The first section of the poem describes the hopeless condition to which men risk being condemned, because of Satan's presence (and consequently of Error's) in the Mundane Shell, the crust of Matter that encloses humanity. Men are rejecting the supreme perfection, i.e. their own fourfold dimension, in favour of division and separation. The result is a violent anatomisation of man's physical and mental components, which ends with a separation of the sexes and the consequent loss of the Eternal State: «Thou canst not have eternal life», thunders Los against Satan, who is here described as one of the principal causes of Man's desperate conditions.

In his final dialogic intervention (22-26), Los evokes the evil of Druidic sacrifices as a symbol of man's unjustified use of violence and bestiality, which in Blake's London correspond to the public executions traditionally held in Tyburn⁶³. To the poet this is the modern Stonehenge, another paradigm of Druidic rituals and tortures.

The remaining sections are separated by short curving lines on the plate's left hand side, only between section four (16-19) and five (20-21) the line goes from right to left, to underline a more meaningful transition from line 21 to line 22. Such a 'pause' allows the reader to meditate on what is perhaps the most evocative line, not only of the plate, but of the poem as a whole: «Mark well my words, they are of your eternal Salvation!». I have already argued that this line gives the poem a salvific function, it is worth adding that it also inscribes it into a well-established biblical prophetic tradition.

At the bottom of the plate another Druidic landscape fills the space. Four probably female figures occupy the scene. In the lower left corner a gowned figure kneels, to the right a standing figure holds a distaff, in the centre a gowned figure facing left kneels on the top of a stone. Near the right margin, the fourth figure holds a distaff and a spindle. Behind these

⁶² See Damon 2013: 109.

⁶³ A small village in the county of Middlesex close to the current location of Marble Arch.

human forms one sees a cliff above which there are three Druid trilithons. Those female figures hold tools for weaving and spinning: maybe the object of their work is Vala's veil⁶⁴, in that case they certainly embody the effects of man's fallen condition. The landscape is made of rocks and stones, which convey a sense of sterility and barrenness: the human forms presented in the plate are isolated in their loneliness and selfhood.

What Genette defines as «elements inserted into the interstices of the text» here exert quite a crucial function: they literally dictate the rhythm of the plate, and provide some hermeneutical suggestions, whose value the reader is compelled to negotiate each time anew. If the curving lines, insinuating their way into the text, make it easy to decide what is central and what is marginal, such a choice can be difficult when the text is interrupted by a design. In that case, what is text and what is peritext? What is marginal and what is central? Blake does not comfort the reader with a univocal answer, on the contrary he seems to suggest that centre and margin are transitory values that can be variously attributed according to the specific context described in the plate. In doing so, he deconstructs any hierarchical relation between text and paratext at the very root.

Plate 23 of *Jerusalem* recounts the dramatic meeting between Albion and Jerusalem. The giant man is in an acute confused state; he is torn between the need to annihilate Jerusalem («I came here with intention to annihilate thee», *J* 23.3) and to pay for his sins and cruelty («I have erred. I am ashamed, and will never return more», *J* 23.16). Jerusalem's desperate cries (she replies to Albion's threats «like a voice heard from a sepulcher», *J* 23.7) make him briefly recollect his role as Father of all Mankind, even though he is still a victim of Error.

The plate is composed of three textual sections into which as many design panels are interpolated. They can be considered a kind of 'intertitle' which, in accordance with Genette's description, perform the same functions of the title. The sole exception is that they are addressed to an actual reader, someone who has already decided to read the whole poem.

⁶⁴ Vala's veil is the film of matter, which covers reality and impedes the Divine Vision. It echoes Plato's allegory of the cave.

In Blake's plates, the relation between intertitle and text is a complex one, because it varies with the perspective that the reader decides to take. If he interprets the design panels as intertitles, then the relation they establish with the text has an explicative nature: they make what is verbally described more vivid and immediate. By contrast, if the text is treated as an intertitle, then its role becomes introductory or ekphrastic. Despite the possible objection that both the visual and textual elements of the plate are far too extended to be treated as subtitles, I retain that Blake's peculiar usage of paratext allows for a less restrictive approach.

In the first section of Plate 23 the design panel presents Jerusalem as an angel-winged woman draped with a veil (probably Vala's), reclining against a mountain with an ecstatic expression on her face. The Jerusalem of the design is very different from that of the text. There she appears frightened and discouraged about her future («Why hast thou hidden me», *J* 23.11, she asks Albion), whereas her face's expression in the vignette seems to forecast the imminent victory of the Divine Vision on Error.

As for the other two design panels, they seem to be a visual materialisation of Albion's fears and sins. In both cases, Blake evokes a Druidic landscape in which troglodytes are portrayed in various contracted positions. They represent humanity's involution, its complete surrender to Error, Jealousy, and Natural Religion. Albion, who in some respect *is* humanity, has fallen into a desperate crisis, at the end of which he will never be the same. He has passed the point of no return, now he must decide whether he wants to abandon his selfhood or proceed with Jerusalem's annihilation. The design panels show one of the possible scenarios.

I conclude my analysis of the Blakean peritext by focusing on *Milton* and *Jerusalem's* closing plates, respectively Plate 46 and Plate 99. In the poems the end is sealed by the inscription «Finis» in the case of *Milton*, and by the inscription «The End of The Song/of Jerusalem» in the case of *Jerusalem*. Despite the peremptoriness of such an unequivocal declaration, Blake goes on illuminating the remaining space of the plate, right under the inscriptions «Finis» or «The End»: the narration proceeds through the design, exceeding the texts' supposed closure, and *de facto* re-opening the poem.

In *Milton*, the illustration reveals a standing female figure, probably Ololon⁶⁵. She is portrayed with her arms spread, evoking Christ's crucifixion. Her body shape recalls a chalice, maybe the Holy Grail. Here Ololon is the symbol of vicarious atonement, a theme that is extensively explored in the book. She is the paradigm of a sacrifice and of a consequent redemption that still needs to be realised, although the verbal text closes announcing the imminent Last Judgement that Blake defines as «the Great Harvest & Vintage of the Nations».

In Plate 42 Jesus enters Albion's bosom, so that God and Men are reunited in mystical ecstasy, but *Milton* indicates a way that has not reached the end yet. Milton's annihilation of his selfhood represents only a first step, because the Divine Vision is still not accessible to anyone. Hence, the inscription «Finis» closes Milton's story and not *Milton*, the final illustration prepares the reader for *Jerusalem*, in which the Divine Vision unites Humanity in One Man.

Like *Milton*, in *Jerusalem* what should officially state the end of the work ratifies only the end of the textual section. Under this inscription the plate is filled with the image of an elderly male who is locking a young female in a close embrace. They probably represent Albion and Jerusalem united in the Divine Vision. Regardless of the inscription «The End», narration continues, though differently from *Milton*. In that case, the illustration showed the limits of Milton's redemption, it was not Humanity's redemption but only the poet's. Here, Milton has been replaced by Albion, the Father of all Mankind, therefore his redemption gains a universal meaning. Accordingly, the final vignette, in the reunification of Albion and Jerusalem, replicates and reinforces the textual closure. In both *Milton* and *Jerusalem* the word-image relation of the last plate reveals an inner conflict-between the need of closing the text and the awareness that Blake's task as poet and prophet had not been fulfilled yet.

Plate 100 of *Jerusalem* is a full page coloured illustration, which describes three of the major characters of the poem: Los, his Spectre holding a globe and Enitharmon, Los' Emanation. Blake represents his

⁶⁵ «She is the spiritual form of Milton's Sixfold Emanation; she is the truth underlying his errors about woman» (Damon 2013: 307).

protagonists in a fallen condition (Los is divided into Spectre and Emanation), which is very similar to that recounted at the beginning of the poem, as if Plate 100 invited one to re-start the reading of the text. Such a resistance to closure recalls the final line of 'The Mental Traveller', where at the dawn of a new cycle, the speaker says: «And all is done as I have told» (104 in Erdmann 1988). By suggesting a recursive reading of the text, the poet allows the reader to enhance his vision and become closer to his final Redemption.

In conclusion, Blake's treatment of paratext discloses on going dynamics in which centre and margin are always under negotiation. The continuous manipulation of the plates and the consequent impossibility of their yielding to a definite version complicates the issue further⁶⁶. Even when Blake writes the most conclusive words one can conceive of, i.e. 'the end', some textual elements elude such a statement, calling for 'the and' instead.

Finally, Blake's paratext does not parasitise the text, on the contrary it contributes to making it alive. Exactly like the 'minute particulars' that are «the outward expression in this world of the eternal individualities of all things» (Damon 2013: 280), the apparently meaningless paratextual elements Blake avails himself of are glimpses of the Divine Vision, fragments of the eternal world the reader is asked to recompose.

Bibliography

Bentley 2014a = G. E. Bentley Jr., *The Stranger from Paradise: A Biography of William Blake*, Yale University Press, New Haven, CT, 2001.

⁶⁶ In this respect Jon Mee speaks of a «poetics of distraction» and observes that: «Rather than a product of recollection in tranquillity, Joseph Viscomi has shown that the poem seems to have been composed and printed in spates as inspiration came to Blake. Not that the text was unrevised, rather Blake chose to dispense with the appearance of unified form through the revisions he made. The result is a lack of continuity, a continual annihilation of determinate identity in the self and the text, that would have been the sign of enthusiasm to most readers of Blake's time» (Mee 2003: 283).

- Bentley 2014b = G. E. Bentley Jr., *William Blake in the Desolate Market*, McGill-Queen's University Press, Toronto 2014.
- Blunt 1959 = A. Blunt, *The Art of William Blake*, Columbia University Press, New York 1959.
- Damon 2013 = S. F. Damon, *A Blake Dictionary. The Ideas and Symbols of William Blake*, Updated Edition, Dartmouth College Press, Hanover, NH, 2013.
- Dortort 1998 = F. Dortort, *The Dialectic of Vision: A Contrary Reading of William Blake's Jerusalem*, Station Hill Arts, Barrytown, NY, 1998.
- Erdman 1988 = D. Erdman (ed), *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, Anchor Books, New York 1988.
- Fry 1969 = N. Fry, *Fearful Symmetry. An Analysis of William Blake*, Princeton University Press, Princeton 1969.
- Genette 1997 = G. Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.
- Hagstrum 1964 = J. H Hagstrum, *William Blake, Poet and Painter: An Introduction to the Illuminated Verse*, University of Chicago Press, Chicago 1964.
- Johnson 2003 = M. L. Johnson, *Milton and its Contexts*, in Morris Eaves (ed.), *The Cambridge Companion to William Blake*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.
- Johnson, Grant 2007 = M. L. Johnson, J. E. Grant (eds), *Blake's Poetry and Designs*, Norton Critical Edition, 2nd ed., W. W. Norton, New York 2007.
- Llewelyn 1986 = J. Llewelyn, *Derrida on the Threshold of Sense*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 1986.
- Mee 2003 = J. Mee, *Romanticism, Enthusiasm, and Regulation: Poetics and the Policing of Culture in the Romantic Period*, Oxford University Press, Oxford 2003.
- Rix 2007 = R. Rix, *William Blake and the Cultures of Radical Christianity*, Ashgate, Aldershot 2007.
- Sung 2016 = M.-Y. Sung, *William Blake and the Art of Engraving*, Routledge, New York 2016.
- Vine, Mandell 1993 = S. Vine, S. R. Mandell, *Blake's Poetry: Spectral Visions*, Macmillan, Basingstoke 1993.

Viscomi 1993 = J. Viscomi, *Blake and the Idea of the Book*, Princeton University Press, Princeton 1993.

Werner 1986 = B. C. Werner, *Blake's Vision of the Poetry of Milton: Illustrations to Six Poems*, Bucknell University Press, Lewisburg 1986.

Author

Annalisa Volpone

Annalisa Volpone is a Researcher in English Literature at the University of Perugia and co-director of the CEMS (Centre for European Modernism Studies). She has extensively written on modernism and postmodernism (James Joyce, Virginia Woolf and Vladimir Nabokov); on eighteenth and nineteenth century British literature (Mary Wollstonecraft, William Blake, S. T. Coleridge and P. B. Shelley). Her research interests include the interconnections between literature and science (in particular neuroscience) and posthumanism. She is currently working on a monograph on William Blake and the influence of contemporary 'brain science' on his last poetic production.

Email: annalisa.volpone@unipg.it

Traduzione e significato nel *Dialogo dei massimi sistemi* di Tommaso Landolfi

Ignazio Sanna

Tommaso Landolfi è uno dei narratori più eccentrici nel panorama della letteratura italiana. Le sue opere sono costituite per lo più da una personalissima mistura d'ironia, provocazione e assurdo, con trame e personaggi spesso al confine con il surrealismo⁶⁷. La lingua dotta e ricercata, tendente al barocchismo, con la quale sono scritte ha prodotto il duplice effetto di assicurargli al tempo stesso un posto tra gli autori più raffinati e uno tra gli autori più negletti dal pubblico, al netto di un recente, timido, ritorno di interesse. Cifra caratteristica della scrittura landolfiana è infatti un'estrema padronanza del lessico, esplorato in direzione della costruzione di un linguaggio elevato, preciso e dettagliato, al servizio del racconto fantastico, soprattutto nei primi anni⁶⁸.

Tra questi è emblematico in questo senso il *Dialogo dei massimi sistemi* (1937), compreso nel suo primo libro, la raccolta di racconti omonima. Fin dal suo esordio dunque lo scrittore mostra un profondo interesse per il linguaggio e il suo articolarsi nelle diverse lingue delle culture umane. Non

⁶⁷ Ci si è domandati se ci sia mai stato un vero e proprio contributo italiano al movimento surrealista. Prendendo spunto dall'antologia curata da Gianfranco Contini *Italie magique*, pubblicata in Francia nel 1946, Alvaro Biondi indaga tra i prosatori e i poeti italiani del secondo e terzo decennio del XX secolo. Risultato dell'indagine è che in linea di massima alcuni autori hanno avuto a che fare più di altri con il surrealismo, e tra questi «Tommaso Landolfi può essere ascritto, sempre con caratteri del tutto originali, alla linea del surrealismo italiano» (Biondi 1981: 78).

⁶⁸ «Il vocabolario di Landolfi è fitto di toscanismi — infatti saldamente ancorato al toscano — di termini arcaici e parole definitivamente scomparse dall'uso comune, resuscitate dallo Zingarelli o dal ben più venerabile Tommaseo-Bellini, e di neologismi e parole fantastiche. Sul filo di questa eccentricità lessicale, anzi proprio a partire da questa, si innescano i meccanismi del fantastico landolfiano» (Castaldi 2010: 362-363).

sorprende che sia stato traduttore dal russo (oltre che dal tedesco e dal francese), e da par suo, di Gogol e delle liriche di Pushkin e Lermontov, fra le altre cose. Come ricorda Paolo Albani, autore peraltro con Berlinghiero Buonarroti di un dizionario delle lingue immaginarie⁶⁹,

[i]l bernoccolo dell'inventore di lingue lo scrittore di Pico, da sempre ossessionato da una sorta di religioso e superstizioso amore e terrore delle parole, lo ha sviluppato fin da ragazzo quando si arrovellò, votato all'insuccesso, a foggiare una lingua personale, una lingua vera e propria con tutte le sue regole. (Albani 2012)

Lo stesso Albani dà conto della struttura, ipertrofica e straripante, del 'Landolfiano', lingua evidentemente nata dalla mente del nostro autore, che Landolfi portò a conoscenza del mondo in un articolo intitolato *Qualche notizia sull'L.I.*, pubblicato sulla rivista *Letteratura nel 1941*, in seguito ripubblicato sul *Corriere della Sera* il 14 agosto 1978⁷⁰.

⁶⁹ «Non è dunque un caso che Paolo Albani abbia scelto *Aga magéra difúra* come titolo per il dizionario di lingue immaginarie, recuperando il primo verso della poesia in pseudo-persiano presente nel *Dialogo dei massimi sistemi*» (Sacchetti 2008: 120).

⁷⁰ «Un altro esempio di lingua inventata da Landolfi compare sul numero 3 di "Letteratura" del luglio-settembre 1941, in un articolo intitolato *Qualche notizia sull'L.I.*, in seguito ripubblicato sul "Corriere della Sera" del 14 agosto 1978 con varianti di carattere soprattutto formale e con il titolo redazionale *Volete imparare questo alfabeto?* Ennesima parodia (uno «scherzo in 'parafresi'» l'ha chiamata Sanguineti), in questo caso della Linguistica, in forma di breve trattato, genere così caro a Landolfi. Dopo aver premesso che le notizie sul Landolfiano, un linguaggio strutturato in tre versioni contrassegnate rispettivamente "L.I, L.II e L.III", sono desunte da un vasto trattato rimasto incompiuto a opera di un amico defunto, Landolfi offre una dettagliata descrizione di questa curiosa lingua. I generi sono quattro: maschile, femminile, neutro e astratto, mentre i numeri sette: singolare, duale, triale, decale, centale, miliale e milionale (quest'ultimo sostituisce il nostro plurale). Il sistema è molto chiaro: le quantità intermedie sono caratterizzate dal numero immediatamente inferiore, salvo il caso dei multipli di 2, 3, 10, 100, 1000 e 1 milione. I casi ammontano a 146, di cui solo 125 dotati di desinenza caratteristica, e sono esattamente il doppio dei complementi, cosa che si spiega con il fatto che ogni complemento ha due aspetti, l'astratto e il concreto. Il verbo ha diciotto aspetti, nove concreti e nove astratti ossia: il lentivo, il rapidivo, il buttivo o improvvivivo, il gioivo, il tristivo, l'egualivo, il prossimivo, il lungivo, l'egualivo

Il punto focale del racconto è l'utilizzo in poesia di una lingua inesistente o meglio, anzi peggio, inventata. E inventata secondo modalità che dispiacciono a Y, l'amico dell'io narrante, autore di tre poesie scritte in questa lingua fantasmatica. Il titolo stesso, *Dialogo dei massimi sistemi*, che fa chiaramente riferimento al *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* di Galileo Galilei⁷¹, evoca una dimensione per così dire macrocosmica della questione in discussione. Laddove nel caso del testo seicentesco i due

spaziale. Questa impostazione flessiva, precisa Landolfi, assorbe senza residui "gli incoativi e i futurivi propriamente detti delle nostre lingue indoeuropee". Ogni tempo presenta tante persone per quanti sono i numeri. Tra i molteplici ausiliari, si trovano i due verbi morire e nascere, usati nella costruzione detta del conativo all'infinito. Le coniugazioni sono 1200. Ogni verbo inoltre può essere transitivo o intransitivo. Aggettivi, pronomi, articoli, preposizioni sono tutti declinabili e seguono per quanto riguarda genere, numero e caso, il sostantivo cui si riferiscono. Nessuna parte del discorso ha un posto fisso nella struttura della frase. Dal punto di vista del sistema di notazione grafica il Landolfiano può definirsi un sistema semi-ideografico comprendente una serie di ideogrammi (ognuno corrispondente a un radicale) e una serie di diacritici a valore alfabetico. Gli ideogrammi sono 118.000, ma non è escluso, scrive Landolfi, che altri ne vengano alla luce una volta rintracciate le carte 428-702 dell'Archivio di Praga, rapite alla fine del secolo scorso. L'alfabeto del Landolfiano comprende 381 segni che formano 1524 lettere dato che il loro valore muta secondo la posizione (in alto, in basso, a destra o a sinistra della cosiddetta base). La scrittura del Landolfiano è bustrofedica in quanto un testo si legge da destra a sinistra, e viceversa alternativamente, sempre in senso orizzontale e cominciando dal basso. Per consuetudine nei testi stampati un quadratino delimita il campo di ogni cosiddetta base, mentre un quadrato più ampio intorno al primo assicura lo spazio necessario ai diacritici. Rivolto al lettore, Landolfi conclude il suo scritto con queste considerazioni: "Ahimè lettore, mio lettore, stavolta, su queste precise parole il manoscritto del mio povero amico è rimasto interrotto, verso la pagina numero... beh, non voglio spaventarti. Ma forse è nato chi lo continuerà. Resterebbe verbigrazia ad occuparsi *ex novo* della fonetica, aspetto assai complicato e dibattuto della faccenda. Spero a buon conto, quando farò passare le schede di sottoscrizione per l'impresa che ho in animo e di cui ho detto in principio, di poter contare sulla tua adesione"» (Albani 2012).

⁷¹ I personaggi del racconto di Landolfi, come nota Anna Dolfi, rimandano a quelli galileiani: «tre personaggi, novelli Simplicio, Salviati, Sagredo, pongono e dibattono fuori di ogni metafora il problema dell'arte. Il "grande critico" (un Simplicio forse imbevuto di una cultura ormai tradizionalmente e sofisticatamente moderna), Y (il pratico Sagredo) e un amico (l'acuto, demistificante Salviati) discutono intorno al problema estetico della lingua» (Dolfi 1981: 194).

sistemi a confronto erano quello tolemaico e quello copernicano, nel caso del Dialogo di Landolfi s'indagano il rapporto tra lingua e comunicazione, da un lato, e quello tra arte e significato dall'altro.

Il racconto prende forma a partire dalla pretesa da parte di un capitano inglese, un marinaio conosciuto casualmente, d'insegnare il persiano a Y. Nonostante l'antipatia istintiva che prova per questo curioso personaggio, Y accetta d'imparare da lui il presunto persiano, che si rivelerà invece, per l'appunto, una lingua inventata. Il capitano, sedicente poliglotta, è il personaggio che mette in moto il meccanismo narrativo, contribuendo a creare confusione nei due amici per la noncuranza con la quale in seguito, disconoscendo il presunto persiano come la lingua da lui insegnatagli, liquida il poeta, che da lui pretende chiarezza sulla misteriosa lingua e la sua genesi, il suo rapporto col mondo reale⁷². Y accetta di apprendere, convinto che sia effettivamente il persiano, spinto da uno stimolo intellettuale, come spiega lui stesso:

anni fa mi dedicai a una paziente e minuziosa distillazione degli elementi costitutivi dell'opera d'arte. Venni per tale via alla conclusione precisa e incontrovertibile che l'avere a propria disposizione mezzi espressivi ricchi e vari è, per un artista, condizione tutt'altro che favorevole. Per esempio, secondo me è di gran lunga preferibile scrivere in una lingua imperfettamente conosciuta, anziché in una che ci sia compiutamente familiare. [...] [E]videntemente, chi non conosce le parole proprie a indicare oggetti o sentimenti, è costretto a sostituirle con perifrasi, e cioè di pure con immagini; con quanto vantaggio dell'arte lascio a te intendere. Così, evitate le parole tecniche e i luoghi comuni che altro s'oppongono alla nascita di un'opera d'arte? (Landolfi 1937: 43-44)

Dunque il tema posto è nientemeno che la genesi dell'opera d'arte, a partire dagli strumenti che l'artista utilizza per crearla. Y pare ritenere che la ristrettezza di mezzi aguzzi l'ingegno. Colpisce l'allusione al rapporto tra parola e immagine: come qualche decennio dopo avrebbe fatto James

⁷² Il capitano «inventa e rinnega, con disarmante leggerezza, una lingua inesistente» (Stasi 2008: 16).

Graham Ballard, scrivendo alcuni dei suoi racconti e romanzi tenendo bene a mente alcuni quadri di pittori surrealisti (come Max Ernst)⁷³, Landolfi suggerisce attraverso il suo personaggio che l'immagine contiene in sé un grado di polisemia superiore a quello della parola scritta. Non a caso Y scrive delle poesie⁷⁴, considerato che la poesia è il genere intrinsecamente più polisemico tra quelli letterari. Così come poeta era Ezra Pound che si avvale della poliglossia nei suoi *Cantos*, utilizzando greco antico, latino e cinese, e anche l'italiano nei *Pisan Cantos*.

L'apice del racconto è la schermaglia tra i due critici, il dilettante e il professionista⁷⁵. A quest'ultimo si rivolgono i due amici per venire a capo del problema estetico posto dalle tre poesie che, come lamenta Y, «scritte in una lingua inesistente, è come se non fossero scritte in nessuna lingua!» (ivi: 48). Non è difficile rintracciare un'eco della personalità letteraria dell'autore, nel ruolo dell'amico di Y, in questo racconto, nel quale la figura di un generico 'grande critico letterario' viene messa alla berlina. Questo personaggio potrebbe adombrare la figura di Benedetto Croce, il grande santone della critica e dell'estetica letteraria, ma funziona benissimo anche senza dovergli necessariamente assegnare un nome e un cognome. Il punto del contendere è se sia possibile o meno produrre un'opera d'arte servendosi di una lingua inesistente⁷⁶. Dato il testo di una delle poesie

⁷³ «Landolfi certamente ebbe rapporti col surrealismo francese e non è difficile ravvisare anche nelle sue pagine l'influenza dei pittori surrealisti; per esempio – tanto per fare un solo nome – Max Ernst» (Moravia 1983).

⁷⁴ «La poesia, nel paradosso della beffa giocata dal caso (ma non è per Landolfi il caso, leopardianamente, la regola del mondo?) si esprime in un linguaggio individuale, fatalmente incomunicabile; i suoi segni, intraducibili, nascondono forse l'inganno, lo scherzo barocco della paraletteratura» (Dolfi 1981: 195).

⁷⁵ «Il racconto esibisce una disputa concettuale di alta qualità dove si perlustra la discussa categoria di 'poesia' (con un pronunciamento anticrociano, in epoca di piena egemonia crociana), si ragiona sulla sua autonomia e riconoscibilità, ci si riferisce al rapporto significato-significante, si allude al valore della creazione d'arte, si analizza il conflitto lingua originale-lingua tradotta (ben familiare al traduttore Landolfi), si accenna all'arbitrarietà del segno linguistico» (Martignoni 2002: 164-165).

⁷⁶ «[I]l *Dialogo sui massimi sistemi* tocca un punto chiave della poetica landolfiana: la questione del travestimento linguistico. Il calarsi in una *langue* misteriosa, il persiano, rappresenta nelle intenzioni del protagonista l'occasione di ritagliare un ambito

come punto di partenza per il dibattito tra l'io narrante e il critico, si arriva ben presto a discutere del rapporto tra le parole e il significato che ciascuna di esse veicola.

Aga magéra difúra natun gua mesciún
Sánit guggérnis soe-wáli trussán garigúr
Gùnga bandúra kuttávol jeris-ni gillára.
Lávi girrésцен suttérer lunabinitúr
Guesc ittanóben katir ma ernáuba gadún
Vára jesckilla sittáranar gund misagúr,
Táher chibill garanóbeven lixta mahára
Gaj musasciár guen divrés kóes jenabinitúr
Sòe quadrapútmijen lòeb sierrakár masasciúsc
Sámm-jab dovár-jab miguélcia gassúta mihúsc
Sciú munu lússutjunáscru gurúlka varúsc.

Testo che, su richiesta, «improvvisando sul testo», l'autore traduce così⁷⁷:

Anche piangeva della felicità la faccia stanca
Mentre la donna mi raccontava della sua vita
E mi affermava il suo affetto fraterno.
E i pini e i larici del viale graziosamente incurvati
Sullo sfondo del tramonto rosa-caldo
E di una villetta che inalberava la bandiera nazionale,
Parevano il viso solcato d'una donna che non s'era accorta
D'aver il naso lucido. E quel lucido guizzo
Per me molto tempo ancora, beffardo e pungente,
Sentii saltellare e contorcersi come un pesciolino pagliaccio
In fondo alle tenebre della mia anima. (ivi: 51-52)

linguistico esclusivamente dedicato alla creazione artistica. E così per Landolfi l'impiego di una *parole* ottocentesca, esplicitamente letteraria, rappresenta l'ammissione di una inevitabile chiusura a riccio del fare letteratura. Tutto il materiale letterario ritorna infine alla letteratura, suggerisce Landolfi» (Castaldi 2010: 369).

⁷⁷ «La traduzione libera, si lagna Y, non rende neppure lontanamente l'originale; una volta tradotta, la poesia è irriconoscibile e priva di ogni senso» (Albani 2012).

Le possibili combinazioni tra fonemi sono virtualmente infinite, e nel caso in esame l'arbitrarietà dell'accostamento tra aggregati di fonemi e significati è evidente. In primo luogo perché nel testo originale non c'è alcuna possibilità di rifarsi a regole o prassi poetiche consolidate nell'uso di quella lingua, e tantomeno di rintracciare una corrispondenza prestabilita tra significante e significato; non ci sono parametri di riferimento né sintattici né metrici né di altra natura che consentano di misurare la capacità di tale lingua di veicolare un senso, di comunicare dei significati⁷⁸. E tuttavia il grande critico sostiene che grammatica, sintassi e lessico non sono le uniche condizioni necessarie perché una lingua sia reale. In secondo luogo, il testo tradotto non vede sancita la propria fedeltà a quello di partenza da alcuna corrispondenza linguistica diretta⁷⁹. C'è soltanto l'atto di traduzione, il quale dipende in tutto e per tutto dall'autore dell'originale, che ne è anche il traduttore⁸⁰. E tutte le problematiche connesse alle attività del tradurre, e tradurre poesia in particolare, sono ovviamente ben note a Landolfi, che fu anche traduttore e poeta⁸¹.

⁷⁸ «Nonostante il tono leggero del racconto, l'ansia della non referenzialità del linguaggio occupa un ruolo centrale fin dalle prime pagine di Landolfi» (Castaldi 2010: 369).

⁷⁹ «[L]a scelta di Y di scrivere versi in una lingua straniera è l'applicazione di un teorema che dimostra come sia necessaria al miracolo creativo la garanzia della permanente resistenza di un ampio margine di indecifrabilità, un alone leopardianamente vago e indefinito che condanni ed elevi il messaggio a quella densa e impenetrabile oscurità che sola può distinguerlo ed esaltarlo rispetto all'uso linguistico comune» (Stasi 2008: 14-15).

⁸⁰ Nella sua recensione del libro di Antonio Prete *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione* (2011), Thomas Patrick Wisniewski evidenzia un legame tra questo racconto di Landolfi e quello in cui Borges narra di un autore il quale riscrive il capolavoro di Cervantes parola per parola, ma come se si trattasse di un'opera indipendente dall'originale: «The humor and impossibility of the translator's task, made explicit in Landolfi's fiction, is akin to Borges's own *Pierre Menard, autor del Quijote*, published only two years later, in 1939» (Wisniewski 2012: 414).

⁸¹ «Nell'opporsi a quelle poetiche che valorizzano la parola soprattutto nel suo valore fonetico, attraverso il quale creare suggestive evocazioni, [Landolfi] tenta di approfondire il rapporto tra segno grafico, valore fonetico, significante e oggetto significato» (Ferrando 1998: 303).

L'attraversamento che in questo caso il testo compie da una lingua all'altra si pone pertanto come un movimento a partire dall'ignoto, che può giungere soltanto a una diversa versione di quello stesso ignoto. Si tratta dunque di un movimento soltanto apparente, o meglio di un ossimoro: un movimento statico.

L'opacità resistente all'interpretazione di una lingua inventata da parte di tutti coloro che non la conoscono restringe il campo della comunicazione fin quasi al grado zero. Nel caso del *Dialogo dei massimi sistemi* il numero esatto degli utilizzatori di questa lingua è uno, almeno nella misura in cui quest'uno se n'è servito per redigere i tre componimenti poetici. In natura, nelle società umane, il linguaggio si sviluppa in primo luogo a partire dall'esigenza di comunicare tra i membri di quelle società⁸². Le lingue che si sono succedute in epoca storica hanno tutte principalmente questa funzione. Il che significa che sono legate al proprio territorio di appartenenza⁸³, e tanto più quanto meno sono condivise da società diverse, come per esempio il basco, l'*euskera*, per fare un esempio estremo. Ebbene, una lingua deterritorializzata vede ridotta, fin quasi all'annullamento, la propria capacità di comunicare, e tanto più quanto meno è diffusa. Pertanto, il falso persiano in cui Y ha scritto i suoi componimenti poetici, essendo privo di legami con il territorio *ab initio*, è una lingua statica, oltre che nata morta, il cui grado zero di capacità comunicativa ne determina, come detto, l'assenza di movimento: una lingua parlata, o scritta, da una persona sola è una lingua che non fa viaggiare alcun significato. Non c'è possibilità di comunicazione da una persona a un'altra, c'è soltanto una

⁸² Lo stesso Landolfi scrisse: «Quando ero ragazzo, volli una volta forgiarmi una lingua personale: mi pareva necessario cominciare di lì; una lingua vera e propria con tutte le sue regole. [...] dovevo rifarmi da ancora più lontano, ossia inventare in primo luogo un paese, un popolo, una storia e così via, la lingua essendo il supremo fiore, anzi frutto, di una civiltà» (Landolfi 1992: 681).

⁸³ Beatrice Stasi definisce conservatore il posizionamento del narratore rispetto al legame tra lingua e territorio: «la scelta d'inquadrare il problema estetico dal punto di vista sostanzialmente conservatore di una voce narrante che difende il radicamento storico della lingua e della poesia in un determinato contesto etnico e culturale distanzia ma non sminuisce il coraggioso azzardo sperimentato da Y e la tragica inevitabilità del suo fallimento» (Stasi 2008: 17). A me pare piuttosto che tale punto di vista sia soltanto un imprescindibile punto di partenza per inquadrare la questione.

stasi linguistica. Eppure Y, su richiesta, come abbiamo visto, produce una traduzione. Ci troviamo quindi di fronte a un esito ambiguo: tale traduzione è perfettamente arbitraria, come sostiene il narratore, l'amico di Y, perché potrebbe essere «incompleta e fallace», addirittura «una falsa interpretazione»; tuttavia, nonostante questa obiezione, è effettivamente capace di comunicare un significato, nella misura in cui fa corrispondere al testo di partenza nella lingua inesistente un testo poetico di senso compiuto nella propria lingua di uso quotidiano. Da questo punto di vista, quindi, la lingua, questa lingua, contrariamente a quanto affermato in precedenza, dimostra una capacità di movimento, si dimostra capace di veicolare un significato, per quanto esso risulti essere da un lato virtualmente indefinito a causa della polisemicità costitutiva del linguaggio poetico e dall'altro rigidamente incasellato nei limiti stabiliti dall'unica persona che la conosce. L'interpretazione del testo poetico è dunque fortemente condizionata dal fatto che il traduttore, in quanto autore del testo tradotto, risulta essere il *dominus* del contenuto che ha inteso veicolare, e quindi far viaggiare, mettere in movimento, attraverso tale testo⁸⁴. Si potrebbe dire, prendendo a prestito il linguaggio dell'analisi matematica, che la tensione del testo poetico in esame verso il significato al quale è legato nella lingua in cui è stato originariamente espresso è di natura asintotica: vi tende all'infinito senza mai raggiungerlo pienamente. Non a caso questa inaccessibilità porta il povero Y a spostarsi dall'asse del senso a quello della sua perdita, vale a dire a compiere un viaggio, presumibilmente senza ritorno, dalla terra della razionalità alle lande della

⁸⁴ Il grande critico afferma: «nessuno vieta di disporre secondo un certo ritmo i primi suoni che balenano per le orecchie, e di attribuir loro poi un senso bellissimo. Così facendo si creerà una nuova lingua; e poco importa se monca e limitata a poche frasi (quelle del componimento), giacché ci sarà sempre chi la saprà: il suo stesso creatore; e sempre chi del componimento sia competente a giudicare: il suo stesso autore. [...] Certo: un artista è libero di mettere insieme le sue parole prima ancora di attribuir loro un senso, libero persino di attendere da quelle parole, o da una sola parola, il significato ed il senso della sua composizione. Purché questa sia... arte. Ecco l'importante. Non vorrei d'altronde dimenticaste che quel significato e quel senso non sono affatto indispensabili. Una poesia, Signori, può anche non avere alcun senso. Deve soltanto, ripeto, essere un'opera d'arte» (Landolfi 1991: 56-57).

follia⁸⁵. E non a caso in matematica Y è una delle incognite più usate, assieme a X⁸⁶.

La contaminazione tra letteratura e scienze matematiche avrebbe prodotto nel 1960 il progetto OULIPO (*Ouvroir de Littérature Potentielle*), ideato da François Le Lionnais, e trent'anni dopo la sua propaggine italiana OpLePo (*Opificio di Letteratura Potenziale*). A differenza della *science fiction*, divenuta in italiano fantascienza, e che nella traduzione ha perso in gran parte la connotazione di 'narrativa scientifica', la cui caratteristica principale è stata l'anticipazione tecnologica (con gradi diversi, da caso a caso, di verosimiglianza scientifica), la 'letteratura potenziale' intraprende una *liaison* con alcune frange della matematica. Come ricorda Raymond Quenau, «anche la topologia o la teoria dei numeri vennero fuori, almeno in parte, da quella che una volta si chiamava la 'matematica divertente'»⁸⁷. Caratteristica condivisa anche dall'approccio di Landolfi, spesso leggero e ironico, la componente giocosa riscontrabile nelle opere degli autori di ambito letterario 'potenziale' utilizza a fondo le risorse del linguaggio, sfruttandone, per l'appunto, le potenzialità. Oltre a Quenau e Perec, tra i nomi illustri le cui opere sono almeno in parte riconducibili a tale ambito, spicca in Italia il Calvino tra tarocchi e calcolo combinatorio de *Il castello dei destini incrociati* (1973) e di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979). Calvino che, com'è noto, curò nel 1982 per Adelphi una raccolta di cinquantatré scritti di Landolfi.

⁸⁵ «Nel primo Landolfi la follia, quella follia che è la conclusione del *Dialogo*, è spesso connessa con il linguaggio e si manifesta come affascinata attrazione verso lingue sconosciute, come gioco con le parole, come incontenibile verbigerazione» (Lattarulo 2010: 178).

⁸⁶ «Con la tragica e al contempo ironica, grottesca figura del poeta Y, impossibilitato a rendere comprensibile la propria opera, scritta in una lingua inesistente che solo lui conosce, e sotto il fascino della quale rimane imprigionato fino alla follia, emerge già pienamente l'esigenza, da una parte di costruirsi una lingua individuale e mutevole, unica possibilità di comunicazione in perfetta aderenza col proprio mondo interiore, e dall'altra la consapevolezza che un linguaggio può assurgere a dignità di lingua solo quando sia rigidamente ordinato in un complesso di norme ben definite e collettivamente condivise» (Ferrando 1998: 302-303).

⁸⁷ *Ouvroir de Littérature Potentielle*, <http://www.oplepo.it/ouliipo.html>

Il linguaggio poetico è portatore di un'altra caratteristica: è come un ponte fatto di parole che permette all'uomo di attraversare lo spazio che separa la contingenza animale dell'esistere, che l'uomo per sua stessa natura condivide con le bestie, da una dimensione dell'esistenza pura, spirituale, divina, che pure per altri versi l'uomo condivide con Dio o con gli dei, a seconda dei diversi contesti culturali di riferimento. Il linguaggio poetico in quest'ottica è di per sé puro e cristallino, incontaminato e angelicato. Mario Domenichelli nota giustamente che Landolfi fa della lingua del poetare di Y una parodia delle presunte lingue angeliche o preadamitiche:

Si tratta di un gioco, certo, di uno scherzo, di una parodia, o di una iperbole di certi discorsi su lingue angeliche, lingue perfette, preadamitiche (e mi viene in mente Benjamin sulla *Lingua preadamitica e sulla lingua degli uomini*, su quella lingua perfetta perduta con il peccato originale), sulla lingua poetica come lingua d'esilio ed esiliante a un tempo, che appartiene alla perdita e sempre agognata patria dei poeti in cui abita il poeta, esule in terra e cittadino di un altro mondo a cui tende la sua parola. (Domenichelli 2010: 138)

Quanto al fatto che le poesie di Y siano opere d'arte o meno, il grande critico si arrende, e concede al nostro poeta pseudo-persiano l'alloro al quale aspira, benché Y affermi di rinunciare al loro significato aspettandosi che siano giudicate a prescindere da esso.

L'interesse insopprimibile di Landolfi per il linguaggio, le lingue straniere e la comunicazione, in forme diverse a seconda dei casi, emerge anche in altri racconti della raccolta *Dialogo dei massimi sistemi*. Tra questi *Maria Giuseppa* (1929), l'io narrante del quale ha studiato l'arabo in gioventù. Si tratta di un racconto caratterizzato dal conflitto, aspro e perfino violento, tra l'incessante parlare della serva e l'irritazione che si produce nel suo padrone per questo motivo, salvo mutarsi in inquietudine al suo insolito tacere. Anche in *Night Must Fall* è al centro dell'attenzione il linguaggio, che si esprime attraverso le parole:

la poetica di Landolfi si è costruita sul continuo urto tra l'aspirazione alla parola che tutto dovrebbe contenere, tanto da sostituirsi al reale, e la constatazione dei suoi limiti, mentre l'autore si scontra contro la propria volontà di una pura e assoluta verbalizzazione del mondo. [...] [I]l suo obiettivo è la parola-natura, il Verbo insostituibile per la sua carica di espressività e creatività, capace di racchiudere in sé tutta la realtà e anche di modificarla. La parola così intesa è vagheggiata nel racconto *Night Must Fall*, e simboleggiata dal canto dell'assiuolo che ripete ogni notte il suo «chiù», sempre invariabile. (Ferrando 1998: 301)

Tra i possibili antecedenti di questo gioco tra linguaggio e senso la storia della letteratura fornisce due racconti di Edgar Allan Poe, peraltro conosciuto e apprezzato da Landolfi⁸⁸, intitolati rispettivamente *Mystification* (1837) e *The Literary Life of Thingum Bob, Esq.* (1844), peraltro tradotti per la prima volta in italiano da Emilio Servadio, uno dei fondatori della Società Psicoanalitica Italiana. Nel primo il protagonista si fa beffe del suo avversario in un duello attraverso un libro a chiave crittografica, intitolato *Duelli Lex scripta, et non; aliterque*. Tale libro sembra avere un certo significato su un piano di lettura, ma una volta decodificato ne ha uno del tutto diverso⁸⁹. Nel secondo la satira colpisce il mondo dell'editoria, così come la conosceva Poe nella New York del suo tempo. Il protagonista, l'*esquire* del titolo, in età avanzata racconta retrospettivamente la propria eccelsa carriera letteraria. L'inizio è fallimentare, quando propone come opera propria, usando uno pseudonimo, alcuni versi «dell'*Inferno* di un

⁸⁸ Come nota Simone Castaldi, «il viaggio verso mondi sconosciuti di *Cancroregina* [è] forse il primo esempio di fantascienza italiana e comunque un omaggio all'*Arthur Gordon Pym* di Edgar Allan Poe [...]» (Castaldi 2010: 362).

⁸⁹ «Mi porse il volume e mi chiese di esaminarne un brano. Il che io feci, ma con scarso risultato, non essendo capace di trarne la più piccola particella di senso. [...] [C]iò ch'egli leggeva si rivelò come il racconto più spaventosamente assurdo di un duello fra due babbuini. [...] La chiave di tutto la si trovava nel tralasciare alternativamente ogni seconda e terza parola, ed allora appariva una serie di ridicoli motteggi sopra una singolare tenzone come vien praticata nei tempi moderni» (Poe 1987: 13).

certo Dante»⁹⁰ e dell'*Iliade*⁹¹. Tutte le riviste letterarie rifiutano sdegnate simili «cicalate»⁹². Ma infine il successo gli arride, quando finalmente arriva a produrre questi versi immortali: «Scrivere un'ode sull'Olio di Bob / È un affare un po' serio»⁹³.

Bibliografia

- Albani 2012 = P. Albani, *Landolfi inventore di lingue*, Centro Studi Landolfiani, 2012 <http://www.tommasolandolfi.net/landolfi-inventore-di-lingue/> (ultimo accesso 13/06/2016).
- Biondi 1981 = A. Biondi, *L'Italie magique, il surrealismo italiano e Tommaso Landolfi*, in S. Romagnoli (a cura di), *Una giornata per Landolfi. Atti del convegno. Firenze 26 marzo 1979*, Vallecchi, Firenze 1981, pp. 28-88.
- Castaldi 2010 = S. Castaldi, *Il linguaggio come funzione del fantastico nella narrativa di Tommaso Landolfi*, "Forum Italicum", 44, 2, 2010, pp. 359-373.
- Dolfi 1981 = A. Dolfi, *Tommaso Landolfi: «ars combinatoria», paradosso e poesia*, in S. Romagnoli (a cura di), *Una giornata per Landolfi. Atti del convegno. Firenze 26 marzo 1979*, Vallecchi, Firenze 1981, pp. 169-227.
- Domenichelli 2010 = M. Domenichelli, *L'irragionevole illuminismo di Landolfi: della ragione contra se*, in S. Cirillo (a cura di), *Cento anni di Landolfi: atti del Convegno, Roma, 7-8 maggio 2008*, Bulzoni, Roma 2010, pp. 127-139.
- Ferrando 1998 = R. Ferrando, *Tommaso Landolfi: amore e terrore per le parole*, "Italianistica, Rivista di Letteratura Italiana", 27, 2, 1998, pp. 301-308.

⁹⁰ «[C]opiai con notevole esattezza un lungo brano che parlava di un uomo chiamato Ugolino, il quale aveva un branco di marmocchi» (Ivi: 126).

⁹¹ «Da un terzo, che era la composizione di un cieco, salvo errore, greco o ottentotto – non posso prendermi la pena di ricordare esattamente ogni inezia – copiai circa cinquanta versi che cominciavano con "l'ira di Achille"» (*Ibidem*).

⁹² «"Oppodeldoc" (chiunque egli sia) ci ha mandato una lunga tirata intorno ad un mentecatto che egli denomina «Ugolino», il quale aveva una quantità di bambini che avrebbero dovuto esser tutti frustati e mandati a letto senza cena» (Ivi: 127).

⁹³ (Ivi: 131).

- Landolfi 1991 = T. Landolfi, *Dialogo dei massimi sistemi*, in Id., *Opere. I: 1937-1959*, a cura di I. Landolfi, Rizzoli, Milano 1991.
- Landolfi 1992 = T. Landolfi, *Des mois*, in *Opere. II: 1960-1971*, Rizzoli, Milano 1992.
- Lattarulo 2010 = L. Lattarulo, *Follia e linguaggio dal Dialogo a Cancroregina*, in S. Cirillo (a cura di), *Cento anni di Landolfi: atti del Convegno, Roma, 7-8 maggio 2008*, Bulzoni, Roma 2010, pp. 177-186.
- Martignoni 2002 = C. Martignoni, *Landolfi o il talento della mobilità (Generi e strutture delle prime raccolte)*, in I. Landolfi (a cura di), *Liquida vertigine: atti delle Giornate di studio su Tommaso Landolfi*, Prato, Convitto nazionale Cicognini, febbraio 1999, Olschki, Firenze 2002, pp. 155-176.
- Moravia 1983 = A. Moravia, *Ricordo di Tommaso Landolfi*, <http://www.lietocolle.com/cms/wp-content/uploads/2015/07/Ladolfi.pdf>
- Ouvroir de Littérature Potentielle, <http://www.oplepo.it/oulipo.html>
- Poe 1987 = E. Allan Poe, *Stravaganze*, Lucarini, Roma 1987.
- Sacchetti 2008 = R. Sacchetti, *La lingua «impossibile» della Piccola apocalisse, "Chroniques Italiennes"*, 81-82, 2008, pp. 119-138.
- Stasi 2008 = B. Stasi, *La lingua impossibile: il problema estetico «spaventosamente originale» del Dialogo dei massimi sistemi, "Chroniques Italiennes"*, 81-82, 2008, pp. 139-159.
- Wisniewski 2012 = T. P. Wisniewski, *The shadow of translation, "Forum Italicum"*, 46, 2, 2012, pp. 413-416.

L'autore

Ignazio Sanna

Dottore di ricerca in Studi filologici e letterari presso l'Università di Cagliari con una tesi dal titolo *The only truly alien planet is earth: J. G. Ballard, dalla fantascienza al mainstream tra romanticismo e surrealismo*. Si occupa principalmente di letteratura comparata, inglese e americana, nonché di vari generi musicali. Collabora con blog e giornali. È autore del breve saggio *Time and Space in J. G. Ballard's Chronopolis*, <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/153>
Email: ignaziosanna@unica.it

The Swinging Woman. Phaedra and Swing in Classical Greece

Federica Doria, Marco Giuman

In 1993 *The Secret Garden* comes out, a film by the Polish director Agnieszka Holland. The story, set in England in the early twentieth century, is about three children who discover a beautiful garden kept hidden for ten long years, because of a mysterious death. In fact, the young protagonist's mother died after falling from a swing hanging from a tree located inside the garden. The premature birth of the baby she was expecting is also a consequence of this tragedy. The film is based on a story written in 1910 by Frances Hodgson Burnett, the acclaimed Anglo-American writer of famous novels for children. The film version is faithful to the original story, except for one thing that immediately caught our attention: in the novel the woman died because the branch of the tree on which she used to sit broke, and not because she fell from the swing. We argue that the ancient link between the feminine death and the swing could have prompted the director to replace the episode of the broken branch with the fall from the swing.

The dead queen and the swing⁹⁴

Phaedra is well-known for being one of the most famous and major characters in Greek and Latin classical literature. She is a crucial figure in Euripides' two versions of *Hippolytus*, although she previously appears as a main character in one of Sophocles's lost tragedies. Phaedra becomes a leading figure in Latin works of the imperial period; first, as a main

⁹⁴ A shorter version of this part of the article was presented by the author at the *Celtic Conference in Classics*, organized by the School of History, Classics and Archaeology of the University of Edinburgh (Edinburgh, John Macintyre Conference Center, June 24th-26th, 2014).

character in one of Ovid's *Heroides* – a collection of verse epistles – and then as a main character in Seneca's title-role tragedy. In spite of its popularity, it cannot be said that this character gained, in old times, a similar fame iconographically. The few surviving representations related to the myth of Phaedra and Hippolytus date back to the imperial period. Besides, today we have only few uncertain information about Phaedra, which come from the art repertory of the ancient Greek world, all of them made in Magna Graecia and dating back to the Hellenistic period. We have news, however, of a remarkable exception: we know that Phaedra was portrayed by Polygnotus of Thasus in the frescoed *nekylia* of one of the most famous monuments in ancient Greece: the *Lesche* erected at Delphi by the people of Cnidus. Built between 458 and 447 B.C.⁹⁵, the building was very well-known for two impressive frescoes⁹⁶ portraying Odysseus⁹⁷ journey to Hades and the taking of Troy⁹⁸. Unfortunately these paintings are now lost, but Pausanias the traveller left us a careful description of them. Moreover, this is what he says about Phaedra⁹⁹:

[Ἀριάδνη] κάθηται μὲν ἐπὶ πέτρας, ὄρα δὲ ἐς τὴν ἀδελφὴν Φαίδραν, τό τε ἄλλο αἰωρουμένην σῶμα ἐν σειρᾷ καὶ ταῖς χερσὶν ἀμφοτέραις ἐκατέρωθεν τῆς σειρᾶς ἐχομένην· παρεῖχε δὲ τὸ σχῆμα καίπερ ἐς τὸ εὐπρεπέστερον πεποιημένον συμβάλλεσθαι τὰ ἐς τῆς Φαίδρας τὴν τελευτήν.

[Ariadne] is seated on a rock and she is looking at her sister Phaedra, who is on a swing grasping in either hand the rope on each side. The attitude, though gracefully drawn, makes us infer the manner of Phaedra's death.

⁹⁵ De La Coste-Messelière 1936: 276 ff.; Roscino 2010: 38 ff. Cnidian people dedicated the monument to the victory of the Delian league against the Persian fleet (469-465 B.C.). The island was the very base of naval operations. See Picard 1928: 42.

⁹⁶ Plutarch (*Def. Or.* 6 = *Mor.* 412 D ff.) locates in this building one dialogue of his *De defectu oraculorum*; see also Pli. *N.H.* 35, 59. About the artistic personality of Polygnotus see Roscino 2010.

⁹⁷ Paus. 10, 28, 1 ff.

⁹⁸ Philostr. *VA* 6, 11, 64; *schol.* Pl. *Grg* 448b; Luc. *Imag.* 7.

⁹⁹ Paus. 10, 29, 3.

According to Pausanias, then, the swing is likely to refer *strictu sensu* to the queen, who, as we all know, hung herself at her marriage bed¹⁰⁰. The uniqueness of this iconographical detail, absent from any other monument representing Phaedra, suggests to Luis Séchan – and then to Charles Picard – that the indication of Pausania could well be the result of a suggestion by a local guide; a suggestion which «*suit sans doute une version athénienne où Phèdre se pendait*» (Picard 1928: 48), and so most likely it must be previous to Euripides' *Hippolytus*. In this regard, it seems plausible that it must be a symbolic connection between the swing and the suicide by hanging. Such an exegetical link can only be related to a ritual perspective.

The death of Theseus' wife is similar to many other mythical women's death¹⁰¹: in a way, the unfaithful maidservants under Odysseus¹⁰², Jocasta¹⁰³, Antigone¹⁰⁴, and Helen of Troy¹⁰⁵ are hung. And even when a story does not actually end up in someone's death, there is still a clear functional link between the feminine world and hanging. In Euripides' *The Suppliants*, for example, Danaos' daughters threaten to hang themselves with their virginal belts, unless they are granted refuge in Argos¹⁰⁶:

Βα. ἤκουσα, καὶ λέγοις ἄν· οὐ με φεύξεται.
 Χο. ἔχω στρόφους ζώνας τε, συλλαβὰς πέπλων.
 Βα. τάχ' ἂν γυναικῶν ταῦτα συμπρεπῆ πέλοι.
 Χο. ἐκ τῶνδε τοίνυν, ἴσθι, μηχανὴ καλή.
 Βα. λέξον τίν' αὐδὴν τήνδε γηρυθεῖς' ἔση.

¹⁰⁰ E. *Hipp.* 769-775. Cfr. Loraux 1987: 23 f.

¹⁰¹ Doria s.f.p.; Cfr. Picard 1928: 55 f.

¹⁰² Hom. *Od.* 22, 465 ff. It is important to remark that the previous punishment determined by Odysseus for the unfaithful maidservants is the death by sword (440 ff.). It is Telemachus the one who opts for hanging, because in his opinion the behaviour of the maidservants is a great wrong.

¹⁰³ So, for example, in Hom. *Od.* 11, 269 ff. See also Cantarella 1985: 92.

¹⁰⁴ S. *Ant.* 1204.

¹⁰⁵ Paus. 3, 19 ff. Pursuant to a Rhodian tradition, Helen is hanged by some maidservants of Polisso, widow of warrior killed during the Trojan war. This episode would be the *aition* for the Rhodian cult of Helen Dendritis (see Picard 1928: 61; Cantarella 1985: 94).

¹⁰⁶ A. *Supp.* 456-463 (translation by H. Weir Smyth). See also A. *Supp.* 154-161.

Χο. εἰ μή τι πιστὸν τῷδ' ὑποστήσεις στόλω.

Βα. τί σοι περαίνει μηχανὴ συζωμάτων;

Χο. νέοις πίναξι βρέτεια κοσμήσαι τάδε.

King: I hear; say on. It shall not escape me.

Chorus: I have breast-bands and girdles wherewith to gather up my robes.

King: Such things are proper, no doubt, to womenfolk.

Chorus: In these then, be sure, I have a rare contrivance.

King: Tell me what speech thou hast in mind to utter.

Chorus: If thou wilt not engage thyself to give some pledge unto our company.

King: What is the contrivance of the sashes to effect for thee?

Chorus: To adorn these images with tablets of strange sort.

King: Thy words are riddling; come, explain in simple speech.

Chorus: To hang ourselves forthwith from the statues of yon gods.

Two short annotations about this passage: first, the choriphea in front of the king seems to be fully aware about the connection that links the hanging to the woman. The instrument of the threaten suicide, would in fact be the belt but in antiquity the belt is the symbol of the feminine¹⁰⁷.

On the other hand, this type of death, women favoured, is always considered ignominious when associated to men's death. As Servius maintains, interpreting the Vergilian passage about queen Amata's suicide, to a man who hangs himself should be denied the burial ritual.

This is consistent with the idea that this kind of suicide is considered particularly «dishonourable» (*informis*)¹⁰⁸. Such a consideration is also

¹⁰⁷ About the symbolic significance of the breast-band in Greek world see: Giuman 2002 e 2005: 89 ff.

¹⁰⁸ Serv. *ad En.* 12, 603. See also Voisin 1979: 422; Durkheim 2007: 67. This prohibition is confirmed, for example, by the statute of a confraternity from Lanuvio (Geiger 1888: 63). According to J.-L. Voisin the sacrilege of the hanging could be individuate in the absence of any contact between dead and heart (Voisin 1979: 432 ff.). In this respect it is important to remark with Nicole Loraux that while Phaedra is swinging from a pole (that is in *E. Hipp.* 780 ff.), «il coro esita ("nessuno allora porterà una lama a doppio taglio per sciogliere la sua gola dal nodo e liberare la sovrana dal

confirmed by Livius, when he discusses Quintus Flavius Flaccus' suicide¹⁰⁹.

Epic poetry drama and Attican tragedies, however, are not the only sources in which a close connection between hanging and women's suicide¹¹⁰ can be detected. Indeed, there is a number of local myths, in which women have a main role and their *aitia* sometimes seem to refer to this modality of committing suicide; in particular, when hanging is connected to rituals. This is the case of Delphi's Charila, a festival celebrating a young maiden's suicide, who prefers to hang herself rather than surrender to the local king's advances¹¹¹. In Karyes, a village in Arcadia, every year, during the celebrations dedicated to Artemis Karyatis, a delegation from Sparta (a group of singers formed by maidens) dances and sings to commemorate and celebrate a group of young women, who are reported to have hung themselves from a walnut tree to escape from rape¹¹². In Melitea, a small town in Thessaly, there is a festival, every year, in which a group of maidens hang a goat from a tree to commemorate a peculiar event occurred in that place¹¹³: the town tyrant Tartarus (*nomen omen*) is said to have repeatedly ordered to kidnap the town young maidens in order to rape them «prior to their wedding» (πρὸ γάμου).

laccio che la strangola"); quando, infine, le donne di Trezene sono ben convinte che sia troppo tardi, allora si preoccupano, raddrizzando questo "infelice cadavere", di stenderlo "come è dovuto a un morto". La lettura di questi testi ci offre l'impressione che il gesto di stendere a terra il cadavere dell'impiccato significhi rimpatriarlo nel seno della vasta confraternita dei morti che hanno diritto ai riti funebri» (Loraux 1991: 108).

¹⁰⁹ Liv. 42, 28. See also Hesychius, who confirms us that «for the hanged men there are not the offerings of the dead».

¹¹⁰ Doria s.f.p.

¹¹¹ Jeanmaire 1939: 407 ff.; Nilsson 1967: 460; Gernet 1968: 231; Cantarella 1985: 92 f. e 2011: 59 f. The seven-year structure suggests to Angelo Brelich the possibility that this festival could be earlier than Pythia. On the other hand Herois and Charila are both unrelated to Apollinean cult (Brelich 1969: 428).

¹¹² Luc. *De saltat.* 10; Pollux 4, 104; Phot. *s.v.* Καρύατεια; Hsych. *s.v.* κάρυα. The festival would be founded by the Dioscuri. See also King 1983: 118 f.; Cantarella 1985: 92.

¹¹³ Ant. Lib. *Tr.* 13 (*apud* Nic.).

Nonetheless, one of them, named Aspalis, is said to have opposed the tyrant by hanging herself¹¹⁴.

The connection between hanging and swings is best described by the *Aiora*, an ancient Athenian ritual whose *aition*, too, narrates the story of Erigone, a young maiden¹¹⁵. The myth is set in Attic, where Dionysus arrives, he is hosted by Icarius. Dionysus, in exchange for his courtesy, teaches Icarius how to make wine. The man offers the wine to some local shepherds who, unaware of alcohol possible effects, become intoxicated and kill Icarius, suspected to have tried attempted to kill them. The shepherds decide to hide Icarius' body, and bury him under a tree. Erigone, in the end, guided by her dog Maera, finds her father's grave and, in a fit of despair, hangs herself on the same tree. Before dying, Erigone casts a curse¹¹⁶: all the maidens in Athens have to undergo her same destiny. In a fit of madness (Servius plainly uses the term *furor*¹¹⁷) they hang themselves after an uncontrollable and violent death wish, which overwhelms them. When asked to comment on this terrible event, the Oracle of Delphi prophesies that Erigone's death must be atoned. For this reason, they make a swing: by swinging, each one of them will rehears the maiden's death, without any real killing. So writes Hyginus¹¹⁸:

¹¹⁴ See also Brelich 1969: 443 f.

¹¹⁵ We can probably find the most complete version of the myth in the *Astronomica* of Hyginus (2, 4 ff.), who also quotes a simplified version on his *Fabulae* (130). Between the sources, the better version of the *aition* of *Aiora* rituals is recorded by Probus (*ad Verg. Georg.* 2, 385-389). See also Pollux 4, 55; Hsych. *s.v. aletis; aiora*; E.M. *s.v. Αιώρα*; Fest. *s.v. Oscillantes*; Servius *ad Verg. Georg.* 2, 329; Apollod. *Ep.* 6, 25; 6, 28; Athen. 14, 10; Hyg. *Astr.* 2, 4. About the structuration of this myth see Parke 1977: 118 f.; Hani 1978.

¹¹⁶ So also according to Servius (*ad Verg. G.* 2, 389). In the version of Hyginus (*Fab.* 130) Dionysus himself, who according to Ovidius is the husband of Erigone, causes the disease: *ob quod factum Liber pater iratus Atheniensium filias simili poena afflixit*. This element, bearer of a functional structure of the myth in which only the divinity can be the legitimate intermediary between offence and penalty, cold suggests us the recency of this version towards the tradition of Hyginus's *Astronomica*.

¹¹⁷ Serv. *ad Verg. G.* 2, 389: *sed post aliquantum tempus Atheniensibus morbus inmissus est talis, ut eorum virgines furore quodam compellerentur ad laqueum; responditque oraculum, sedari posse*.

¹¹⁸ Hyg. *Astr.* 2, 4, 5 (translation by M. Grant).

Qui quod ea se suspenderat, instituerunt uti tabula interposita pendentes funibus se iactarent, ut qui pendens uento mouetur. Quod sacrificium sollemne instituerunt. Itaque et priuatim et publice faciunt, et id Aletidas appellant, quod eam patrem persequentem cum cane, ut ignotam et solitariam oportebat, mendicam appellabant, quas Graeci ἀλήτιδας nominant.

So since she hanged herself, they instituted a practice of swinging themselves on ropes with bars of wood attached, so that the one hanging could be moved by the wind. They instituted this as a solemn ceremony, and they perform it both privately and publicly, and call it *alétis*, aptly terming her mendicant who, unknown and lonely, sought for her father with the dog. The Greeks call such people *alétides*.

A temporary ritual manifestly recalling functional mechanism connected to symbolic death, the *Aiora*, about which we will discuss in more detail in the second part of the contribution, was wholly included in one of the principal Attican festivals, the so-called *Anthesteria*¹¹⁹. At the centre of this wine festival was the celebration of the maturing of the wine and the cyclical spring rebirth. The festival was held annually from the eleventh to the thirteenth of the eighth month of the Attican calendar, *Anthesterion* (corresponding to the period between February and March), according to an elaborate programme which we can summarise as follows¹²⁰:

¹¹⁹ Dietrich 1961; Deubner 1969: 93 ff.; Parke 1977: 107 ff.; Burkert 1981: 158 ff. About the iconographical analysis of the images of this festival, see van Hoorn 1951; Hamilton 1992.

¹²⁰ Immerwahr 1946. About the sources on the tripartite structure of *Anthesteria* see *schol. Arist. Ath.* 390 (= Apollod. *FGrHist* 244 f. 133). See also Deubner 1969: 93 ff.; Parke 1977: 107 ff. It is important for us to underline what Walter Burkert argues «secondo l'antico ordine temporale religioso il tramonto segna la fine di un giorno e che sera e notte venivano già considerati come "vigilia" del giorno successivo. In tal modo Pithoigia e Choes si incontrano la sera dell'11, Choes e Chytroi la sera del 12 di Antesterione. Già nell'antichità questo limite fluttuante ha creato talvolta confusione» (Burkert 1981: 159).

• 11 *Anthesterion* – when casks were opened, the ritual called *Pithoigia* took place: the first libations were ritually offered to Dionysus *en Limnais*¹²¹.

• 12 *Anthesterion* – *Chöes* ceremony, a time of merry making: the city was invaded by the souls of the dead¹²², public and private libations took place for the whole day¹²³. Finally, the *basilissa* (the wife of the *Archon Basileus*) would go through a ceremony of marriage to Dionysus¹²⁴.

• 13 *Anthesterion* – the *Chytroi* ritual¹²⁵: cooked pulse was made with cereals and honey and offered to Hermes Chthonios in his capacity of one of the gods of the lower world¹²⁶. According to Callimachus¹²⁷, on this last day of the festival, all the *Aiora* rituals were brought to a conclusion¹²⁸: the Athenian young women would sit on the swing in memory of Erigone's unfortunate destiny. Meanwhile, everybody sang a characteristic song called *Aletis (the errant)*¹²⁹, a clear reference to the young woman's wandering in search for her father¹³⁰.

¹²¹ Th. 2, 15, 3: ἡ ἀκρόπολις ἢ νῦν οὖσα πόλις ἦν, καὶ τὸ ὑπ' αὐτὴν πρὸς νότον μάλιστα τετραμμένον. τεκμήριον δέ· τὰ γὰρ ἱερὰ ἐν αὐτῇ τῇ ἀκροπόλει καὶ ἄλλων θεῶν ἐστὶ καὶ τὰ ἔξω πρὸς τοῦτο τὸ μέρος τῆς πόλεως μᾶλλον ἴδρυνται, τό τε τοῦ Διὸς τοῦ Ὀλυμπίου καὶ τὸ Πύθειον καὶ τὸ τῆς Γῆς καὶ τὸ τοῦ ἐν Λίμναις Διονύσου, ᾧ τὰ ἀρχαιότερα Διονύσια ποιεῖται ἐν μηνὶ Ἀνθεστηριῶνι, ὥσπερ καὶ οἱ ἀπ' Ἀθηναίων Ἴωνες ἔτι καὶ νῦν νομίζουσιν.

¹²² Phot. *s.v.* Μιαρὰ ἡμέρα: ἐν τοῖς Χουσὶν Ἀνθεστηριῶνος μηνός, ἐν ᾧ δοκοῦσιν αἱ ψυχαὶ τῶν τελευτησάντων ἀνιέναι, ῥάμνῳ ἔωθεν ἐμασῶντο καὶ πίττηι τὰς θύρας ἔχρῳν.

¹²³ See also van Hoorn 1951: 15 ff.

¹²⁴ D. 59, 73; Arist. *Ath.* 3, 5; Hsch. *s.v.* Διονύσου γάμος. See also Parke 1977: 113 f.; Burkert 1998: 440.

¹²⁵ Parke 1977: 116 ff.

¹²⁶ It is exactly to the dead that is offered the so-called *panspermia*, that is a cake kneaded by every type of seed (*FGrH* 115 F 347a). About the chthonian meaning of honey, see Giuman 2008. Significantly honey is defined by ancient sources *dead food* (*Did. schol. Ar. Ach.* 1076).

¹²⁷ Call. *Aet.* 178-184 Goold.

¹²⁸ See also Nilsson 1915; Picard 1928; Iles Johnston 1999, 221 ff.

¹²⁹ Hsych. *s.v.* Ἀλητις· ἐορτὴ Ἀθήνησιν, ἢ νῦν Αἰώρα λεγομένη.

¹³⁰ *E.M. s.v.* Ἀλητις· Τινὲς τὴν Ἡριγόνην τὴν Ἰκαρίου θυγατέρα, ὅτι πανταχοῦ ητοῦσα τὸν πατέρα ἤλατο.

The *Aiora* festival is linked to a series of vascular images found on Attican artefacts¹³¹, which will be argued later on. However, it is important to remark the cyclical nature of the festival. An essential part of the spring-bud festival (the term *anthos* translates the expressions “flower” and “flower bud” to the letter¹³²), whose origin probably dates back to the Minoan-Mycenaean period¹³³ and whose *leit motif* reminds one of the notion of cyclic nature, the *Aiora* festival can be certainly defined a Chthonic ritual once again based on nature and on the notion of cyclic nature and rebirth¹³⁴.



Fig. 1 – Paris, Louvre CA2191. Attic red-figure *hydria* dated to the middle of the fifth century BC with Eros and a swinging girl (from Rosokoki 1995: fig. 6).

¹³¹ Doria s.f.p.

¹³² Harp. s.v. Ἀνθεστηριών: ὄγδοος μὴν οὗτος παρ' Ἀθηναίοις, ἱερός Διονύσου. Ἰστρος (= *FgrHist* 334 F 13) δὲ ἐν τοῖς τῆς συναγωγῆς κεκλησθαί φησιν αὐτὸν διὰ τὸ πλεῖστα τῶν ἐκ γῆς ἀνθεῖν τότε.

¹³³ Picard 1928: 50 f.; Nilsson 1950: 332.

¹³⁴ Picard 1928: 58 ff.

Several ethno-anthropological comparisons, in fact, – from James G. Frazer to Ernesto De Martino – seem to confirm that the symbol of the swing can be associated to the notion of fertility¹³⁵, and, in accordance with the patterns on an *hydria* which belongs to the Louvre collections in Paris, it hints at sexuality (fig. 1)¹³⁶: Eros himself is portrayed in the act of pushing a young woman on a swing.

On one *lekythos* adorned with captions and kept in Munich, the artist portrayed Paidia, the personification of childhood, in the act of pushing Himeros (twin to Eros and incarnation of sexual desire) on the swing (fig. 2)¹³⁷.



Fig. 2 – München, Antikensammlungen J234. Attic red-figured *lekythos* from Vulci dating at the second half of 5th century BC with Paidia and Himeros (from Pellegrini 2009: 129 fig. 8).

The *Aiora* cannot therefore be seen as a functional ritual, whose peculiarities are exquisitely propitiatory; nor as a passage connected to the world of Eros and, consequently, to young women's sexuality and

¹³⁵ Lefkowitz 1981; Averna 2009: 313 ff.

¹³⁶ Paris, Louvre CA2191. Attic red-figure *hydria* dated to the middle of the fifth century BC. Rosokoki 1995: fig. 6; Steinhart 2004: tav. 34.1.

¹³⁷ München, Antikensammlungen J234. Attic red-figured *lekythos* from Vulci dating at the second half of 5th century B.C. Shapiro 1993: 120, 182 pl. 73, 140; Rosokoki 1995: fig. 7; Pellegrini 2009: 129 fig. 8. About Himeros see also Hes. *Th.* 64; 201 ff.; Luc. *DDeor.* 15; AP 7, 421; Pl. *Smp.* 197d.

procreative capacity from childhood or adolescence. This aspect is fully confirmed by the specific etiological typology of the cults, which are in connection with the symbol of swing, as well as by the all-present notions of death and resurrection (although in some of the cases afore mentioned, both events are represented by a functional substitution of human beings with dolls or wooden simulacra) and, finally, by the virginal condition of all the female characters, who have a role within the ritual – virginity, in particular, should not be intended here only as a physiological characteristic – it should rather be associated to the characters' age. In this respect, there is a parallelism between Erigone and Charila with the maidens in the *Aiora* ritual; between Aspalis, raped by Tartarus before her wedding (that is *pro gamou*), and the Thessaly young women, who commemorate her during the ritual in Melitea¹³⁸; between the *parthenoi* and the *virgins* (as they are respectively called by Pausanias in his commentary on Statius' *Thebaid*¹³⁹) and the Spartan young women who sing together for Artemis Karyatis in memory of their peer girls, who hung themselves to escape rape. Hence, the swing ritual seems to be closely connected to the girls' pre-marital life, a time in which the Athenian young women symbolically testify their temporary detachment from the rest of the community in memory of the 'wanderer' Erigone, who was in search for her father: a transitional period which will come to an end with their marriage.

Nonetheless, this specific, symbolical interpretation of the swing within a functional perspective marked by the virginal status, needs deeper and further clarification when associated to Phaedra's exegetic image conceived by Polygnotus for his painting in the Lesche of the Cnidus people in Delphi. One could wonder whether it is relevant to explain the image carefully described by Pausanias, by means of a symbolical comparison, with hanging and the swing.

¹³⁸ Ant. Lib. Met. 13: ὀνομάζεται δὲ παρὰ τοῖς ἐγχωρίοις τοῦτο τὸ ξόανον Ἄσπαλις Ἀμειλήτη Ἐκαέργη, ᾧ καθ' ἕκαστον ἔτος αἱ παρθένοι χίμαρον ἄθορον ἐκρήμνων, ὅτι καὶ ἡ Ἄσπαλις παρθένος οὕσα ἑαυτὴν ἀπηγχόνισεν.

¹³⁹ Schol. Stat. Teb. 4, 225: *cum luderent virgines, meditatus ruinam omnis chorus in arborem nucis fugit, et in eius pependit.*

To answer to this question we might embark on an exegetic research and in the first place focus on what Plato has to say in one of his writings. In the eighth book of his *Laws*, the Greek philosopher draws our attention to the calming effect coming from swinging on whoever suffers from nervous disorders¹⁴⁰:

Λάβωμεν τοίνυν τοῦτο οἶον στοιχεῖον ἐπ' ἀμφοτέρα, σώματός τε καὶ ψυχῆς τῶν πάνυ νέων τὴν τιθήνησιν καὶ κίνησιν γιγνομένην ὅτι μάλιστα διὰ πάσης τε νυκτὸς καὶ ἡμέρας, ὡς ἔστι σύμφορος ἅπασι μὲν, οὐχ ἦκιστα δὲ τοῖς ὅτι νεωτάτοισι, καὶ οἰκεῖν, εἰ δυνατόν ἦν, οἶον ἀεὶ πλέοντας· νῦν δ' ὡς ἐγγύτατα τούτου ποιεῖν δεῖ περὶ τὰ νεογενῆ παιδῶν θρέμματα. τεκμαίρεσθαι δὲ χρὴ καὶ ἀπὸ τῶνδε, ὡς ἐξ ἐμπειρίας αὐτὸ εἰλήφασιν καὶ ἐγνώκασιν ὄν χρήσιμον αἶ τε τροφοὶ τῶν μικρῶν καὶ αἱ περὶ τὰ τῶν Κορυβάντων ἰάματα τελοῦσαι· ἡνίκα γὰρ ἄν που βουλευθῶσιν κατακοιμίζειν τὰ δυσυπνοῦντα τῶν παιδίων αἱ μητέρες, οὐχ ἡσυχίαν αὐτοῖς προσφέρουσιν ἀλλὰ τοῦναντίον κίνησιν, ἐν ταῖς ἀγκάλαις ἀεὶ σείουσαι, καὶ οὐ σιγὴν ἀλλὰ τινα μελωδίαν, καὶ ἀτεχνῶς οἶον καταυλοῦσι τῶν παιδίων, καθάπερ ἢ τῶν ἐκφρόνων βακχειῶν ἰάσεις, ταύτη τῇ τῆς κινήσεως ἅμα χορεία καὶ μούση χρώμεναι.

Let us take this, then, as a fundamental assumption in both cases, that for both body and soul of the very young a process of nursing and moving, that is as continuous as possible both by day and by night, is in all cases salutary, and especially in the case of the youngest: it is like having them always rocked – if that were possible – on the sea. As it is, with new born infants one should reproduce this condition as nearly as possible. Further evidence of this may be seen in the fact that this course is adopted and its usefulness recognized both by those who nurse small children and by those who administer remedies in cases of Corybantism. Thus when mothers have children suffering from sleeplessness, and want to lull them to rest, the treatment they apply is to give them, not quiet, but motion, for they rock them constantly in their arms. And instead of silence, they use a kind of crooning noise; and thus they literally cast a spell upon the children (like the victims

¹⁴⁰ Pl. *Lg.* 790 c-e (translation by R.G. Bury).

of Bacchic frenzy) by employing the combined movements of dance as a remedy.

Plato's words seem to indicate an analogy with the cradling of newborns. In addition, Athenaeus claims that the *Aiora* song – the *Aletis* – is an out-and-out lullaby¹⁴¹:

αἱ δὲ τῶν τιθεουσῶν ᾠδαὶ καταβαυκαλήσεις ὀνομάζονται. ἦν δὲ καὶ ἐπὶ ταῖς ἐώραις τις ἐπ' Ἡριγόνῃ, ἦν καὶ ἀλητίν λέγουσιν, ᾠδή. Ἀριστοτέλης γοῦν ἐν τῇ Κολοφωνίων Πολιτεία φησίν· ἄπέθανεν δὲ καὶ αὐτὸς ὁ Θεόδωρος ὕστερον βιαίῳ θανάτῳ. λέγεται δὲ γενέσθαι τρυφῶν τις, ὡς ἐκ τῆς ποιήσεως δηλόν ἐστιν. ἔτι γὰρ καὶ νῦν αἱ γυναῖκες ἄδουσιν αὐτοῦ μέλη περὶ τὰς ἐώρας.'

The songs of nursing-women are called *katabaukaleses*. There was also a song sung at the Swing-festival, in memory of Erigone, which they call the wanderer's song. Aristotle, for example, says in his *Constitution of Colophon*: «later Theodorus himself also died by a violent death¹⁴². He is said to have been a luxurious person, as is evident from his poetry. For he was a poet, and even to this day the women sing his lays at the Swing-festival».

According to what the ancient sources hint at, there could be a subtle relation between obsession and swinging which seems to be supported by the semantic derivation of the verb *aiorein*, commonly used to refer to a state of anxiety of psychological origin. Plato's assertion can only be interpreted by taking into account a well-known passage in *De Virginum Morbi*, a work ascribed to Hippocrates, which states that maidens, who are fit for marriage, are prone to violent and devastating fits of anger, unless they are allowed to enjoy marital sexual love¹⁴³:

Αἱ δὲ παρθένοι, ὀκόσησιν ὦρη γάμου, παρανδρούμεναι, τοῦτο μᾶλλον πάσχουσιν ἅμα τῇ καθόδῳ τῶν ἐπιμηνίων, πρότερον οὐ

¹⁴¹ Athen. 618 e-f (translation by Ch. Burton Gulick).

¹⁴² About Theodore from Colophon see also Pollux 4, 55.

¹⁴³ *Corp. Hipp.* 8, 464-471 (translation by M.R. Lefkowitz). De Lazzer 1997.

μάλα ταῦτα κακοπαθέουσai· (...) Εχόντων δὲ τουτέων ᾧδε, ὑπὸ μὲν τῆς ὀξυφλεγμασίης μαίνεται, ὑπὸ δὲ τῆς σηπεδόνος φονᾶ, ὑπὸ δὲ τοῦ ζοφεροῦ φοβέεται καὶ δέδοικεν, ὑπὸ δὲ τῆς περὶ τὴν καρδίην πιέξιος ἀγχόνας κραίνουσιν. (...) Φρονησάσης δὲ τῆς ἀνθρώπου, τῆ Ἄρτέμιδι αἰ γυναῖκες ἄλλα τε πολλὰ, ἀλλὰ δὴ καὶ τὰ πουλυτελέστατα τῶν ἱματίων καθιεροῦσι τῶν γυναικείων, κελεύοντων τῶν μάντεων, ἐξαπατεώμεναι. Ἡ δὲ τῆσδε ἀπαλλαγὴ, ὀκόταν τι μὴ ἐμποδίζη τοῦ αἵματος τὴν ἀπόρρυσιν. Κελεύω δ' ἔγωγε τὰς παρθένους, ὀκόταν τὸ τοιοῦτον πάσχουσιν, ὡς τάχιστα ξυνοικῆσαι ἀνδράσιν· ἦν γὰρ κυήσωσιν, ὑγιέες γίνονται.

And virgins who do not take a husband at the appropriate time for marriage experience these visions more frequently, especially at the time of their first monthly period, although previously they have had no such bad dreams of this sort (...) When this is the state of affairs, the girl goes crazy because of the violent inflammation, and she becomes murderous because of the decay and is afraid and fearful because of the darkness. The girls try to choke themselves because of the pressure on their hearts; their will, distraught and anguished because of the bad condition of the blood, forces evil on itself (...) When this person returns to her right mind, women give to Artemis various offerings, especially the most valuable of women's robes (...) My prescription is that when virgins experience this trouble, they should cohabit with a man as quickly as possible. If they become pregnant, they will be cured.

In this passage, the connection between suicide by hanging and *parthenia* is far from denoting a mere symbolical aspect; on the contrary, it clearly refers to a physiological condition¹⁴⁴: it is only through marriage or, better say, through legal sexual love and pregnancy that women can overcome this type of syndrome.

At first blush, one could get the impression that such a long exegetic course might be of little use to better understand Polygnotus's iconographical choices: the virginal behaviour of the young women involved in the *Aiora* propitiatory rituals, with their marriage and

¹⁴⁴ King 1983: 113 f.

procreative expectations, seems to be entirely incompatible with the vile and incestuous figure of Phaedra. Unless we try to overturn radically the premises of our reasoning. Basically, not all the women described in myths and related to hanging are maidens. Like Phaedra, Helen of Troy, Clytemnestra, Jocasta are definitely not; notably, however, those characters, are associated to a significant female sexuality. In my view, it is only by starting from these premises that the figure of Phaedra on the swing (of whom Hippolytus clearly is a male reflection) can be fully understood. In the words of Anna Beltrametti (2001: 101), Phaedra «*si fissa come lo stereotipo negativo della donna secondo il pensiero di V secolo, la personificazione antonomastica della donna malefica, strumento di Afrodite, un'altra, dopo Elena e diversamente da lei, violatrice dell'aidos*». Nonetheless, in order to completely comply with this pattern, Phaedra's figure can only develop by following her path to the uncontrolled and uncontrollable status of *parthenos*, of restless adolescent. This is a biological condition, clearly expressed by the queen with her behaviour: her delusions, her invocations to the woods, her yen for abandoning her married life, all of this aspects are commented by the chorus of Euripides' *Hippolytus* as follows¹⁴⁵:

φιλεῖ δὲ τᾷ δυστρόπῳι γυναικῶν
 ἄρμονίαι κακὰ
 δύστανος ἀμηχανία συνοικεῖν
 ὠδίνων τε καὶ ἀφροσύνας.

Women's nature is an uneasy harmony, and with it is wont to dwell the painful unhappy helplessness of birth pangs and their delirium.

M. G.

¹⁴⁵ E. *Hipp.* 161-164 (translation by D. Kovaks). See also Loraux 1991: 18 f.

The movement of swing¹⁴⁶

Regarding Polygnotus's *Nekyia*, we saw Phaedra is on a swing. The exceptional importance of the symbolic value implied in this approach seems to lie in his uniqueness and in the intentions expressed by the painter, through his choice to portray Phaedra on a swing. Therefore it will be useful to expand the subject of the swing in Greece, in order to understand the strong link existing between Theseus' wife and the swing in Polygnotus's *Nekyia*. In Greek religion, the ritual of swinging, the *Aiora*, is accomplished through the swing, which emerges in its functional values as a symbolic tool. The swing in fact, in the Attic images¹⁴⁷, is a strong sign of the abandonment of the state of virginity and the subsequent rebirth of the girls as women¹⁴⁸. As we have in part already mentioned, the binomial death-rebirth is strongly connected to the ceremony of the Greek ritual of swinging, with many magic and cathartic sides.

In Berlin there is a Attic red-figure *hydria* (fig. 3)¹⁴⁹, dating from the mid-fifth century BC: here we see a young woman swinging on a swing, pushed by another female figure. A few details, like a *kalathos* and a *tenia*, clearly indicate a feminine environment, while a half-buried *pithos*, purposely located on a lower position than the main female character in the scene, clearly proves its connection with the *Pithoigia* and, as a consequence, with *Anthesteria*. In this case, the two protagonists do not look like young girls; from the clothing, hairstyles and demeanor it is clear, I think, that the figure on the left can be identified as a young woman, while the other, on the swing, with her hair loose on her

¹⁴⁶ An expanded version of this part of the article will be published by the author in the second volume of the series *Quaderni di Otium* (Doria s.f.p.).

¹⁴⁷ In this particular case we are referring to Attic pottery. Attic images of this ritual are in fact characterized by the almost total exclusivity of the ceramic substrate.

¹⁴⁸ Cantarella 2011: 57 ff.

¹⁴⁹ Berlin, Antikensammlung F2394. Rosokoki 1995: fig. 5; Steinhart 2004: tav. 34.2. We find a similar iconographical structuration of the image on another Attic red-figured amphora (Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum 65.1). The only difference with the Berlinian vase is the presence of a second feminine figure who, accompanied by a child, observes the scene (Ruhfel 1984: 22).

shoulders, is a *nymphe*, ready to fill the social role for which she has been educated since birth: to become a wife and a mother¹⁵⁰. Consequently, in ancient Greece swinging was not just a simple pastime dear to children, especially little girls, but it is also a ritualized practice – as the pictures show well – full of hidden and unpredictable meanings since its origin, that seems to be rooted, as we have already discussed, in the sad etiological myth of Erigone, aition of the *Aiora*.



Fig. 3 – Berlin, Antikensammlung F2394. Attic red-figure *hydria*, dating from the mid-fifth century BC with two girl and a swing (from Rosokoki 1995: fig. 5).

A detail that immediately catches one's attention is the 'silence' of the literary sources not so much on the ritual of the swing, but on its symbolic

¹⁵⁰ Not only is the *kalathos* the symbol of a married woman, but also of the education of girls on domestic work: the importance of female domestic activities (primarily weaving) in the *oikos* in the ancient world is known. See also Vegetti 1979: 123; Campese 1983: 25 ff.; Labarre 1998: 791 ff.; Giuman 2006; Doria 2007.

meaning, which is the sense of the image of Phaedra realized by Polygnotus. The iconographic and iconological analysis of vascular decorations is instrumental, in this case, to understand and explain the complex structure of the *Aiora* for the figure of Polygnotus's Phaedra. Two vessels in particular give us important information about the practice of the swing, marking it as a real ritual. Not surprisingly, they are two Attic red-figure *choes*. The first, attributed to Meidias, from Athens and now preserved in New York, is dated to the third quarter of the fifth century BC and shows a singular scene (fig. 4)¹⁵¹. The woman on the right takes some finely embroidered fabrics from a great chair and places them on the swing¹⁵²; the other, bent over a small fire, pours a liquid on the fire from a *lekythos*. A child closes the picture on the left. The women, ornately dressed and with elaborate hairstyles and tiaras, are two Athenian aristocrats. The scene refers clearly to the stages leading to a ritualized ceremony with great precision, providing codified and rigorous liturgies. Regarding these liturgies, the woman on the left plays a crucial role: she is pouring a liquid into the flames. It is probably a figured transposition of one of the oldest sacrifices in Greece¹⁵³: the combustion of odorous substances such as herbs, ointments and incense¹⁵⁴. The *Aiora* ceremony, in fact, is performed on the third day of the Anthesteria festival, when it is necessary to purge the city following the infestation caused by the dispersion of the spirits of deceased ancestors on the second day.

¹⁵¹ New York (NY), Metropolitan Museum 75.2.11. Attic red-figure *chous* from Athens, attributed to Meidias and dated to the third quarter of the fifth century BC (c.ca). Cfr. Burn 1987: tav. 52B; Lezzi-Hafter 1988: 97, fig. 65C; Boardman 1989: fig. 288; Rosokoki 1995, fig. 2; Schmidt 2005: 177, fig. 90.

¹⁵² Dillon 2002: 69.

¹⁵³ According to many (sounds vague), the introduction of incense and the practice of fumigation in Greece dates back to the beginning of the seventh century BC (in Homer there is no trace of the custom of burning odorous substances), but according to others it was a tradition already widespread in the Minoan-Mycenaean. Cfr. Sacconi 1969: 286 ff.; Fabbricotti 1979: 410, n. 40; Squillace 2010 e 2014.

¹⁵⁴ Thphr. Fr. 2. Regarding the combustion of odorous substances, see also Zaccagnino 1998; Dillon 2002: 71-72; Squillace 2010 e 2014. On the purification and the fire see Bruit Zaidman 1991: 412; Dillon 2002: 69-70.



Fig. 4 – New York (NY), Metropolitan Museum 75.2.11. Attic red-figure *chous* from Athens, attributed to Meidias and dated to about the third quarter of the fifth century BC with two women (from Burn 1987: pl. 52B).

Returning to Meidias's *chous*, we notice how in such circumstances the magic-purifiers traits in the Aiora are distinguishable in the purification of the clothes put on the swing – suspended right over the coals –, destined to be worn by the girl protagonists of the ceremony. Therefore, the tunics, the chitons and *himatia* are subjected to an aromatic fumigation, in view of an important ritual, which is regarded as a form of atonement for Erigone's death¹⁵⁵. Returning to the protagonists of the Meidias vessel, women would not be identified with the same girls, who take part in the ritual of the swing, on the contrary, as the elaborate hairstyles and smart clothing demonstrate, with the *gynaiques* (mothers, or other female members of the *genos*), who we have already noticed playing a major role in the preparation of the different ritual phases of the *Anthesteria*.

¹⁵⁵ Dillon 2002: 69-70. On the fumigation of peplum offered by the Athenians to Athena Parthenos see also Paoletti 2004; Simon, Sarian 2004: 255-268.

We would like to offer an in-depth interpretation on the second *chous*. It is a red-figure vase, belonging to the same chronological horizon of the previous, whose decoration shows an unusual scene, which indeed is an *unicum* in the world of vase paintings with a swing (fig. 5)¹⁵⁶.



Fig. 5 – Athens, National Archaeological Museum VS319. Attic red-figure *chous* dated to the third quarter of the fifth century BC and attributed to the painter of Eretria, depicting a scene of worship (from Simon 1998: 151, fig. 12.10).

¹⁵⁶ Athens, National Archaeological Museum VS319. Attic red-figure *chous* dated to the third quarter of the fifth century BC and attributed to the painter of Eretria, depicting a scene of worship. Cfr. Lezzi-Hafter 1988: 201, fig. 66; Guazzelli 1992: figg. 13-14; Rosokoki 1995: fig. 4; Oakley, Palagia, Coulson 1997: 481, fig. 13; Simon 1998: 151, fig. 12.10; Neils, Oakley 2003: 104, figg. 18A-B; Paoletti 2004: 30, tav. 143; Steinhart 2004: tav. 34.4; Schmidt 2005: 178, fig. 91; Kaltsas, Shapiro 2008: 265; Nørskov 2009: 230, fig. 11; Pirenne-Delforge, Prescendi 2011: 74, fig. 10.

In the centre of the composition there is a bearded man, placing a very young child on the swing; on the left we can see a young man and a girl. On the right, there is a chair with many tastefully embroidered fabrics, some of which can be seen also on the swing. One should notice the presence, exactly below the swing, of three branches ready to be burned. Finally, one can detect the usual *pithos* in a prominent position. Although the values of *pithos* are quite comprehensible, from clothes and fire, we do not understand in a first analysis the exegesis of the whole picture. Although its uniqueness seems to exist in the central figures of the man and the child on the swing, I contend that the hermeneutical key for a proper reading of the scene is to be found in both the particular attitude of the girl and the unusual gesture of the boy close to her: on closer examination of the two characters' position, we note the frightened expression of the girl, who almost clings to the young boy, who supports and tries to reassure her by embracing her.

The frightened female figure, probably one of the girls who will take part in the ceremony of *Aiora*, whose imminence emerges from the preparations for fumigation, seems to explain the action by occupying the centre of the scene: the bearded man – the archon *basileus*¹⁵⁷ or the father of the girl? –, in an attempt to comfort her, he puts a baby on the swing to show her that nothing dangerous will happen.

Therefore, it is clear how these vase paintings are characterized by the same common details, showing a ceremonial context regarding the preparatory stages of *Aiora*. This connects them to a ritual background which the texts don't speak about. Furthermore, the *Aiora* would return immediately to a dual image: the oscillatory movement¹⁵⁸ and especially that of the suspended body. The movement of the swing constitutes the most immediate connection with Erigone's death by hanging, a connection

¹⁵⁷ The archon *basileus* had to play an important role in the *Anthesteria*: he probably personified the god with whom his wife joined during hierogamy, at the end of the second day of celebrations (Arist. *Ath.* 3, 5; D. 59, 73, 76; Hsch. s.v. Διονύσου γάμος). Cfr. Burkert 1998: 440.

¹⁵⁸ For the movement in Seneca's tragedy see Trombino 1987.

based on the slow and rhythmic rocking motion of the swing, with a strong direct link of a logical and visual nature.

Erigone's death, linked to the suicide by hanging of Phaedra, suggests further reflections. In the case of Phaedra and other doomed companions if death by hanging is analogous to the death of brides, than one should point out that it is typical of virginal characters and marriage. Hence, Jocasta and Phaedra hang themselves by attaching the rope to the ceiling of the bridal chamber. In this case, as Nicole Loraux claims «it is by men that women meet their death, and it is for men, usually, that they kill themselves»¹⁵⁹; however, most often a maiden chooses such a transition, but all in all her fate does not seem very different from that of the wives: virgins become brides in death, because in it they rehears marriage. Accordingly, Antigone commits suicide with a noose made with the virginal veil, whereas the Danaides threaten to commit it with the virginal belts¹⁶⁰, a provocation implemented without hesitation, as we have seen, from Charila. By killing themselves in a way that appears intensely feminine, these girls find their femininity through death, which becomes something very similar to the wedding that they did not have in life¹⁶¹. Of course, those are 'reversed weddings', because they lead to the house of a groom, who is Hades, in a deadly and perhaps mocking equivalence that hanging = marriage where *parthenos* dies¹⁶². In the instant of death, in fact, she loses both her life and her virginity: Hecuba, in the homonymous tragedy of Euripides, defines very consciously her daughter Polyxena *νύμφην τ' ἄνυμφον παρθένον τ' ἀπάρθενον*, «bride without bridegroom,

¹⁵⁹ Loraux 1987: 23.

¹⁶⁰ The tool used by Danaus' daughters for killing themselves further proves how the hanging is a gimmick clearly associated to female. The suicide, in fact, is accomplished by using belts, a highly symbolic feminine vector (Suda, s.v. *Λυσίζωνος γυνή*). See also Apostolius 10, 96; AP 7, 324).

¹⁶¹ Especially in relation to the sacrifice of virgins, see Foley 1982: 169; Redfield 1982; Jenkins 1983; Loraux 1987. The link between sacrifice and marriage is, moreover, already mentioned in E. IT 216; 364; 371; 818-819; 856-861.

¹⁶² There are many sources which state a clear correspondence between death and marriage, see for instance Artem. 2, 65; AP 7, 182-185, 188, 492, 547; see also Rose 1925, 238.

virgin who is no longer a virgin»¹⁶³. The queen of troy's are undoubtedly enlightening words. Here there is no doubt that – for obvious reasons – the killed virgins will never become *gynaikes* but, on the other hand, with their life they will also lose their *parthenia*. The act of hanging, then, is the time in which such a deprivation takes place. No women and no virgins, or virgins no longer virgins, but certainly brides of Hades, which eventually brings us to the concept of liminality and transition, that will be the link between the *Aiora* and initiation rituals. However, in the myths of Charila, Carie, Aspalis and Sparta, and in the stories reported by Pausanias about the cult of Artemis Kondyleatis, it is also rebirth that unites all the stories of hanging. And precisely such a rebirth is the key to understanding the profound nature of the passing of virgins. Here, death and renewal seem intertwined, as they appear closely and inevitably connected in female rites of passage, where the symbolic death of girls puts an end to the *status of parthenos*, so that the girl is prepared to enter a new phase of life as a *nymphé*, a woman ready to become a wife and mother¹⁶⁴. In this sense, in the images we have seen, the swing metaphorically represents the symbolic death of *parthenoi*¹⁶⁵, through an immediate and logical connection with the hanging-visual made by the rocking. The images also immediately catch the oscillatory phases that characterize the girls' life-changing moments¹⁶⁶. Hence, during the *Aiora*, the virgins' death would be projected on the swing; therefore only through fluctuations symbolizing the passage, virgins, will rise as brides.

And there's more. Not only *parthenoi* die by hanging, but – as we have seen – even some *gynaikes*: the unfaithful maidservants of Ithaca, Helen, Phaedra and Jocasta – women of course, but no virgins – die in this manner, and Clytemnestra, who fits well in this group, threatens to kill herself in the same way. Such women, at least in appearance, have nothing in common with young girls as Antigone, Erigone, Charila, Aspalis and the

¹⁶³ E. *Hec.* 352-353; 368, 414-416 e 612.

¹⁶⁴ Giuman 1999.

¹⁶⁵ About the various types of virgins' death see Loraux 1984 e 1987; Sissa 1992; Cantarella 2011: 162 ff.

¹⁶⁶ Burkert 1998: 443.

Danaides; however it is worth going into this apparent difference. It is well known, as in ancient Greece, that the women's social model is projected in the woman who is perfectly aware of the role and expectations that are required from her *status* as a wife and a mother, as exemplified for example by Xenophon and Plutarch¹⁶⁷: a good woman knows what *sophrosyne* and *aidos* are, virtues that clearly seem to be lacking – voluntarily or not – to Helen, Phaedra and Jocasta and Odysseus's maids. Here, to these female figures hanging becomes the fatal outcome that can result from the inability to control the overwhelming power of Eros. Especially, to oppose the legitimate link of *gamos* it will end in a world turned upside down, and an extremely risky life, characterized by transgressions that will inevitably bring the guilty ones to ruin¹⁶⁸. Consequently, in myth not only virgin women have something to do with the hanging, but also female figures of adult women, associated to a distorted reading of feminine sexuality. Phaedra, Elena and Jocasta – not only married women but also mothers, certainly not any more *parthenoi* – regress to a *status* of uncontrolled and restless wildness that usually characterize the Greek adolescent, the *parthenos* that has not reached the biological *status* of *gyne* yet. Death by hanging would seem to unite both *gynaikes* who misuse their sexuality and the girls who still do not have a complete sexuality. If we go on with the examination of vascular decorations, further implications surface: in a *skyphos* by the painter of Penelope, from Chiusi and dated to the mid-fifth century BC, it is a satyr who pushes the girl on the swing (fig. 6)¹⁶⁹; in the *hydria* of Paris, belonging to the same chronological horizon, the same role is played by the god Eros himself (fig. 1)¹⁷⁰.

¹⁶⁷ Plu. *CP* 18 (= *Mor.* 139 C).

¹⁶⁸ Pellegrini 2009: 28.

¹⁶⁹ Berlin, *Antikensammlung* F2589. Attic red-figure *skyphos*, dated to about the mid-fifth century BC, with a satyr who pushes a girl on the swing. Under the swing we can read the letters ΑΛΗ, in reference to Erigone's nickname and to the ritual song that accompanied the girls during the Aiora. See also Hunziker 1877: 171; Hedreen 1992: tav. 20; Mikalson 2005: 61; Averna 2009: 314, fig. 144.

¹⁷⁰ Paris, Louvre CA2191. Attic red-figure *hydria*, dated to the mid-fifth century BC, with Eros who pushes a girl on the swing. See Rosokoki 1995: fig. 6; Steinhart 2004: tav. 34.1.



Fig. 6 – Berlin, Antikensammlung F2589. Attic red-figure *skyphos*, dated to about the mid-fifth century BC, with a satyr who pushes a girl on the swing. Under the swing we can read the letters ΑΛΗ (from Averna 2009: 314, fig. 144).

In these cases, the symbolic sexual¹⁷¹ implications will be even more meaningful¹⁷². It is also clear that the swing, through its oscillating movement, is also metaphorically connected to sexual intercourse, well symbolized by the presence of the satyr or Eros.

At this stage one should be able to understand the hermeneutical keys to grasp the symbolic projection in Polygnotus's painting, exemplified in the second part of Pausanias's description. Here he makes a clear reference to the suicide of Phaedra. The element that, in the description of Polygnotus's Phaedra, assumes characters of greater sharpness is obviously constituted by the swing movement, which would connect immediately to the queen's death by hanging.

¹⁷¹ Lefkowitz 1981; Averna 2009: 313-317; De Martino 2009: 232 ff.

¹⁷² Pellegrini 2009: 128-129.



Fig. 7 – Rome, Vatican City, Sala delle Nozze Aldobrandine s.n. Picture from a suburban house at Tor Marancia, where we see a *nekyia* of heroines, including Phaedra (from Linant de Bellefonds 1994: 358, nr. 19).

In order to mark this close funeral relationship between Phaedra, the swing and death by hanging, we will look at a painting kept in the Vatican City from a suburban house at Tor Marancia, where we see a *nekyia* of heroines, including Phaedra (fig. 7)¹⁷³: Theseus's upset wife holds a rope in her left hand, the noose with which she will kill herself, and which leads immediately to suicide by hanging. Then, we find twice the image of Phaedra well inserted into a scene of *nekyia*, in both cases she is clearly linked to death by hanging, with a strong and lasting bond between the tragic heroine and the sphere of the underworld, where its unfortunate relationship will lead her.

F. D.

¹⁷³ Rome, Vatican City, Sala delle Nozze Aldobrandine s.n. Picard 1928: 49 f.; Borda 1958: 283 f.; Linant de Bellefonds 1994: 358, nr. 19.

Bibliography

- Averna 2009 = E. Averna, *Intrattenimenti ludici dalla preistoria al Medioevo*, Aracne, Roma 2009.
- Beltrametti 2001 = A. Beltrametti, *Al di là del mito di eros. La tragedia del desiderio proibito nella drammaturgia dei personaggi*, "QUCC", 68, 2, 2001, pp. 99-121.
- Boardman 1989 = J. Boardman, *Athenian Red Figure Vases, The Classical Period*, Thames & Hudson, London 1989.
- Borda 1958 = M. Borda, *La pittura romana*, Società Editrice Libreria, Milano 1958.
- Brelich 1969 = A. Brelich, *Paides e parthenoi*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1969.
- Bruit Zaidman 1991 = L. Bruit Zaidman, *Le figlie di Pandora*, in G. Duby, M. Perrot (eds.), *Storia delle donne*, Laterza, Bari 1991.
- Burkert 1981 = W. Burkert, *Homo necans, Antropologia del sacrificio cruento nella Grecia antica*, Boringhieri, Torino 1981.
- Burkert 1998 = W. Burkert, *La religione greca*, Jaca Book, Milano 1998.
- Burn 1987 = L. Burn, *The Meidias Painter*, Clarendon Press, Oxford 1987.
- Campese 1983 = S. Campese, *Madre Materia: donna, casa, città nell'antropologia di Aristotele*, in S. Campese, P. Manuli, G. Sissa (eds.), *Madre Materia. Sociologia e biologia della donna greca*, Boringhieri, Torino 1983, pp. 15-79.
- Cantarella 1985 = E. Cantarella, *Dangling Virgins: Myth, Ritual and the Place of Women in Ancient Greece*, "Poetics Today", 6, 1/2, 1985, 91-101.
- Cantarella 2011 = E. Cantarella, *I supplizi capitali*, Feltrinelli, Milano 2011.
- De La Coste-Messelière 1936 = P. De La Coste-Messelière, *Au Musée de Delphes: Recherches sur quelques monuments archaïques et leur décor sculpté*, De Boccard, Paris 1936.
- De Lazzer 1997 = A. De Lazzer, *Il suicidio delle vergini. Tra folclore e letteratura della Grecia antica*, Ananke, Torino 1997.
- De Martino 2009 = E. De Martino, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Il Saggiatore, Milano 2009.

- Deubner 1969 = L. Deubner, *Attische Feste*, Olms, Hildesheim-New York 1969.
- Dietrich 1961 = B.C. Dietrich, *A Rite of Swinging during the Anthesteria*, "Hermes", 89.1961, pp. 36-50.
- Dillon 2002 = M. Dillon, *Girls and Women in Classical Greek Religion*, Routledge, London-New York 2002.
- Doria 2007 = F. Doria, *Elogio dell'attesa. La figura di Penelope nell'arte greca tra archeologia e mito*, in S. Angiolillo, M. Giuman (eds.), *Imago. Studi di iconografia antica*, Edizioni AV, Cagliari 2007, pp. 79-110.
- Doria s.f.p. = F. Doria, *Alti e bassi: le fasi altalenanti dell'esistenza femminile. Note sulle figurazioni di donne all'altalena nella ceramica attica*, "Quaderni di Otium", 2, Perugia, manuscript submitted for publication.
- Durkheim 2007 = E. Durkheim, *Il suicidio. Studio di sociologia*, Rizzoli, Milano 2007.
- Fabbricotti 1979 = E. Fabbricotti, *Ruoti (Potenza). Scavi in località Fontana Bona*, "NSc", 33, 1979, pp. 347-413.
- Foley 1982 = H.P. Foley, *Marriage and Sacrifice in Euripides' Iphigeneia in Aulis*, "Arethusa", 15, 1982, pp. 159-177.
- Frazer 1965 = J.G. Frazer, *Pausania's description of Greece, V*, Biblo and Tannen, New York 1965.
- Geiger 1888 = K.A. Geiger, *Der Selbstmord im Klassischen Altertum*, Historisch-Kritische Abhandlung, August 1888.
- Gernet 1968 = L. Gernet, *Anthropologie de la Grèce antique*, Maspéro, Paris 1968.
- Giuman 1999 = M. Giuman, *La dea, la vergine, il sangue. Archeologia di un culto femminile*, Longanesi, Milano 1999.
- Giuman 2002 = M. Giuman, *Il cinto della regina. Eracle e Ippolita: esegesi di un episodio mitico tra rito e funzione*, in I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini (eds.), *Iconografia 2001. Studi sull'immagine*, Quasar, Roma 2002, pp. 225-237.
- Giuman 2005 = M. Giuman, *Il fuso rovesciato. Fenomenologia dell'amazzone tra archeologia, mito e storia nell'Atene del VI e del V secolo a.C.*, Loffredo, Napoli 2005.

- Giuman 2006 = M. Giuman, *Il filo e le briglie. Epinetra, stoffe e amazzoni tra mito e archeologia*, in AA.VV., *L'immagine antica et son interprétation. Collection de l'école française de Rome 371*, Roma 2006, pp. 237-259.
- Giuman 2008 = M. Giuman, *Melissa. Archeologia delle api e del miele nella Grecia antica*, G. Bretschneider, Roma 2008.
- Guazzelli 1992 = T. Guazzelli, *Le Antesterie: liturgie e pratiche simboliche*, Firenze Libri, Firenze 1992.
- Hamilton 1992 = R. Hamilton, *Choes and Anthesteria: Athenian Iconography and Ritual*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1992.
- Hani 1978 = J. Hani, *La fête athénienne de l'Aiora et le symbolisme de la balançoire*, "REG", 91, 1978, pp. 118-122.
- Hedreen 1992 = G.M. Hedreen, *Silens in Attic Black-figure Vase-painting*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1992.
- Iles Johnston 1999 = S. Iles Johnston, *Restless Dead: Encounters between the Living and the Dead in Ancient Greece*, University of California Press, Berkeley 1999.
- van Hoorn 1951 = G. van Hoorn, *Choes and Anthesteria*, Brill, Leiden 1951.
- Hunziker 1877 = M. Hunziker, in Ch. Daremberg, E. Saglio (eds.), in *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, 1, 1, Paris 1877, pp. 171-172, s.v. *Aiora*.
- Immerwahr 1946 = H.R. Immerwahr, *Choes and Chytroi*, Transactions and Proceedings of the American Philological Association 77, 1946, pp. 245-260.
- Jeanmaire 1939 = H. Jeanmaire, *Couroi et courètes*, Bibliothèque universitaire, Lille 1939.
- Jenkins 1983 = I. Jenkins, *Is there Life after Marriage? A Study of the Abduction Motif in Vase Painting of the Athenian Wedding Ceremony*, "BICS", 30, 1983, pp. 137-145.
- Kaltsas, Shapiro 2008 = N. Kaltsas, A. Shapiro, *Worshipping Women, Ritual and Reality in Classical Athens*, Onassis Cultural Center, Athens-New York 2008.
- King 1983 = H. King, *Bound to Bleed: Artemis and Greek Women*, in A. Cameron, A. Kuhrt (eds.), *Images of Women in Antiquity*, Wayne State University Press, Detroit 1983, pp. 109-127.

- Labarre 1998 = G. Labarre, *Les métiers du textile en grèce ancienne*, "Topoi", 8, 2, 1998, pp. 791-814.
- Lefkowitz 1981 = M.R. Lefkowitz, *Heroines & Hysterics*, Duckworth, London 1981.
- Lezzi-Hafter 1988 = A. Lezzi-Hafter, *Der Eretria-Maler, Werke und Weggefahrten*, P. von Zabern, Mainz 1988.
- Linant de Bellefonds 1994 = P. Linant de Bellefonds, LIMC 7, 1, 1994, pp. 356-359, s.v. *Phaidra*.
- Loraux 1984 = N. Loraux, *Le corps étranglé. Quelques faits et beaucoup de représentations*, in *Du châtement dans la cité. Supplices corporels et peine de mort dans le monde antique. Actes de la table ronde (Rome, 9-11 novembre 1982)*, Collection de l'École française de Rome 79, 1984, pp. 195-224.
- Loraux 1987 = N. Loraux, *Tragic Ways of Killing a Woman*, Harvard University Press, MA and London 1987.
- Loraux 1991 = N. Loraux, *Il femminile e l'uomo greco*, Laterza, Bari 1991.
- Mikalson 2005 = J.D. Mikalson, *Ancient Greek Religion*, Blackwell Publishing, Malden 2005.
- Neils, Oakley 2003 = J. Neils, J.H. Oakley (eds.), *Coming of Age in Ancient Greece, Images of Childhood from the Classical Past*, Yale University Press, New Haven 2003.
- Nilsson 1915 = M.P. Nilsson, *Die Anthesterien und die Aiôra*, "Eranos", 15, 1915, pp. 180- 197.
- Nilsson 1950 = M.P. Nilsson, *The Minoan-Mycenaean Religion and Its Survival in Greek Religion*, Columbia University Press, New York 1950.
- Nilsson 1967 = M.P. Nilsson, *Geschichte der Griechischen Religion*, Beck, München 1967.
- Norskov 2009 = V. Norskov (ed.), *The World of Greek Vases*, Quasar, Roma 2009.
- Oakley, Palagia, Coulson 1997 = J.H. Oakley, O. Palagia, W.E. Coulson, *Athenian Potters and Painters, The Conference Proceedings*, Clarendon Press, Oxford 1997.
- Paduano 2000 = G. Paduano (ed.), *Euripide. Ippolito*, Rizzoli, Milano 2000.
- Parke 1977 = H.W. Parke, *Festivals of Athenians*, Thames & Hudson, London 1977.

- Pellegrini 2009 = E. Pellegrini, *Eros nella Grecia arcaica e classica, iconografia e iconologia*, G. Bretschneider, Roma 2009.
- Picard 1928 = Ch. Picard, *Phèdre "a la balançoire", et le symbolisme des pendaisons*, "RA", 28, 1928, pp. 47-64.
- Pirenne-Delforge, Prescendi 2011 = V. Pirenne-Delforge, F. Prescendi (eds.), *"Nourrir les dieux?", Sacrifice et représentation du divin, Actes de la VIe rencontre du Groupe de recherche européen "Figura, Représentation du divin dans les sociétés grecque et romaine" (Université de Liege, 23-24 octobre 2009)*, Liege 2011.
- Redfield 1982 = J. Redfield, *Notes on the Greek Wedding, "Arethusa"*, 15, 1982, pp. 181-201.
- Roscino 2010 = C. Roscino, *Polignoto di Taso*, G. Bretschneider, Roma 2010.
- Rose 1925 = H.J. Rose, *The Bride of Hades*, "CPH", 20, 1925, pp. 238-242.
- Rosokoki 1995 = A. Rosokoki, *Die Erigone des Eratosthenes, Eine kommentierte Ausgabe der Fragmente*, Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg 1995.
- Ruhfel 1984 = H. Ruhfel, *Kinderleben im Klassischen Athen*, Von Zabern, Mainz 1984.
- Sacconi 1969 = A. Sacconi, *La mirra nella preparazione degli unguenti profumati a Cnosso*, "Athenaeum", 47, 1969, pp. 281-289.
- Schmidt 2005 = S. Schmidt, *Rhetorische Bilder auf attischen Vasen, Visuelle Kommunikation im 5. Jahrhundert v. Chr.*, Reimer, Berlin 2005.
- Shapiro 1993 = H.A. Shapiro, *Personifications in Greek Art, The Representation of Abstract Concepts 600-400 BC*, Akanthus, Zurich 1993.
- Simon 1998 = E. Simon, *Ausgewählte Schriften, I, Griechische Kunst*, Mainz 1998.
- Simon, Sarian 2004 = E. Simon, H. Sarian, *ThesCRA I*, 2004, pp. 255-268, s.v. *Rauchopfer*.
- Sissa 1992 = G. Sissa, *La verginità in Grecia*, Laterza, Roma-Bari 1992.
- Squillace 2010 = G. Squillace, *Il profumo nel mondo antico*, L. S. Olschki, Firenze 2010.
- Squillace 2014 = G. Squillace, *Giardini di Saffo: Profumi e aromi nella Grecia antica*, Carocci, Roma 2014.
- Steinhart 2004 = M. Steinhart, *Die Kunst der Nachahmung*, von Zabern, Mainz 2004.

Trombino 1987 = R. Trombino, *Il tema del movimento nella Phaedra di Seneca*, "Pan", 8, 1987, pp. 83-93.

Vegetti 1979 = M. Vegetti, *Il coltello e lo stilo. Animali, schiavi, barbari, donne, alle origini della razionalità scientifica*, Il Saggiatore, Milano 1979.

Voisin 1979 = J.L. Voisin, *Pendus, crucifiés, oscilla dans la Rome païenne*, "Latomus", 38, 2, 1979, pp. 422-450.

Zaccagnino 1998 = C. Zaccagnino, *Il thymiaterion nel mondo greco*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1998.

The authors

Federica Doria

Eikonikos, Laboratorio di Iconografia e Iconologia del Mondo Classico, Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio, University of Cagliari.

Main research fields: iconography and iconology of the classical world; history of the classical world religions; study of Roman glass.

Recent publications: *Achille e il rombo delle armi. Alcune considerazioni sul rapporto intercorrente tra Achille e le armi nell'Iliade e nella ceramica attica* (2015); *Severe ludere. Uso e funzione dell'astragalo nelle pratiche ludiche e divinatorie del mondo greco* (2012); (con C. Parodo), *Le sorti ribaltate. Alcune riflessioni sul gioco dei dadi durante i Saturnalia* (2012).

Email: fededoria@libero.it

Marco Giuman

Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio, University of Cagliari.

Main research fields: iconography and iconology of the classical world; history of the classical world religions; resemanticization of classicism in the contemporary world.

Recent publications: *L'adamantino dono di Ermes. L'harpe di Perseo: uno strumento divino al servizio dell'eroe* (2013); *Archeologia dello sguardo. Fascinazione e baskania nel mondo classico* (2013); M. Giuman, C. Pilo, *Greek Myth on Etruscan Urns from Perugia: the sacrifice of Iphigenia* (2015); M. Giuman, C. Parodo, 'Nigra Subucula Induti'. *Immagine, classicità e questione della razza nella propaganda dell'Italia fascista* (2011); M. Giuman, C.

Zaccagnino, *“Ora gli eroi sono fossili arguti”*. *Riflessioni iconografiche sui miti di Perseo e Bellerofonte* (2015).

Email: mgiuman@unica.it

Le prospettive dinamiche di Oskar Schlemmer e Paul Klee

Lino Cabras

La nuova comunità, didattica e nel contempo sociale, che Gropius raccoglie nel primo Bauhaus di Weimar persegue l'obiettivo di ristabilire un rapporto genuino tra il mondo del lavoro volto alla produzione industriale e l'universo della creatività artistica, mediante la sintesi e lo studio di tutte le arti visuali, subordinate all'architettura (Argan 1951).

All'indomani del primo dopoguerra il recupero delle radici comuni del genere umano sembra essere necessario affinché una società rinnovata riesca a liberarsi del processo industriale alienante che ha privato arte e artigianato del proprio valore, dell'*hic et nunc* che deve essere restituito alle moderne modalità di produzione e ri-produzione (Benjamin 1936).

La necessità di fondare una nuova società costituita da individui e da artisti completi recupera il senso rinascimentale in cui l'uomo vive la realtà nella sua totalità, rifiutando la settorializzazione specialistica e parcellizzata tipica della catena di montaggio. L'aggettivo totale, aspirazione all'universale, assume così un ruolo chiave all'interno del piano didattico della scuola, volto a formare non solo i progettisti della nuova umanità, ma l'umanità stessa che per abitare la società deve essere messa nelle condizioni di comprenderne i tratti costitutivi, recuperando l'autentico rapporto tra uomo e mito non tecnicizzato (Cavalletti, Kerénji 1999).

Le esperienze di Oskar Schlemmer e Paul Klee, entrambi docenti al Bauhaus a partire dal 1921, si incrociano mostrando diversi punti di contatto nell'indagine sul dinamismo quale attributo imprescindibile della contemporaneità. Il raggiungimento di un equilibrio dinamico nel quale l'uomo possa riconoscere una nuova modalità di abitare e di percepire la realtà viene affrontato sia ambito pittorico che nella scena tridimensionale:

se per Klee gli strumenti di indagine sono le prospettive messe in moto dalla verticale vagante dove «l'uomo non è specie, ma punto cosmico» (Klee 1957: 350-351), per Schlemmer la comprensione delle leggi che intercorrono tra corpo e spazio viene ricercata nelle coreografie astratte, elaborate nel suo atelier teatrale a Weimar e poi a Dessau, già sperimentate a partire dal 1916 nella sua opera paradigmatica *Il Balletto Triadico*. Le immagini umane rappresentate da Schlemmer, inizialmente grafiche e solo in seguito incarnate da marionette tridimensionali, suggeriscono ciò che sta alla base della natura umana: tutto riguarda l'atavico dissidio tra apollineo e dionisiaco, dove la danza e il dinamismo del corpo devono obbedire alle nuove leggi dello spazio progettato. Afferma Schlemmer:

Il "Balletto Triadico", danza della triade, alternanza dell'Uno, Due e Tre nella forma, nel colore e nel movimento, dovrebbe seguire anche la geometria piana della superficie scenica e la stereometria dei corpi in movimento, producendo quella sensazione di dimensionalità spaziale che necessariamente risulta dall'esecuzione di forme elementari quali retta, diagonale, cerchio, ellisse e dalle loro combinazioni. Quindi la danza, che in origine è dionisiaca e del tutto emozionale, diventa rigorosa e apollinea nella sua forma finale, simbolo dell'equilibrio degli opposti.

Il "Balletto Triadico" civetta con l'umoristico senza cadere nel grottesco; sfiora il convenzionale senza cadere nelle sue bassezze. Infine aspira alla smaterializzazione dei corpi ma non alla salvezza mistica. Questo balletto deve contenere gli elementi da cui potrebbe originarsi un balletto tedesco che, così ancorato al proprio stile, porti in sé un valore autonomo sufficiente a imporsi ad analoghe esperienze, ammirevoli ma comunque a noi estranee (Balletti Russi, Balletti Svedesi) [...].¹⁷⁴ (Schlemmer 1958: 127)

Schlemmer individua nella coreografia astratta l'essenza del teatro, con un chiaro riferimento alla tragedia greca, sostenendo che solo nella danza, elemento triadico, possa avvenire l'essenza diadica dell'uomo, la continua opposizione tra spirito dionisiaco ed apollineo. Arti inferiori e

¹⁷⁴[trad.d.a.].

superiori esprimono tale dissidio interiore che può tuttavia risolversi in una disciplina stabilita secondo leggi matematiche e fisiche.

Si riscontra nel teatro schlemmeriano, così come in tutto il corpus delle sue opere, uno spirito di derivazione rinascimentale caratterizzato da un forte antropocentrismo che non rinuncia alla presenza umana nella scena. Allo stesso tempo Schlemmer sente che il teatro è il mezzo in grado di attuare la fondazione di una nuova umanità in grado di ritrovare le proprie radici comuni in un'esperienza estatica totale, dove la verità dionisiaca si rivela tramite coefficienti espressivi apollinei, che appaiono chiari e plastici (scene astratte su reticoli geometrici e movimenti scanditi ritmicamente). È inoltre significativo che Schlemmer rifiutasse per la sua opera l'appellativo di "Balletto meccanico", prendendo le distanze dai contemporanei movimenti avanguardistici;

La fantasiosa visione nietzschiana di Zarathustra danzante che con passi ritmici si avvia verso una nuova forma di umanità, ha affascinato i giovani artisti del '900: il superuomo danzante, senza sentimentalismo o false convenzioni, dai gesti spirituali, concentrati in una forma astratta, e mossi dalla stessa meccanica metafisica. (Curjel, in Bucarelli, Curjel 1962: 18)

Sia Klee che Schlemmer sono fortemente legati alla rappresentazione della figura umana, la componente vitale – astratta – come elemento accomunante l'universalità degli individui. Il mondo è per loro immagine dinamica in equilibrio e se per Klee la prospettiva è messa in moto dalla *Verticale Vagante* (Klee 1925), per Schlemmer sono le figure umane trasformate dai costumi astratti che si muovono in coreografie impostate su dei telai prospettici segnati su pavimento e alzati.

Si faccia attenzione all'accezione di 'umano' in Klee. Egli specifica di far riferimento non all'umanità di natura sentimentale e contingente, paragonando il proprio temperamento al calore e all'intensità che invece caratterizzavano il suo amico già morto Franz Marc.

Egli è più umano, ama con più calore, con maggiore intensità. Si china con umanità verso gli animali. Li innalza a sé... Il mio ardore

rassomiglia più a quello dei morti o dei non nati. Non mi meraviglia ch'egli fosse amato di più. I suoi nobili sentimenti gli cattivavano l'animo di molti. Marc aveva un carattere marcato, non era una natura apatica. Mi ricordo del suo sorriso quando al mio occhio sfuggivano momenti terreni [...] Alla mia arte manca forse un appassionato senso di umanità. Io non amo con terrena cordialità né gli animali né alcun altro essere inferiore...Mi dissolvo piuttosto prima del tutto e mi metto poi su un livello di parità col prossimo, con tutto quanto mi circonda di terreno. Possiedo. In me l'idea del terreno cede di fronte all'idea dell'universale. Il mio amore è distaccato e religioso [...] Non c'è sentimento, per quanto nobile, che mi accomuni ai più. L'uomo della mia opera non è specie, ma punto cosmico [...] Arte è sinonimo di creazione. Neanche Dio si è occupato dell'attualità contingente. (Klee 1957: 350)

La ricezione della prospettiva rinascimentale teorizzata come *forma simbolica* nel saggio di Erwin Panofsky (1927) fa sì che l'astrazione della figura umana non distrugga l'intellegibilità della sua raffigurazione, che appare con l'occhio del pensiero mettendo in luce il suo carattere creativo-vitale. Nella sua indagine Klee mira a creare ordine nel dinamismo, come afferma Placido Cherchi:

[...] per Klee la raffigurazione è essenzialmente una fenomenologia del movimento. Ogni fenomeno è riducibile al proprio sostrato di tensioni interne, al dinamismo implicito alla sua genesi: e dal punto in movimento comincia a prendere consistenza l'universo corporeo-spaziale. (Cherchi 1978: 90)

Allo stesso modo nelle coreografie astratte di Schlemmer il punto che diventa linea in movimento è costituito dall'Uomo, che è messo in relazione spaziale con la nuova realtà architettonicamente progettata:

Nella scena le figure hanno perduto ogni traccia di sembianza umana, sono ormai creature spaziali. Sulla scena la libertà del movimento corrisponde alla trasformazione totale, senza residui della sembianza umana. Soltanto così Schlemmer si libera da quello che potremmo chiamare il suo complesso antropomorfo, la sua triste

mitologia (Bucarelli, in Bucarelli, Curjel 1962: 5).

Il recupero dell'equilibrio originario si fonde in una sintesi superiore della natura dialettica dell'uomo: la conciliazione triadica che, in termini hegeliani, procede con un movimento a spirale composto di tesi-antitesi-sintesi.

Contemporaneamente alle prime elaborazioni del *Balletto Triadico* da parte di Schlemmer, ben prima della fondazione del Bauhaus, Klee comincia la sua indagine sulle prospettive. La prima prospettiva non composta nello spazio è realizzata da Klee dopo la morte del suo amico Franz Marc avvenuta nel 1916:

Sarà nella baracca ai limiti del campo di aviazione che Klee costruirà con una linea-luce la prima "prospettiva non composta nello spazio", comprendente sé, e l'interno e l'esterno della baracca: il foglio a colori Gedenkblatt (an Gersthofen), 1918, separa e unisce, privatizza e priva in una definitiva solitudine, nei versi che vi sono iscritti, Klee dall'intorno mostruoso. (Fonti 2005: 37)

L'esplosione della rappresentazione della visione aerea¹⁷⁵ mostra la possibilità di un altro punto di vista in cui le dimensioni interno-esterno, pianta-prospetto si intersecano. L'individualità «divina» a cui Klee fa appello è quella che pone le condizioni perché l'opera artistica abbia luogo, trovando in Franz Marc il suo alter ego.

In Klee il punto in movimento genera la linea, prima definizione spaziale, passando, secondo Cherchi, dalla metrica dello spazio rinascimentale (astrazione matematica e illusionistica della spazialità) all'armonia dello spazio astratto che viene organizzandosi sulla tela.

In *Prospettiva di una stanza con gli abitanti*, si noterà che prolungando le rette fino ai loro punti di intersezione, si individuano

¹⁷⁵ Klee scrive sulla possibilità di visione aerea: «Già da molto tempo ho in me questa guerra. Perciò essa non tocca il mio intimo. Per aprirmi un varco tra le macerie, era necessario volare. E volato ho infatti. In quel mondo in rovina vivo ancora soltanto nel ricordo, siccome capita di pensare al passato. Perciò sono astratto nei ricordi» (Klee 1957: 318)

principalmente tre punti di vista: dall'altro, da destra e da sinistra. In realtà il punto di vista è vagante si sposta da destra a sinistra, dall'altro al basso. Spesso, anzi quasi generalmente, una proiezione irregolare è una sintesi di rappresentazione plastico spaziale e di movimento [...] Klee indica i casi più significativi: allineamento e compenetrazione di spazio interno ed esterno; simultaneità di pianta e prospetto. (Cherchi 1978: 11762-134)

Alla sostituzione della terza dimensione interviene il tempo diacronico che permette lo svolgersi dell'esperienza spaziale come elemento in grado di conferire vitalità alle forme. La prospettiva kleeiana, costruita graficamente sulla tela, include degli abitanti immessi nello spazio secondo la modalità vagante, mentre in Schlemmer l'uomo-schema è incapace di vivere nella realtà – pittorica – che lo circonda. Il suo disagio è trasposto all'interno di un telaio prospettico insidioso, incapace di accogliere forme di vita. Al contrario, Klee considera la tela come luogo della simultaneità dei punti di vista, che viene oltrepassata dal dinamismo del segno:

Paul Klee, la cui anima è dotata di magica virtù, aveva il dono dell'ubiquità, era sempre lì ed altrove, attraversava il muro senza forzarlo, senza bisogno di brecce. Il dominio dell'altro spazio gli era aperto fino all'estremo orizzonte in orbita vasta come quella del mondo. Non così per Schlemmer, fatalmente prigioniero di una situazione storica e di un interesse sociale, di una dimensione incerta e di transito, di una condizione umana fatta di timore e speranza. (Bucarelli, in Bucarelli, Curjel 1962: 15)

Klee resterà fedele alla ricerca di una rappresentazione dinamica fino all'ultimo periodo della sua vita, alla luce della sclerodermia che lo pone davanti a una fine lenta ma inesorabile, avvenuta nel 1940. Come afferma Fonti, la sua forma di rappresentazione è:

[...] una rappresentazione metalogica e metaprospettica nuovamente universale, neo-umanistica, ma mitologicamente infondata:

culturalmente, socialmente, politicamente laica, astratta, progetto rigorosamente perseguito dal Blaue Reiter attraverso il Bauhaus fino a Berna e all'abbozzo dell'ultima opera, la più grande, che compiuta avrebbe ridotto la distanza della sapienza dal tutto. (Fonti 2005: 14)

Il suo inseguimento di una verità arbitraria e privata, indagata nella prospettiva vagante, si fonde in un'unica rappresentazione dove sguardo dall'alto e frontale si compenetrano, alla ricerca di una nuova opera d'arte totale con cui comunicare una nuova modalità di rappresentazione a una società altrettanto rinnovata:

Mi è capitato di sognare un'opera di vasto respiro che abbracci l'intero ambito degli elementi, dell'oggetto, del contenuto e dello stile. Questo rimarrà certo un sogno ma è bene immaginare di tanto in tanto questa possibilità oggi ancora vaga. Non bisogna precipitare le cose e se alla fine suonerà l'ora di quell'opera tanto meglio! Dobbiamo ancora cercare, finora abbiamo rinvenuto frammenti, non il tutto. Ce ne manca la forza a noi che non abbiamo il sostegno di un popolo. (Klee 1957: 155)

D'altro canto Schlemmer, che già dagli anni del primo Bauhaus afferma di essere troppo moderno per la pittura, troverà solo nella scena teatrale il mezzo di espressione in cui l'uomo possa finalmente cercare di conciliarsi con la società macchinistica e dinamica. La figura umana, fortemente alterata dai costumi che ne astraggono le fattezze, è arricchita nelle sue forme espressive, come descrive entusiasticamente l'autore:

Le possibilità, in considerazione degli odierni progressi tecnici, sono straordinarie: le macchine di precisione, gli apparecchi scientifici in vetro e metallo, le protesi chirurgiche artificiali, i costumi fantastici dei palombari e dei militaristi, e così via. (Schlemmer 1925: 13)

Il corpo è quindi modificato mediante protesi artificiali capaci di esasperare il livello espressivo o annullarlo, e tuttavia di obbedire alla conformazione fisica dell'uomo. Per superare la dimensione naturalistica dell'organismo umano il nuovo riferimento diviene la figura artistica

meccanica, rappresentata, come precedentemente accennato, dall'automa o dalla marionetta¹⁷⁷. L'uomo-marionetta, che Schlemmer ha mutuato dal drammaturgo Henrich von Kleist¹⁷⁸, costituisce il modello dell'attore ideale, che tende a raggiungere uno stato di grazia annullando la sua fase cosciente e tramutandosi, per opposizione, in un essere pari al divino. La marionetta è la stessa *über-marionette* che il regista inglese Gordon Craig ritiene essere il futuro del teatro: un essere inanimato privo di emotività. Nell'esperienza di Craig¹⁷⁹ si trovano i fondamenti che porteranno all'elaborazione dei tratti del nuovo uomo-marionetta: l'attore danzante che può conciliare il sentimento dell'anima e dello spazio.

L'uomo immaginato da Schlemmer come creatura cosmica vive in un mondo ideale ed utopico, ma non appare mai contestualizzato in uno spazio reale in cui abitare e trasmettere il sapere della danza astratta; la traduzione in termini architettonici del suo spazio immaginato avverrà solo con il progetto per un *Teatro Totale*¹⁸⁰ elaborato da Walter Gropius nel

¹⁷⁷ Si rimanda agli studi condotti da Schlemmer sulle leggi che regolano il rapporto tra corpo umano e spazio, nei quali egli definisce quattro tipi astrazione della figura umana: l'architettura semovente, la marionetta, l'organismo tecnico, la smaterializzazione (Schlemmer 1925).

¹⁷⁸ Autore del saggio preso come riferimento da Schlemmer nell'elaborazione della sua concezione del teatro: «Il mezzo di ogni arte è artificiale, ed ogni arte guadagna dal riconoscimento e dall'accettazione del proprio mezzo. Il saggio di Kleist *Über das Marionettentheater* (1810) offre un convincente esempio di questa artificialità» (Schlemmer 1958: 126) [trad.d.a.].

¹⁷⁹ Schlemmer cita in più scritti l'esperienza di Gordon Craig, col quale entra in contatto diretto, sostenendo la necessità di un attore capace di spogliarsi della propria emotività.

¹⁸⁰ Il progetto di Gropius è da intendersi come la sintesi delle sperimentazioni del laboratorio teatrale del Bauhaus, nell'ambito del quale furono realizzati i bozzetti di Farkas Molnàr per il Teatro U e fu concepito da Moholy Nagy il *Teatro della totalità*, destinato ad essere «[...] con i suoi svariati fasci di rapporti di luce, spazio, superficie, forma, movimento, suono, uomo – con tutte le possibilità di variazione e di combinazione di tali elementi vicendevolmente – configurazione artistica: ORGANISMO». (Schlemmer, Moholy-Nagy, Molnàr 1925: 46). Afferma ancora Moholy-Nagy: «Si dovrà pervenire ad un'azione che non confini la massa degli spettatori alla muta contemplazione, che non si limiti a *commuoverli nell'intimo*, al grado supremo di un'estasi liberata, a confluire entro l'azione scenica. Che un evento simile si verifichi in modo non

1927, su commissione del regista politico Erwin Piscator, la cui caratterizzazione scenica fortemente dinamica contempla l'uso di mezzi cinematografici, palcoscenici girevoli e tapis roulants.

In una situazione di crescenti avversità per il Bauhaus, le cui attività sono osteggiate dall'ascesa del nazismo che porterà l'istituto alla completa chiusura nel 1933, persiste in Schlemmer l'ideale de *L'uomo vitruviano* inscritto nel cerchio e nel quadrato, tramutato in termini dinamici nella sua opera grafica *L'uomo nel cerchio delle idee* (1929)¹⁸¹. La raffigurazione dell'organismo totale contemporaneo, ripreso di profilo e proiettato nel XX secolo, è contestualizzata all'interno di uno spazio architettonico accennato in una prospettiva accidentale. Attorno ad esso un'aura composta dai concetti costitutivi della concezione teatrale di Schlemmer, attinenti tanto alla dimensione corporea quanto a quella spaziale: la respirazione, i giunti delle articolazioni, il tempo, lo spazio formale, lo spazio naturale, le leggi della natura e la coreografia. Un testamento su cui Schlemmer fissa la risoluzione di un dissidio innato, riassunto dell'esperienza al laboratorio teatrale del Bauhaus che si concluderà nel Novembre del 1929, con le sue dimissioni dalla scuola.

La ricerca dell'Opera Totale – sinestetica e universale – presuppone sia per Klee che per Schlemmer una finalità neo-umanistica, basata sull'esperienza dei singoli individui e nell'ambito di una prospettiva dinamica, seppure espressa con linguaggi e mezzi artistici distinti.

caotico, bensì col pieno controllo ed organizzazione, fa parte dei compiti del NUOVO REGISTA, del demiurgo dai mille occhi, fornito di tutti i moderni mezzi di esplicitazione e di comunicazione» (Ivi: 51).

¹⁸¹ Il bozzetto viene realizzato nel 1929 da Schlemmer e costituisce materiale didattico del corso teorico intitolato *Der Mensch - L'Uomo -*, che tiene nello stesso anno al Bauhaus di Dessau.

Bibliografia

- Argan 1951 = G. C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino 1951.
- Benjamin 1936 = W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt, 1936 (trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000).
- Bistolfi 1982 = M. Bistolfi (a cura di), *Oskar Schlemmer. Scritti sul teatro*, Feltrinelli, Milano 1982.
- Bucarelli 1962 = P. Bucarelli, H. Curjel (a cura di), *Oskar Schlemmer*, Catalogo della mostra alla Galleria nazionale d'arte moderna di Roma 1962, De Luca, Roma 1962.
- Cavalletti, Kerényi 1999 = A. Cavalletti, M. Kerényi (a cura di), *Furio Jesi, Károly Kerényi. Demone e mito - Carteggio 1964-1968*, Quodlibet, Macerata 1999.
- Cherchi 1978 = P. Cherchi, *Paul Klee teorico*, De Donato, Bari 1978.
- Fonti 2005 = A. Fonti, *Paul Klee, "Angeli" 1913-1940, "Metodi del territorio"*, Franco Angeli, Milano 2005.
- Kerenyi 1976 = K. Kerenyi, *Dionysos: Urbild des unzerstörbaren Lebens*, München-Wien 1976 (trad. it. *Dioniso: archetipo della vita indistruttibile*, Adelphi, Milano 2010).
- Klee 1925 = P. Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch*, Bauhausbücher vol. II, Weimar 1925 (trad. it. di *Quaderno di schizzi pedagogici*).
- Klee 1957 = P. Klee, *Tagebücher von Paul Klee 1898-1919*, Köln, 1957, (trad. it. di A. Foelkel, *Paul Klee Diari 1898-1918, "NET saggi n°159"*, Saggiatore, Milano).
- von Kleist 1810 = H. von Kleist, *Über das Marionettentheater*, «Berliner Abendblätter», 12 Dezember 1810, pp. 247-249 (trad. it. *Sul teatro delle marionette. Aneddoti. Saggi*, Guanda, Parma 1986).
- Nietzsche 1872 = F. W. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie, Oder: Griechenthum und Pessimismus*, Leipzig 1872 (trad. it. *La nascita della tragedia ovvero greicità e pessimismo*, Newton Compton, Roma 2005).
- Panofsky 1927 = E. Panofsky, *Die Perspektive als symbolische Form*, Leipzig-Berlin 1927 (trad. it., *La prospettiva come forma simbolica*, Abscondita, Milano 2013).

Schlemmer, Moholy-Nagy, Molnàr 1925 = O. Schlemmer, L. Moholy-Nagy, F. Molnàr, *Die Bühne im Bauhaus*, Bauhausbücher vol. IV, Weimar 1925 (trad. it. di R. Pedio, *Il Teatro del Bauhaus*, Einaudi, Torino 1975).

Schlemmer 1958 = T. Schlemmer (a cura di), *Oskar Schlemmer Briefe und Tagerbücher*, München 1958 (trad. ingl. *The letters and diaries of Oskar Schlemmer*, Northwestern University Press, Evanston 1972).

L'autore

Lino Cabras

Architetto, consegue la Laurea Magistrale in Architettura presso la Facoltà di Architettura di Alghero nel 2007. Dal 2014 è dottorando di ricerca in Storia dell'architettura presso la Scuola di Ingegneria Civile e Architettura del DICAAR di Cagliari (XXIX ciclo), dove sta portando avanti una ricerca sul rapporto tra corpo umano e spazio progettato nelle coreografie astratte di Oskar Schlemmer al Bauhaus.

Email: linocabras@unica.it

Il corpo esteso: cinestesia ed estetica nei labirinti di Kounellis, Parmiggiani e Pistoletto

Giulia Aromando

Il presente saggio prende in esame le opere di Jannis Kounellis, Claudio Parmiggiani e Michelangelo Pistoletto fissando l'accento sui modi sensoriali del soggetto e le sue strategie di prensione spaziale¹⁸².

Alla premessa di carattere storico-epistemologico, che ripone al centro dell'indagine i temi fondanti l'evoluzione del motivo figurativo-tipologico del labirinto e del suo modello concettuale, di cui si riporterà una breve sintesi, segue una rilettura critica del tema, inquadrato alla luce del problema spazio-tempo e delle dinamiche coimplicate nel rapporto spazio-corpo, sottofondo della ricerca artistica contemporanea dalle prime avanguardie fino agli anni Settanta.

Partendo dall'assunto fenomenologico secondo cui «ogni sensazione è spaziale» (Merleau-Ponty 1945: 299) si vuole indagare il modo in cui i tre artisti abbiano interpretato questo simbolo millenario, da intendersi come esteriorizzazione spaziale di un dispositivo conoscitivo, adoperandolo quale strumento in grado di rivelare un'apertura verso le possibilità immaginative e conoscitive dell'individuo¹⁸³.

¹⁸² Il contributo vuole rappresentare una rilettura del lavoro di ricerca svolto durante la stesura della mia tesi di laurea in Semiotica dell'Arte alla luce di nuovi studi critici sull'argomento. *Labirinti contemporanei, forma e senso artistico. Variazioni sul tema: Jannis Kounellis, Claudio Parmiggiani, Michelangelo Pistoletto*, Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Discipline dell'Arte, della musica, dello spettacolo. A.A. 2002-2003.

¹⁸³ L'ottica fenomenologica merleau-pontiana ha costituito una fondamentale base di riflessione per il semiologo A.J. Greimas, in particolare per le nozioni di *schema corporeo* e di *corpo proprio*. Posti nell'ordine di una tensività forica logicamente

La contestualizzazione entro il filone 'fenomenico esistenziale' (Barilli 1967) poverista e concettuale, in particolare nell'opera di Kounellis, Parmiggiani e Pistoletto, rappresenta un momento di verifica di quanto espresso a livello teorico e si prefigura quale margine di apertura per la riflessione sul complesso dialogo tra le opere, i dispositivi espositivi e i contesti di fruizione¹⁸⁴. Seppure inquadrati all'interno di un medesimo magma culturale di generale 'recupero dell'obsolescenza', dove alla pratica artistica veniva restituita la sua dimensione mitica, teatrale e corporea (Foster, Krauss *et al.* 2013: 553-554), l'analisi ha rivelato un differente modo di trattare lo spazio in relazione all'osservatore¹⁸⁵.

La ripresa del motivo si è espressa, infatti, attraverso il riconoscimento di una 'permanenza relativa del sistema' – su cui si è operata una

antecedente ad ogni forma di categorizzazione del mondo, questi due elementi, secondo lo studioso lituano, contribuirebbero in modo determinante alla generazione del senso. La stessa razionalità e gli ordini inferenziali di tipo logico come l'induzione, l'abduzione e la deduzione sarebbero intrisi di uno spirito passionale complesso originariamente mosso dalle tensioni di attrazione e repulsione del corpo verso il mondo e gli oggetti. Le opere prese in esame – si tratta di testi sincretici, dal momento che utilizzano diverse sostanze espressive (fonica, visiva, gestuale, prossemica) per manifestare una stessa forma del contenuto –, offrono un valido esempio per dimostrare come la figura dell'osservatore, coestensiva all'analisi delle diverse sostanze espressive, debba essere necessariamente considerata un elemento imprescindibile per l'analisi. L'osservatore è infatti lo strumento che permette la messa in processo del sistema, la ricostruzione del sintagma che 'attualizza' la dinamica dell'opera.

¹⁸⁴ Cfr. Agamben 2006; Foucault 1975; O'Doherty 1986.

¹⁸⁵ *Lo spazio dell'immagine*, mostra tenutasi negli spazi rinascimentali di Palazzo Trinci, a Foligno, dal 2 luglio al 1 ottobre 1967, segna in questo senso uno spartiacque rispetto alle esperienze espositive precedenti. Le opere in mostra, tutte di natura *site specific* e destinate, quindi, ad essere disallestite una volta concluso l'evento, si caratterizzavano per il forte accento riservato all'aspetto co-autoriale dello spettatore, posto al centro dell'opera ambiente, e al suo coinvolgimento timico e sensoriale. Le ricerche di quegli artisti sono rimaste coerentemente legate alle premesse di quegli anni e testimoniano di una problematica tuttora aperta e attuale, come dimostra la più recente rivisitazione filologica della celebre mostra curata da Harald Szeemann per gli spazi della Kunsthalle di Berna nel 1969, *Live in Your Head: When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information)*, allestita negli storici spazi di Cà Corner della Regina (Fondazione Prada-Venezia) – *When Attitude Become Form: Bern 1969/Venice 2013* – e firmata Germano Celant in dialogo con Rem Koolhaas e Thomas Demand.

‘ripetizione differente’ (Barilli 1984: 326-331) – insieme alla continua ‘variabilità del processo’, scandito dall’individuo nella personale esperienza estetica e cinestetica dell’opera¹⁸⁶.

Kounellis (*Atto Unico*, 2002), Parmiggiani (*Senza titolo, labirinto di vetri rotti*, 1970) e Pistoletto (*Labirinto e megafoni*, 1969) scommettono sul corpo come presenza, come attualità del fenomeno d’espressione in grado di rivelare il complesso rapporto con lo spazio dell’opera e il suo contesto¹⁸⁷. Il loro è uno spazio esistenziale, «panestetico» (Celant 1988: 27), entro il quale l’osservatore è mosso a cercare costantemente nuovi e inattesi livelli di senso¹⁸⁸.

L’attualità in fondo altro non era, per gli artisti degli anni Sessanta, che una convergenza di spazi e un gioco il più possibile coinvolgente che, nell’immagine tridimensionale del labirinto, poteva ritrovare la struttura ideale di verifica delle nuove ricerche contemporanee, orientate alla manifestazione istantanea dell’individuo in tutti i suoi livelli d’estensione, corporei e temporali¹⁸⁹. La ‘vertigine’ del labirinto diventava allora

¹⁸⁶ A questo proposito, scriverà Celant, anche «la presenza fisica, il comportamento, nel loro essere e esistere, sono arte» (Celant 1967).

¹⁸⁷ In questo scenario il contesto espositivo, sia esso una galleria, un museo o uno spazio pubblico, non tutela affatto l’opera dell’artista ma, anzi, contribuisce alla sua messa in tensione, amplificando o contraddicendo di fatto i presupposti che stanno alla base della sua creazione. Per approfondimenti cfr. O’Doherty 1986.

¹⁸⁸ Seppure nella specificità di sostanze, segni e luoghi (nei tre casi si tratta di opere realizzate *in situ* in cui il contesto espositivo gioca una parte cruciale per la messa in discorso dell’opera), i labirinti presentano la medesima forza metaforica originaria, poiché da ricondursi agli usi non figurativi che lo stesso spazio ha promosso (Bertrand 1995: 122).

¹⁸⁹ Filiberto Menna ha individuato nella questione dello spazio, e in particolare nello svuotamento dello spazio ambientale, un particolare momento dell’indagine artistica italiana dalla metà degli anni Sessanta fino al 1970. La direttrice analitica – dettata da un’operazione spaziale di segno invertito, in cui l’ingombro fisico dell’opera è negato per svuotamento e sottrazione – ha trasformato, secondo Menna, il processo di fruizione in un atto di decifrazione mentale. «In definitiva non è l’opera che perde le proprie connotazioni definite e concluse per farsi ambiente, ma è questo, è lo spazio che viene catturato dentro l’opera, come un segno elementare, primario, di essa» (Menna 1977: 172). Dalla seconda metà degli anni Sessanta l’arte appare, dunque, sorretta da due polarità, sollecitazioni diverse che si alternano dall’estroversione, sconfinamento e

scommessa sul senso, scommessa sull'estesia dell'osservatore il quale, tramite l'esperienza del proprio limite corporeo, poteva 'disvelare' l'originario senso del mito¹⁹⁰. Nello scenario chiuso di un'oggettività garantita dall'autosufficienza del piano espressivo l'opera, costruita analiticamente attraverso un processo di scomposizione e di ricostruzione, faceva prevalere il momento sintattico su quello semantico (Menna 1977); ribaltava i suoi meccanismi di lettura presentandosi simultaneamente ai dati della visione; dimenticava l'immagine di massa suggerendo dei vissuti comuni, in reazione al soggettivismo formale postbellico e al peso incombente delle immagini riprodotte¹⁹¹. Forme astratte e geometriche si accostavano a colori artificiali, privilegiando il primario, il povero, il naturale nell'ambiente. La variazione della scala oscillava tra la ricerca dell'assenza di peso o, all'opposto, della monumentalità e dell'imponenza delle superfici, divenute vuote, bianche, monocromatiche, ridotte al grado zero della materia, 'al nulla'. Entro questo interstizio lasciato vuoto, dove lo spazio non è più solo contenitore espositivo ma parte integrante dell'opera (Troncone 2014: 25), l'osservatore prendeva parte allo spettacolo

coinvolgimento dell'osservatore tipico dell'*environment* – che da semplice destinatario-spettatore diventa dunque protagonista dell'evento estetico –, al momento critico di riflessione sull'arte, di concentrazione e analisi (ivi: 173).

¹⁹⁰ Il termine discontinuo e frammentario, l'attenzione al ritmo e alla ripetizione, al limite, l'aspetto contraddittorio o eccedente dell'opera rispetto al motivo originario fanno parte di quella che Omar Calabrese ha delineato con l'efficace modello interpretativo sociale dell'*estetica Neobarocca* (Calabrese 1987), nato dalla necessità di risolvere le ambiguità della definizione di *Postmoderno*.

¹⁹¹ A questo proposito è interessante ricordare la personale e provocatoria posizione di Franco Rositi (1981: 13-14), in cui l'autore suggerisce di superare il difficile rapporto tra arte e pubblici di massa attraverso un'analisi dei possibili significati dell'esperienza artistica collettiva. Secondo Rositi, i contesti espositivi dovrebbero portare a riflettere sul fatto che la produzione artistica sia essa stessa un lavoro sociale e pertanto essa debba essere necessariamente oggetto di verifiche sul grado di coinvolgimento estetico, emozionale e intellettuale necessario ad un ripensamento critico tra arte e società.

dell'arte e il suo atto di decifrazione mentale e corporea, coerentemente al programma degli artisti, diventava anch'esso un elemento essenziale¹⁹².

Il problema della spazialità ha spesso interessato la definizione di uno spazio oggettivo e immutabile, piuttosto che l'aspetto di ri-costruzione personale del soggetto. Attraversare il labirinto significa invece rapportarsi alle figure della liminarietà e ripercorrere l'incerto terreno dell'aporia, ricreata di continuo rispetto alla realtà percettiva del soggetto¹⁹³. Il persistente modello oggettivo è stato così rimesso in discussione nella correlazione implicita tra il labirinto e l'osservatore che in sé ritrova «l'originario modello cognitivo» (Violi 1996: 100) testimone dell'indissolubile legame con lo spazio.

La struttura dell'opera costituisce, in definitiva, quel momento differenziale che riporta il soggetto alla totalità del suo 'esserci' corporeo e all'atto di costruzione individuale¹⁹⁴.

Ciò appare tanto più vero se si considera che il labirinto non sia il luogo dove ci si perde ma, piuttosto, «il posto dove si trova» (Fabbri 2000:

¹⁹² Oggi si sta assistendo a un generale *revival* dell'Arte Povera. Nel clima di incertezza economica simile a quello sentito in Italia tra gli anni Cinquanta e Sessanta, l'impegno di liberarsi dal conformismo, il rifiuto della società dei consumi e l'apprezzamento dell'esperienza soggettiva del singolo sembrano rispondere alle preoccupazioni del presente come nel passato; motivo per cui un movimento che è nato mezzo secolo fa continua ad essere particolarmente attuale. Discostandosi da questa prospettiva, la riflessione sulla produzione artistica contemporanea si è soffermata spesso sulla sfera delle relazioni umane come luogo dell'opera d'arte, caratterizzata da «modelli di partecipazione sociale alternativi, modelli critici, modelli di convivialità costruita» che nulla hanno a che vedere con la creazione di utopie degli anni Settanta ma, piuttosto, con la definizione di spazi concreti: un concreto agire e prender parte al fenomeno sociale, «evidente sfondo di ogni pratica estetica e tema modenista per eccellenza» (Bourriaud 2010: 46-47).

¹⁹³ Lo stesso termine *esperienza* rimanda ad un campo semantico riconducibile alla spazialità, in cui *πειρα* (esperienza) e *περαω* (io passo attraverso) si ricongiungono all'idea di *περας* (limite), un concetto, quest'ultimo, inerentemente spaziale (Violi: 1991).

¹⁹⁴ «Dal momento che la fenomenologia di Merleau-Ponty pone il corpo umano al centro dell'intenzionalità del soggetto verso il senso, è chiaro che i progetti artistici la cui esperienza estetica dipende dai vettori corporei si prestano particolarmente bene all'analisi fenomenologica» (Foster, Krauss *et al.* 2004: 539).

74) entro una prova d'esistenza contingente e precaria. Esso costituisce, anzi, una delle più efficaci metafore dell'euristica – «la sua esplorazione è l'archetipo dello spirito che ricerca» (Rosenstiehl 1979: 8) – dal momento che sarebbe il viaggiatore solitario a «fare il labirinto» (ivi: 7) e non l'architetto e le sue prospettive¹⁹⁵.

L'urgenza di ristabilire una concatenazione tra soggettività di movimento e funzione dell'artista acquista oggi maggior peso se si pensa alla risonanza che l'archetipo del labirinto ha assunto nel volgere degli ultimi decenni¹⁹⁶. «L'uomo moderno – scriveva Attali nel 1996 – sta per diventare un nomade virtuale, viaggiatore dell'immagine del simulacro, lavora e consuma a domicilio, naviga senza guida attraverso reti d'informazione e di potere, sogna di appartenere alla futura *élite* di nomadi di lusso, escursionisti dei piaceri, creatori delle reti, che un domani detteranno i valori al resto del pianeta» (Attali 1996: 26).

Data la sua natura profondamente 'anti oculocentrica', il labirinto rappresenta oggi un efficace simbolo del superamento della passività della *spectatorship*, un riscatto dal regime scopico dominante tipico dell'età

¹⁹⁵ «Propriamente ogni ricerca concernente il labirinto dovrebbe partire dalla danza» (Kerény 1983: 37). Non è un caso che il labirinto sia all'origine del movimento danzato e che il loro legame lo si ritrovi in molte culture ed epoche. La danza condensa infatti il tempo e lo spazio, lega il pensiero al movimento. Le danze spiraliformi rinviano all'originaria funzione coreografica del motivo (Kern 1981b: 16) e stanno a dimostrare che «esistono dei movimenti che fanno il labirinto» (Santarcangeli 1984: 134). L'antica danza della gru (γερανός) – il corego *geranoulkos*, 'colui che tira le gru', con l'ausilio di una corda (il filo d'Arianna) tirava i danzatori prima dentro, poi fuori dei rigiri – altro non sarebbe che la trasposizione spaziale di un'antinomia fra cammino annodato (il labirinto) e cammino snodato che, nel movimento, «scioglie» il percorso. Centinaia di Troy Towns riconducibili alla danza della *trojaburg*, anch'essa derivante dal motivo del labirinto, sono rinvenibili fino ad oggi nelle regioni baltiche e in particolar modo nelle coste scandinave.

¹⁹⁶ Le moderne teorie delle catastrofi, delle oscillazioni, dei frattali, della fisica nucleare, della genetica fino ad approdare a quelle sull'era digitale, sull'economia e sui processi di produzione, rinviano tutte a un'idea implicita di labirinto (Attali 1996: 86-90). L'era della produzione neo-tecnologica (computer, reti, realtà virtuale) è stata causa, in particolare, di una profonda rottura epistemologica – legata al modo di manifestarsi della presenza – che ha rimesso in discussione le nozioni di spazio, tempo e corpo.

moderna (Jay 1994)¹⁹⁷ – reazione alla mercificazione dell’esistenza che già Guy Debord e l’Internazionale Situazionista esorcizzarono, dai primi anni Cinquanta fino agli anni Settanta, con l’efficace prassi della *dérive*¹⁹⁸. Oggi, sembrano ricordarci gli artisti, «bisogna reimparare a pensare labirinto [...] imparare a navigare [...] La forma d’intelligenza richiesta non fa appello alla logica, ma all’intuizione, quella del marinaio, del cacciatore, del nomade. Possiamo chiamarla astuzia [...]»¹⁹⁹ (ivi: 26, 182).

Nella società in drammatica trasformazione in cui ci troviamo, dove la fase estrema dello sviluppo capitalistico ha portato a una gigantesca proliferazione di dispositivi che operano processi di desoggettivazione cui non fa riscontro alcuna soggettivazione reale (Agamben 2006: 23-32), lo spazio aperto dall’arte al ruolo della spettatorialità come pratica performativa – nelle differenti declinazioni di pubblico come *audience*, *viewer*, *observer*, *visitor*, *spectator* (Bishop 2012) –, sembra rispondere all’urgenza di un coinvolgimento che si opponga alle forze omologanti della globalizzazione e che privilegi un’esperienza immateriale, o, all’opposto, concreta e fisica, a dispetto della più reazionaria prassi di consumo dell’arte come oggetto merce²⁰⁰.

Entro questo scenario emotivamente coinvolgente – a questo proposito Claire Bishop fa riferimento, derivandolo dalla riflessione di Rancière, al concetto di *aisthesis* come regime autonomo di esperienze non

¹⁹⁷ Per approfondimenti cfr. M. Jay (1994: 229).

¹⁹⁸ *Die Welt als Labyrinth, Il mondo come labirinto*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1960, e “Internationale Situationniste” n. 4 (giugno 1960), pp. 5-7, consultabile sul sito <http://www.ecn.org/nautilus/PDF/%20intsit4%20.pdf> (ultimo accesso 15-12-2015).

¹⁹⁹ A questo proposito si possono citare i più recenti progetti di ricerca partecipativa che hanno come fulcro d’interesse il tema della gentrificazione, lo spazio urbano e l’architettura effimera o, ancora, il rifiorire di pratiche *neosituazioniste*.

²⁰⁰ Come ha presagito quello straordinario clima rivoluzionario già allo scadere degli anni Sessanta, si intendeva allora porre in atto un processo di dissoluzione della sottile linea tra opera d’arte e vita, dando sostanza, voce e forma ad un corpo sociale collettivo, partecipativo e autoriale. Mettere tra parentesi, ricostruire, reinterpretare il mito, la storia, l’intero ambito della cultura; sono modi, questi, che, nella necessaria perturbazione dello spazio e del senso, trovavano una nuova via di offrirsi al pubblico, una via «critica».

riconducibile alla logica, alla ragione o alla morale²⁰¹ – i lavori, appunto, ‘caldi’, ‘partecipativi’ e ‘comunitari’, vanno caratterizzandosi per una tendenza sempre più marcata al riappropriarsi dell’impatto soggettivo ed emozionale dell’esperienza, dando corpo a un’individualità che diventa alternativamente sia il *medium* sia il materiale artistico fondamentale.

Allo stesso tempo, la presunta utopia modernista della neutralità degli spazi espositivi – la convenzione del *white cube* come possibilità ‘di redenzione purificatrice’ dell’opera dal contesto – viene presa in causa e superata in favore di un concetto di *environment* che, acquisito lo spazio espositivo come parte del proprio discorso estetico, colpisca direttamente il corpo e i sensi dello spettatore²⁰² (O’Doherty 1986).

Limite e soglia: il labirinto come dispositivo

Come ha rilevato Kerény (1941: 46), la ricostruzione del sistema tipologico del labirinto può essere effettuata soltanto per vie ipotetiche, data la sopravvivenza di un apparato simbolico e morfologico e del suo complesso mitico-figurativo in un periodo di estinzione e ‘morte’ ma non nel suo periodo di ‘vita’, preistorico e storico²⁰³.

²⁰¹ «Ciò che appare significativo nella rielaborazione del termine *estetica* da parte di Rancière è che riguarda *l’aisthesis*, un modo di percezione sensibile caratteristico del prodotto artistico. Più che considerare autonoma *l’opera d’arte*, egli pone l’attenzione sull’autonomia della nostra ‘esperienza’ in relazione all’arte» (Bishop 2012: 39).

²⁰² Concetto espresso da Allan Kaprow nel 1961, seppure nell’indeterminatezza dei contesti, con *happening* come *Yard* (New York, Martha Jackson Gallery) e, in seguito, con il minimalismo e il postminimalismo. Nell’aprile del 1966, in occasione della personale dedicata a Michelangelo Pistoletto al Walker Art Center di Minneapolis (*Michelangelo Pistoletto: a Reflected World*), Martin Friedman definiva gli *happening* come uno dei fenomeni più controversi dell’arte moderna: i lavori teatrali utilizzavano infatti l’ambiente reale e gli spettatori come elemento vitale della composizione; questa messa in prospettiva risentiva da una parte dello sviluppo dell’idea d’arte ambientale, dall’altra dell’influenza del teatro, del cinema e della danza, dei cui metodi si valeva liberamente (Friedman 1984: 39).

²⁰³ In questa sede non tratteremo i significati legati all’aspetto mitico del labirinto, riassumibili nella quadruplici storia del viaggio, della prova, dell’iniziazione e della resurrezione (Attali 2003: 53) e i cui esiti più concreti hanno alternativamente portato al

Tuttavia, alcune tipologie fisse possono essere classificate come segue²⁰⁴:

- 1° Tipo – Labirinto *unicursale* o «pseudolabirinto»
- 2° Tipo – Labirinto *ad albero*
- 3° Tipo – Labirinto *a rizoma*
- 4° Tipo – Labirinto *polivoco*

I principi che sottendono alla definizione di labirinto – principi evocati nel mito cui non corrisponderebbe, almeno non fino ad epoca manierista, un referente visuale²⁰⁵ – sono il ‘richiamo all’esplorazione’ di uno spazio di cui non possa essere percepito un centro; l’individuazione di un osservatore ‘miope’, senza mappa né bussola – che non sia, cioè,

rifiorire del motivo, oltre che nel Novecento, soprattutto in epoca medievale e barocca. Si pensi ai labirinti delle cattedrali di Chartres, Reims, Amiens, metafore della peregrinazione del fedele verso la salvezza o, ancora, ai labirinti d’amore manieristi fino alla spettacolare opera realizzata per volere di Luigi XIV nel parco di Versailles, in cui il centro ha ormai definitivamente perso la sua natura mistica per celebrare, nella sontuosità delle decorazioni, il mito dell’unità delle arti. Per approfondimenti cfr. l’esaustiva trattazione di Kern (1981a; 1981b) e Hocke (1977).

²⁰⁴ Il labirinto può essere costituito da un percorso bi o tridimensionale, mono o pluri-planare, può svolgersi in lunghezza o in larghezza, dipanandosi in diramazioni semplici o complesse che portano rispettivamente a dei nodi obbligatori o vessatori. Come simbolo di complessità deve presentare un carattere di intenzionalità; non deve, cioè, essere accessorio e deve fondarsi su un’omogeneità strutturale, in genere ottenuta attraverso la ricerca di unità di stile. Infine, dovrà prevedere un percorso continuo e aperto in uno o più punti. Secondo l’accezione che ne ha dato Foucault, si tratterebbe di un dispositivo con funzione strategica – legato, cioè, ai limiti del sapere –, in grado di produrre soggettivazioni (Agamben 2006) e, ancora, di un luogo delle *eterotopie*, poiché esse «presuppongono sempre un sistema di apertura e chiusura che, al contempo, le isola e le rende penetrabili» (Foucault 2001: 30).

²⁰⁵ Tutti i percorsi unicursali mono-centrici, idealmente scomponibili in una spirale (labirinto di 1° tipo, *Cretese*) non possono considerarsi labirinti. Nella tipologia dei cosiddetti «pseudo-labirinti» un unico corridoio conduce ad un *cul de sac* da cui il viaggiatore può agevolmente raggiungere l’uscita, dal momento che esiste un solo modo per percorrerlo e nessuna *impasse*. L’unico motivo di complessità, per la cui risoluzione non sarebbe necessario il filo di Arianna, è rappresentato dalle circonvoluzioni che il viaggiatore deve compiere tra i rigiri dei meandri e delle ambagi.

topografo dello spazio che percorre; e, infine, l'uso della 'ragione astuta'²⁰⁶ – la *mêtis* dei greci, simbolizzata, nel mito, dall'espedito del filo²⁰⁷ – che permette all'osservatore solitario di ricostruire la totalità del percorso attraverso il frammento.

«Il labirinto acquista senso nel momento in cui esistono ramificazioni, cioè un incrocio che apre almeno tre corridoi» (Rosenstiehl 1979: 7).

È questa la tipologia del labirinto manierista e barocco (2° Tipo) a più corridoi che si dipartono da incroci di un numero sempre superiore rispetto ai corridoi e in cui una sola è la via per giungere al centro²⁰⁸.

Oltre che una garanzia di ritorno all'uscita, l'espedito del filo di Arianna rappresenta in questo senso uno strumento per avanzare e per creare un ritmo; la reintroduzione della temporalità nel labirinto permette, cioè, all'eroe solitario di ricostruire delle marche significanti che lo pongono in una prospettiva di ripresa temporale. Al momento iniziale, della dimenticanza, della deriva e della pura erranza, che caratterizzano la pura orizzontalità del labirinto, si sovrappone la scansione dinamica soggettiva dello spazio come forma di 'costruttività', un essere sul piano inclinato del tempo.

La tipologia *rizomatica* si costituisce come rete infinita in cui non esiste un limite teorico nelle connessioni fra gli elementi; ogni punto può essere infatti connesso ad un altro e non esistono distinzioni tra un esterno e un interno. Il termine nasce con Deleuze e Guattari (1976) come metafora vegetale della pratica del linguaggio e dell'analisi. Come il labirinto ad albero, anche la struttura rizomatica si configura come sistema acentrato.

²⁰⁶ Il matematico Rosenstiehl propone di seguire una via interpretativa che si faccia carico della «prasseologia razionale del viaggiatore»; una figura, questa, che egli giudica fondamentale per la riattualizzazione del problema del labirinto (Rosenstiehl 1979: 29). Il calcolo dell'algoritmo miope (calcolo passo a passo) teorizzato da Rosenstiehl rimette in discussione la nozione di aporia dei sensi multipli attribuiti a questo simbolo.

²⁰⁷ Cfr. Detienne, Vernant 1974; De Certeau 1990: 128-131.

²⁰⁸ I termini inglesi *labyrinth* e *maze* denotano una diversa idea di labirinto: il primo si riferisce al dedalo classico, unicursale, mentre il secondo si rifà all'idea 'letteraria' di labirinto, a più vie inestricabili. Gli stessi aggettivi derivati (*amaze*, *amazement*) sono da ricondursi a un'idea di stupore, meraviglia e confusione. Nella lingua tedesca vale un'identica differenza: il termine *irrgarten*, o *irrweg*, entrambi derivanti dalla radice *irre* (errare), sono omologhi al significato *maze*.

Non stupisce, quindi, che il rizoma sia divenuto anche il più alto paradigma della società e della cultura contemporanee: il rizoma non è un modello casuale, ma un sistema nomade e vagabondo il cui motore è frutto di un desiderio di 'asistematicità costruita'²⁰⁹. «Impariamo a fare rizoma – fate rizoma e non radice – Il libro non è albero-radice, è parte di un rizoma, piano di un rizoma per il lettore al quale esso conviene» (Deleuze, Guattari 1976: 63-64).

Infine, la quarta tipologia, *polivoca*, non escluderebbe come inautentici i tipi precedenti, ma anzi realizzerebbe una loro perfetta sintesi, «contemplandoli come fasi provvisorie e momenti parziali della propria mobile realtà» (Bottiroli 1984: 25-26).

Il riconoscimento di forme espressive stabili o ricorrenti, seppure investite di sostanze diverse, permette di stabilire due distinti livelli di analisi che riguardano da un lato il problema della morfologia del labirinto, dall'altro quello della sua sintassi. La nozione di percorso sarà da intendersi, pertanto, nel suo senso più ampio, come 'spazio agito' in cui l'osservatore, operando sia in modo fisico che cognitivo, proietta una competenza che è frutto di un processo di acquisizione spaziale.

L'economia del movimento all'interno del labirinto, la distribuzione nello spazio di una competenza, pragmatica e cognitiva, le connessioni vettoriali con gli oggetti o con le parti dell'opera utili alla creazione di una sintassi, stabiliscono quale sia il senso di queste strutture dissipative.

Così come la figura del labirinto, che allude all'astrazione del movimento corporeo e intellettuale, il movimento sarà da intendersi come una rappresentazione astratta dello schema del cambiamento che non riguarda solamente le relazioni spaziali, ma la progettualità, che sta anche

²⁰⁹ L'esempio di internet è quello più tipico di labirinto cicломatico, o rizomatico. Gli ipertesti digitali non si leggono, infatti, secondo l'ordine consequenziale del libro, ma è l'utente che, scegliendo un collegamento piuttosto che un altro, costruisce una sua lettura personalizzata. Pur non qualificandosi come oggetto riconoscibile ma solo presupposto, la struttura del rizoma avrebbe, secondo Eco, le stesse caratteristiche dell'enciclopedia semantica, data la mobilità dei percorsi interpretativi secondo le conoscenze e i saperi socialmente e culturalmente dati in un preciso tempo storico (Eco 1983).

alla base dell'unità dei sensi (Merleau Ponty 1945: 313)²¹⁰. Come ha sottolineato anche O'Doherty, lo spazio non è, dunque, solo il luogo in cui avvengono le cose, ma sono piuttosto le cose a far nascere lo spazio.

La punizione dello spettatore è uno dei grandi temi dell'arte d'avanguardia [...] C'è qualcosa di infinitamente patetico nella figura solitaria dentro la galleria che mette alla prova i suoi limiti, ritualizza gli assalti al proprio corpo e raccoglie scarse informazioni sulla carne di cui non può liberarsi. (O'Doherty 1986: 37; 54)

Jannis Kounellis, *Atto Unico*, 2002

Non esiste la scelta di frammento senza volontà; niente è casuale; nell'espugnare il labirinto appena fai un gesto casuale sei perduto. Bisogna arrivare al centro. Nessuna scorciatoia risolve il problema, il viaggio all'interno del labirinto deve essere reale fino al cuore del problema e questo ti dà anche la misura del tuo destino. (Kounellis 1993: 16)

Nel maggio 2002 Jannis Kounellis ha esposto a Roma, al piano terreno della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, un imponente labirinto che, invadendo lo spazio centrale della Sala delle Colonne, ha creato un percorso di grande impatto visivo ed emozionale. L'installazione è legata all'idea che, come in un teatro, l'artista presenti la mostra personale come un 'atto unico' che riassume e contenga il lavoro degli ultimi anni.

Dall'ingresso il percorso si snodava in diverse direzioni e tutte finivano in un *cul de sac*²¹¹. In ciascuna di queste 'stazioni' era stata

²¹⁰ Il «mutamento è infatti nel tempo» (Heidegger 1924: 27), avviene nella sua misurazione, nel concetto di durata cui si riallaccia anche il concetto di spazialità.

²¹¹ La tipologia che Kounellis ricostruisce è quella del labirinto ad albero. La sua complessità è solo evocata dal *minimum* d'abilità richiesto alla sua risoluzione; di pianta semplice, la struttura è costituita da soli quattro corridoi ciechi in ciascuno dei quali è stato posto un oggetto: il letto, i sipari di sacchi di juta, la lampada tra i due sacchi sulla mensola e le quattro bilancine, su ciascuna delle quali è raccolto un cumulo di polvere di caffè.

posizionata un'opera, in totale sei 'ricordi appena accennati' che nel loro insieme rappresentavano un compendio dei temi ricorrenti nella produzione dell'artista. 'Situazioni' che creavano riferimenti simbolici, 'accadimenti' esistenziali che mettevano in discussione il quotidiano: il carbone, il letto, il sipario di sacchi scuciti, le bilance con il caffè e le mensole che reggevano i sacchi, appese con robusti ganci da macellaio. Il suo labirinto, tuttavia, non costituiva una retrospettiva dell'artista, né tantomeno un lavoro sulla memoria. Quella di Kounellis era piuttosto, allora come oggi, un'indagine sullo spazio. Le sue 'presenze' formano infatti sempre un corpo e determinano un luogo, inglobando lo spazio espositivo nel processo di lettura dell'opera. Il concetto di forma è da intendersi, pertanto, come entità dinamica, poichè in stretta relazione con l'esperienza percettiva del soggetto.

La Sala delle Colonne della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma rispecchiava il carattere monumentale dell'installazione dell'artista. I colori chiari delle imponenti colonne di marmo bianco, così come la luce naturale che penetrava dal lucernaio centrale della sala riflettendosi sul pavimento, erano motivo di un intenso contrasto cromatico con la rigida struttura metallica riempita di carbone. La luce naturale si posava impietosamente sugli oggetti dislocati all'interno del percorso che, come nature morte, scandivano ritmicamente il passo attraverso inaspettati effetti di controluce e tensione fra le parti; tali ritmi puntellavano come una sinfonia l'intero labirinto fino ad arrivare al centro, meta finale di un viaggio simbolico che è anche metafora dell'enigma del rapporto vita-morte, della trasformazione e del divenire.

«Il bello del labirinto» – dirà l'artista – «è che esiste un'unica entrata che è anche l'uscita. Quindi lo spettatore si trova ad entrare in questo spazio, diviso e frammentato, che lo porta ad un centro da cui poi è obbligato a tornare indietro sempre per lo stesso percorso» (Kounellis 2002: 310).

Nei corridoi stretti del labirinto in lamiera – d'eco minimalista – si incontravano gli oggetti – realizzati con materiali caldi, carichi del proprio ordine processuale – i sacchi di juta vuoti, presenti in tutti i porti levantini,

ma anche a New York o in Sud America²¹²; i sacchi di juta pieni di carbone, che in sé portano memoria del fuoco e, ammassati in un angolo, polarizzavano lo spazio circostante; la rete metallica del letto, segno della rivoluzione e del sogno della trasformazione, 'contenitore' anch'esso di una presenza-assenza antropomorfa che rimanda al contrasto ferro-corpo, un corpo che, se anche inattivo fisicamente, può essere 'attivo' mentalmente.

L'*Atto Unico* di Kounellis ripercorre le qualità proprie del luogo soglia come spazio rituale e iniziatico, ricreando l'ideale metafora di tutti i viaggi esistenziali, fisici e mentali, dell'individuo; acquisita così la dimensione mentale di grande madre, di 'caverna', di *regressus ad uterum*, il suo labirinto diviene il veicolo necessario alla liberazione dell'uomo dalla sua sensibilità²¹³.

L'artista non risolve il conflitto interno allo spazio ma lo mette semplicemente in causa, attivando nella percezione dell'osservatore le possibili coordinate utili a ristabilire un centro, un'unità percettiva. Il labirinto diventa così un 'contenitore' aperto alle evocazioni tattili, uditive e olfattive e ai suoi 'accadimenti' visuali²¹⁴.

²¹² La nave e il labirinto appartengono allo stesso territorio, sono dei *contenitori*. Il sacco è legato all'idea di commercio marittimo e, come il labirinto, è qualcosa che contiene qualcos'altro.

²¹³ Nell'artista greco il canone della povertà si è espresso, allo scadere degli anni Cinquanta, attraverso il gesto arcaico. La sua opera, carica di rimandi antropologici evocati dall'uso di materiali naturali e di sintesi che richiamano l'opera di Alberto Burri e di Joseph Beuys, è tuttavia intrisa di uno spirito mediterraneo che, nell'evocazione del mito, associato al rigoroso ordine compositivo e minimale di matrice classica, si fa portatrice di una metrica ancestrale. Kounellis ripercorre la tragica realtà di una unità perduta. Il drammatico impegno per ricostruirne i lineamenti avviene attraverso la figura dell'osservatore, il cui coinvolgimento sensoriale verte in una percezione totale di odori, suoni, colori, ombre e sollecitazioni mnemoniche (Corà 1993: 25; 28).

²¹⁴ Le lettere riportate sui sacchi costituiscono anch'esse parte di un linguaggio combinatorio che apre le porte alle vie delle interpretazioni possibili e che fa parte della realtà associativa dell'opera. Per questo più volte l'opera dell'artista è stata accostata a quella di Joyce. Joyce rappresenta, infatti, per Kounellis «il viaggiatore solitario che partendo da un centro compie una rivoluzionaria e stravolgente peripezia linguistica che si fa carico allo stesso tempo di modernità e antichità» (Kounellis 2002: 311). L'*Ulisse* e *Finnegans Wake* sono concepiti tramite una visione sintetica dei frammenti in cui intere

Più che comporre Kounellis dispone gli oggetti, senza legarli indissolubilmente alle sue strutture; questa fluidità accentua il processo di liberazione, identificabile anche nella tipologia non costrittiva del suo percorso. Egli non rappresenta il dato ma lo presenta, da una parte nel richiamo diretto al primario, all'elemento naturale – il carbone, il fuoco evocato dalla lampada –, cui associa la vita – l'elemento antropomorfo è spesso implicato direttamente nelle sue composizioni²¹⁵ –; dall'altra, nel costante richiamo alla misura dell'uomo – l'altezza della struttura, il letto, gli oggetti esposti al livello dello sguardo. Gli oggetti sono offerti come segnali, come 'marcatori' spaziali che richiamano tutti all'idea di centro e di proporzione corporea. La realtà oggettuale, esposta come *ready made*, è definita secondo un'idea specifica di peso, massa e orientamento.

Attraverso un processo di *costruzione* l'artista dà dunque un ordine formale allo spazio e nell'elemento discontinuo trova la misura in grado di riportare l'uomo alla centralità del suo 'esserci', vincendo così la discontinuità percettiva che lo avvolge e lo accompagna nel quotidiano. La ricomposizione dell'unità dell'opera avviene sia attraverso la riconoscibilità delle provenienze oggettuali, da intendersi come 'comuni' frammenti del vissuto, sia nella risoluzione timico-cognitiva del percorso²¹⁶.

Ciò significa, secondo l'artista, «raccoliere senza smarrirsi»²¹⁷.

storie confluiscono in un tempo ridotto al solo giorno e alla sola notte del racconto. Joyce attua una *teoria dell'epifania* che nel riconoscimento del principio di ripetizione degli oggetti, tratti dalla banalità del quotidiano, diventa rivelazione della loro essenza e della loro segreta identità. Il metodo compositivo è comune a Kounellis, che dimostra un uso critico degli espedienti sintattici, connessi alla spazialità e alla temporalità interna all'immagine.

²¹⁵ Per questo Kounellis ha privilegiato spesso l'uso dell'elemento animato: il pappagallo, i cactus, il fuoco, la ballerina, i musicisti, i cavalli e altri «segni vivi» sono da considerarsi elementi configuranti rispetto all'opera.

²¹⁶ La disposizione oggettuale all'interno del reticolo e lungo la muraglia contraddice l'idea di spazio miope proprio dei labirinti, nei quali il riconoscimento del percorso verso l'uscita avviene tramite l'assunzione di strategie di risoluzione e di inferenze locali.

²¹⁷ Nel labirinto dell'artista la stabilizzazione forica e passionale avviene nel riconoscimento, da parte dell'osservatore, di specifiche correlazioni semisimboliche tra

In altre occasioni Kounellis ha riconosciuto il labirinto quale unità di misura in grado di rivelare lo stato di 'sensibilità potenziale' dello spazio. Il suo *Atto Unico* è stato infatti reinterpretato per gli spazi della Fondazione Pomodoro di Milano, nel 2006; a Berlino, nella sala di vetro al piano superiore della Neue Nationalgalerie, nel 2008; al Musée d'Art Moderne di Saint-Étienne (MAMC), tra ottobre 2014 e gennaio 2015²¹⁸.

Come più volte ha evidenziato l'artista, è lo spazio a determinare la qualità intrinseca dei suoi lavori, le sue proporzioni, la sua misura e le condizioni che definiscono la disposizione oggettuale. Il legame tra spazio interno e esterno all'opera è legato all'idea di una funzione materna e germinatrice dello spazio espositivo – anch'esso, dunque, portatore di significato e oscillante sempre tra sacro e profano, antichità e contemporaneità, vita e morte – che sia in grado di produrre una metamorfosi, un'epifania della visione che passa attraverso l'esperienza del corpo.

L'occasione più suggestiva gli è stata suggerita in occasione della retrospettiva tenutasi a Berlino nel 2008²¹⁹.

Concepita circa trent'anni prima della caduta del muro, tra il 1962 e il 1968, la Neue Nationalgalerie, ultimo lavoro indipendente di Ludwig Mies van der Rohe, rappresenta uno dei rari esempi di architettura modernista

le categorie del piano espressivo con quelle del contenuto; correlazioni riconoscibili grazie ad una manifestazione *pluri-isotopa* dello spazio. La manifestazione pluri-isotopa riguarda un caso particolare di *isotopia semantica* che rende possibile la lettura uniforme del discorso, così come risulta dalle letture parziali degli enunciati che lo costituiscono e dalla risoluzione delle ambiguità guidata dalla ricerca di una lettura unitaria (Greimas, Courtés 1986: 187).

²¹⁸ Si segnala inoltre l'installazione *site specific* realizzata per il sontuoso labirinto barocco di Villa Pisani, a Stra (Venezia) – uno tra i pochi ancora conservati in Europa – in occasione della mostra *I Classici del Contemporaneo* (24 maggio - 1 novembre 2009), che ha visto la partecipazione, oltre che di Kounellis, di Anish Kapoor, Anselm Kiefer, Richard Long, Mario Merz, Marisa Merz, Luigi Ontani, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto e Mimmo Paladino. Per il parco di bosso settecentesco l'artista ha voluto reinterpretare in senso ludico il mito del filo d'Arianna, segnando il percorso fino al centro con una serie di 3000 palle da biliardo colorate.

²¹⁹ *Jannis Kounellis. Das Labyrinth*, Neue Nationalgalerie, Berlino, a cura di Angela Schneider (8 novembre 2007 - 24 febbraio 2008).

in città. L'edificio sorge in Kemper Platz, sull'area della ex Berlino Ovest poi denominata Kulturforum²²⁰. Questo 'tempio di vetro' razionalista, in cui l'estetica dell'invisibile si realizza attraverso l'ordine della struttura e la chiarezza della costruzione (Ferrari, Pavia 2013: 15), come per l'opera di Kounellis, prende forma nella correlazione implicita fra gli elementi strutturali che la compongono e la forte sollecitazione all'esperienza percettiva dell'osservatore. Con quest'opera Mies van der Rohe ha superato il tradizionale concetto di museo in favore di uno spazio fluido, leggero e dinamico, giocato sulle trasparenze delle ampie superfici finestrate al piano superiore e delle soluzioni spaziali aperte che, nella loro sintassi modulare, permettono un efficace dialogo tra spazio espositivo interno e panorama architettonico berlinese esterno, sfondo sociale e storico di una città in divenire. Il sistema di copertura, una piastra metallica quadrata, rievoca i soffitti a cassettoni rinascimentali riportando l'intero edificio ad un senso di simmetria classica di sapore ancestrale.

Il labirinto dialogava così con l'architettura in un gioco continuo di rimandi prospettici e materici. La semplicità della composizione di Kounellis, a metà strada tra arte e architettura, sembrava infatti interiorizzare l'aforisma miesiano *less is more* e ripercorrerne l'intero spettro di colori attraverso le superfici metalliche della struttura, la cui dimensione ornamentale, come per l'opera dell'architetto, era stata in realtà soltanto rimossa ma non soppressa (Altea 2012: 128).

Anziché costruire un sistema chiuso, Kounellis ha bilanciato e sviluppato il suo discorso in tre sezioni, aprendo la sua opera allo spazio miesiano e a quello esterno all'edificio. Questa divisione ha risolto la tensione interna allo spazio conferendo all'intera composizione un'impressione di assoluto equilibrio. L'area centrale si è infatti trasformata in uno spazio di transizione e concentrazione, diventando

²²⁰ La storia della Neue Nationalgalerie, un'icona dell'architettura del Novecento, è strettamente legata alla divisione della città di Berlino dopo la Seconda Guerra Mondiale. L'area compresa fra il Tiergarten e Potsdamer Strasse (Berlino Ovest) fu infatti quasi completamente distrutta durante i bombardamenti del 1945 e fu oggetto di un intenso studio urbanistico di rinnovamento – all'interno del Kulturforum – di cui l'opera di Mies van der Rohe rappresenta la prima opera conclusa. L'edificio è oggi oggetto di un concorso di idee internazionale per l'ampliamento degli spazi adiacenti al museo.

anch'essa una potente metafora della storia berlinese: la membrana in vetro dell'architettura riverberava all'interno dello spazio espositivo il brulichio della vita metropolitana; la superficie metallica e opaca del labirinto, riflettendo la luce impressa dall'esterno, restituiva all'installazione una matericità cangiante – in questo senso l'artista continuerà sempre a riconoscersi come pittore –, accordata ai ritmi del giorno e della sera; infine, all'interno della struttura – anche questa aperta, non costrittiva –, ancora una volta, gli oggetti – le bilance con il caffè, la rete metallica, le sedie con il carbone, i sacchi di juta, l'uovo, le lame, il cotone, le campane disposte su dei tavoli, la candela accesa su cui campeggiava la scritta *Libertà o morte / W Marat / W Robespierre* (1969) – ai quali l'artista ha accostato materiali eterogenei – gesso, tulle, ardesia, legno, piombo – che rimandano all'universo formale e alchemico tipico dei suoi lavori. Si tratta, per l'artista, di una «terra di nessuno», un luogo dove è messa alla prova l'identità individuale e che rimanda al fondamentale quesito su quale sia il lato del muro che si intenda percorrere e superare: una decisione, questa, che ha caratterizzato Berlino per oltre due decenni.

Claudio Parmiggiani, *Senza titolo, Labirinto di vetri rotti*, 1970

Non credo che ci sia altro messaggio da trasmettere che il segno, la traccia del nostro passaggio bruciante, del nostro essere comete.
(Parmiggiani 1995: 127)

Il labirinto di Parmiggiani è una potente metafora delle possibilità immaginative dell'individuo il cui unico dinamismo permesso è quello silenzioso e mentale che egli ricrea nell'intimità del suo sguardo e del suo 'sentire' corporeo.²²¹

²²¹ L'immaginario simbolico dell'artista è stato spesso popolato da labirinti, *tòpoi* evocativi che trasmettono una scossa ai sensi rendendo sensibile l'invisibile. Considerate dall'artista 'antisculture' che in sé racchiudono l'immaterialità dello spazio, si possono citare – oltre che l'opera commissionata all'artista per la collezione d'arte ambientale di Celle (Collezione Gori, Santomato, Pistoia), *Melancolia II*, 2002, che ha visto l'interessante collaborazione con Robert Morris, altro artista per cui il labirinto ha costituito un tema ricorrente – *Cervello* (1970), *Clavis* (Collebeato, Brescia 1975), *Dedalus* (1977), *Pietra*

Parmiggiani dà forma alla catastrofe e come un attore iconoclasta restituisce forza alle forme mitiche e leggendarie che turbano l'individuo; «dà corpo a un luogo» (Corà 2003: 96) per rivelarne la dimensione residuale e catastrofica; invita l'osservatore a penetrare quel che resta della sua struttura, ad attraversarla cognitivamente verso un centro fisicamente inaccessibile. Sottratto così alla monotona erranza, abbandona l'individuo alle sue incertezze, facendo sì che egli si lasci trasportare, come un *flâneur* dei *passages* parigini, dalle sue emozioni verso l'ignoto.

Il suo labirinto è rovina, traccia, memoria, è ciò che si offre all'esperienza sempre e solo come perdita totalità; è, per ripercorrere il pensiero di Baudrillard, «l'intimità fatale delle cose nell'azione del tempo immediato [...] il fascino della simultaneità come simulacro perfetto della propria morte» (Baudrillard 1983: 20)²²².

Nucleo strutturante dell'intera riflessione sull'opera è l'esperienza dell'uomo al mondo; un'esperienza che, sembra sottolineare l'artista, non può passare che attraverso il frammento, emblema della società del nostro secolo. La riduzione operata da Parmiggiani si avvicina all'idea husserliana di *reduktion*: «i vetri rotti sono infatti la traccia di una presenza che trova solo nel momento della propria *riduzione* anche la sua specifica verità» (Vattimo 1985: 20-21)²²³.

(Gueziret Dabsha, Egitto 1983), *Torre* (Rabastens, Francia 1988), *Casa sotto la luna* (Sobotka, Repubblica Ceca 1991) e, primo fra tutti, *Senza titolo (Labirinto di vetri rotti)*, opera statica e raggelata il cui potere deriva dal silenzio. Realizzato per la prima volta nel 1970 (h 1,55 x 10 x 10 m), è stato riproposto in differenti occasioni: Stadt Museum-Kunstzone, Monaco, 1971; Musée d'Art Moderne et Contemporain, Ginevra, 1995; Promotrice di Belle Arti, Torino, 1998; *Fables du lieu*, concepito da Georges Didi-Huberman per Le Fresnoy, Tourcoing, 2001; Gam, Bologna, 2003; Teatro Farnese, Parma, Festival di Architettura, 2006; Collège des Bernardins, Parigi, 2008.

²²² «Attraverso questa messa in opera di un'energia che non prende forma, ma aspira la forma sino a disintegrarla, l'artista proietta lo spettatore in una condensazione del tempo e dello spazio che fonde esperienza di vita e mistero di morte» (Grenier 2003: 135-136).

²²³ Calvesi (1985: 116) sarà il primo a sottolineare come per l'artista «l'imperfezione della materia si confronti suggestivamente all'assoluto della forma». La tipologia unicursale rettilinea rende infatti conto di una perfetta tessitura geometrica, evidente nella norma matematica adottata per la disposizione delle lastre di cristallo – un

Parmiggiani agisce per sottrazione: ciò che resta, come nelle sue *Delocazioni*, è la realtà autentica dell'opera che non risiede nella presenza, bensì nel 'peso' dell'assenza, nel vuoto, al di là della 'fisicità' della materia. La realtà dell'opera appartiene a uno spazio del pensiero che tuttavia investe direttamente il corpo, evocando sensazioni tattili e uditive. Si tratta di uno 'spostamento' di tipo intellettuale verso uno spazio altro – anch'esso 'eterotopico' e immateriale – *pars construens* dell'esperienza con l'opera.

Tutto è dato, occorre solo riconoscerlo, il frammento, ecco, il frammento come reliquia, il frammento come emblema, come lettere di alfabeti perduti, parole sottratte alla distruzione. (Parmiggiani 1985: 40)

Se la trasparenza del vetro permette di riconoscere lo sviluppo unicursale del labirinto, i frammenti rendono invece problematica una sua visione totalizzante. Nel suo più alto grado di ambiguità con l'ambiente il vetro si trasforma infatti, alternativamente, in vicinanza e in distanza, in intimità e rifiuto d'intimità, dando la parvenza di una comunicazione e di una non-comunicazione. Come ha osservato Corà,

il labirinto di vetri rotti resta pur sempre una forma contraddittoria, giacché oltre a non nascondere, rende tutto visibile e quel che è più sconcertante, rende la sua fisicità attraversabile dallo sguardo. Quel labirinto quindi si può osservare in ogni sua parte e tuttavia non è accessibile. (Corà 2003: 97)

materiale, il vetro, la cui scelta ha, evidentemente, una funzione poetica e concettuale e per la cui realizzazione l'aspetto tecnico è ridotto a zero. La 'desacralizzazione' dell'opera permette all'artista di misurare il proprio operare con l'assenza e di reinserire una temporalità all'interno del labirinto. La *distruzione* rappresenta uno 'svelamento', un atto rivelatore che data lo spazio, trasformando l'incidente in uno strumento di espansione e dilatazione che crea un'ambigua complicità con il concetto di eternità. «L'eternità è sia, dal nostro punto di vista temporale, una durata senza inizio né fine, sia, in sé stessa, quel punto inesteso del tempo che è Ora (*nunc stans*) [...]» (Coomaraswamy 1996: 14).

L'invito verso il cuore di questa sua «cosmogonia immaginaria» (ivi: 100), di questa allegoria del pensiero e della memoria, come un mandala, costituisce la difesa dell'artista, l'unico modo per opporsi alla realtà esterna. Il luogo della 'segretezza', implicita nell'idea di labirinto, non risiede nella visibilità offerta allo sguardo, ma nell'accessibilità negata al corpo di attraversare 'quel centro' al quale solo l'artista è stato ammesso.

Parmiggiani (2001) tende a far proprio l'ambiente che contiene le sue opere contro il quale spesso lottano per difendere non tanto il loro spazio materiale, quanto quello contemplativo, meditativo e spirituale. La potenza 'implosiva' del labirinto di vetri rotti costituisce, dunque, il caso più evidente di ampliamento esistenziale dell'opera oltre i confini dell'installazione – anch'essi parte fisica strutturante del processo artistico. Lo spazio che ne deriva non è solo formale, estetico, ma etico, politico: uno spazio inteso come libertà, oscillante tra dubbio, sogno, utopia.

Definito per questo un 'maestro del dialogo con lo spazio' egli sarà spesso affascinato dai luoghi carichi di storia e simboli che riconducono ai grandi nuclei tematici della sua produzione: la memoria, l'apologia dell'esperienza, la dimensione umana e la qualità spirituale del suo lavoro (Grenier 2008).

Gli spazi contribuiscono non solo al processo costitutivo dell'opera – si tratta, il più delle volte, di realizzazioni *in situ* che diventano dei veri e propri 'attivatori' dei luoghi preesistenti – quanto al loro reciproco funzionamento come realtà complesse, cui viene restituita la loro originaria densità semantica.

Se fai un buco in un muro di una qualsiasi cattedrale medievale esce sangue, se fai un buco in un muro di qualsiasi museo non esce niente [...] e quando questo sangue non c'è, quel luogo lo trasformi, lo prendi a calci, lo scuoti perché si svegli [...] costruisci in quel luogo senza memoria un'altra memoria, la tua [...] Il desiderio è sempre più non la produzione di oggetti [...] ma creare dei luoghi psicologici, dei luoghi evocativi che trasmettano ai sensi una corrente [...] dei luoghi mentali, immateriali. (Parmiggiani 2003: 178-179)

In occasione della mostra tenutasi negli spazi della GAM di Bologna nel 2003, la sala centrale che ospitava il suo labirinto – aspetto, questo, che trasformava l'opera in catalizzatore, in macchina centripeta che 'assorbiva' lo spazio della galleria – oltre che dai tre accessi al piano inferiore, poteva essere contemplata interamente dall'alto²²⁴. Percepibile dal piano superiore come una mappa, lo schema compositivo dell'opera, seppure inaccessibile allo sguardo nell'imperfezione imposta alla materia, acquistava un valore non più scultoreo ed eteropiano ma planare, contraddicendo, di fatto, uno degli aspetti tipici della ricezione di un labirinto unicursale.

Parmiggiani dimostrerà più volte come i suoi lavori non possano prendere forma se non nella definizione costitutiva del luogo, riconfermando l'importanza del ruolo pubblico dell'arte nell'efficace dialogo con l'architettura.

L'opera, realizzata nel 2006 in occasione del festival di Architettura per il Teatro Farnese di Parma (*Teatro dell'Arte e della Guerra*), costituisce un classico esempio di *mise en abîme* in cui l'installazione accoglie al suo interno l'intero spazio della rappresentazione²²⁵. Il rito della fruizione espositiva, preso in causa e ribaltato attraverso l'atto di deflagrazione dell'artista – si tratterebbe, secondo l'accezione che ne ha

²²⁴ Le sue 15 «stazioni», dislocate secondo un modello dedalico, vertevano intorno a un salone inaccessibile il cui fulcro centrale era interamente occupato dal labirinto. La dimensione tragica dell'avventura artistica ripercorreva la strada del mito di Icaro, fuggito dal labirinto attraverso l'espedito delle ali di cera e costretto a perdersi nella rovina della propria ambizione, della propria ὕβρις. «La caduta è quanto vi è più vivo nella sensazione, ciò in cui la sensazione si riconosce come viva. Al punto che la caduta intensiva può coincidere con una discesa, ma anche con una salita [...] La caduta è esattamente il ritmo attivo» (Deleuze 1981: 153).

²²⁵ Costruito nel 1618 e dedicato a Bellona, la dea della guerra, come riporta l'iscrizione sull'arco scenico, cui sarà destinato in un primo momento questo ambiente – si ricorda, in particolare, la battaglia navale inscenata nel 1628 in onore delle nozze di Odoardo, figlio del duca di Parma e Piacenza Ranuccio I con Margherita De Medici, le cui musiche furono realizzate da Monteverdi –, il teatro fu utilizzato solo otto volte a causa dell'alto costo degli allestimenti scenici, fino al bombardamento del 13 maggio 1944 che danneggiò gravemente il Palazzo della Pilotta. Attenti restauri eseguiti tra gli anni '50 e '60 sulla base dei disegni originari hanno riportato agli antichi splendori questo importante edificio.

dato Agamben (2005), di una 'profanazione' come forma di separazione tra la sfera del sacro e quella d'uso – fa sì che l'opera, irrompendo nello spazio circostante, trasformi l'intero teatro in materia viva. Il labirinto diventa infatti una forma di affermazione della macchina teatrale come spazio di sperimentazione delle idee, dei simboli e del linguaggio (Quintelli 2006: 107) riconsegnando all'immaginario collettivo il significato più autentico di un luogo straordinario (ivi: 111). Parmiggiani ridà voce al Teatro disvelando l'originaria funzione bellica dello spazio – un'armeria, così come riporta l'iscrizione sul boccascena, che diventa anche l'ideale diaframma su cui prende corpo la visione dello spettatore. Fissa il punto di vista dalla platea sulla scena e sulla cavea, creando «un unico grande quadro da contemplare», come dirà Parmiggiani, in cui, come nel teatro, l'invisibile diventa visibile; rievoca le spettacolari messe in scena che hanno fatto gli splendori del teatro, il malinconico senso di abbandono che ne ha caratterizzato le sorti per quasi quattro secoli; infine, la sua valenza tragica, rievocata nell'esplosione che distrusse quasi interamente l'edificio durante i bombardamenti del '44.

Nel suo *Teatro dell'Arte e della guerra* Parmiggiani ha dato corpo al fantasma stesso della violenza e della distruzione. In uno spazio come questo, dove un tempo si allestivano spettacolari naumachie e che richiama alla mente il mare chiuso della pittura metafisica dechirichiana, il labirinto di vetri di Parmiggiani rievoca fortemente, nel contempo, l'immagine del mare di ghiaccio di quel naufragio della speranza rovinosamente compiutosi tra scogliere ed iceberg, dipinto da Caspar David Friedrich con un medesimo senso di deriva esistenziale. (Corà 2007: 26)

Nel 2008 Parmiggiani ha invece letto e interpretato il senso profondo del *Collège* medievale *des Bernardins* facendo rivivere il ricordo dell'insegnamento e dei saperi qui dispensati. L'artista ha combinato la forza delle sue immagini con quella del *genius loci*: uno spazio meditativo e di silenziosa solennità – suggerita dalle volte gotiche della grande navata

– con il quale l'artista ha instaurato un accordo mistico, una solidarietà spirituale²²⁶.

Il suo labirinto ha ricreato così quello *choc* emotivo che precede la meditazione intellettuale e spirituale, il «silenzio dopo il grande disastro» (Parmiggiani 2008) che riporta l'individuo al misterioso senso della fine, della perdita, del silenzio assoluto.

La composizione – che privilegia il punto di vista frontale tipico della pittura – si sviluppa tra i frammenti delle placche in vetro industriale che, installate come dei libri aperti – metaforico rimando alla biblioteca alessandrina –, rinviano all'elevazione spirituale, facendo da contappunto alle maestose colonne; evocano un paesaggio classico in rovina, creando molteplici prospettive visuali; contribuiscono a un gioco di trasparenze e riflessi di sapore fortemente dinamico²²⁷.

²²⁶ Il Collegio cistercense dei Bernardini fu utilizzato per la formazione dei monaci dell'ordine che studiavano all'*Université de Paris* fino al 1790, data della sua confisca da parte dei rivoluzionari. In seguito, gli edifici furono venduti alla città di Parigi che ne sancirà nel tempo diverse funzioni d'uso. Restaurato nel 2008, il *Collège* congiunge oggi l'aspetto mistico e la densità intellettuale di un'antica università con la sua rinnovata funzione culturale – il Collegio ospita periodicamente opere *site specific* di artisti contemporanei di rilevanza internazionale – ritrovando così la sua originaria vocazione. Come opera inaugurale per il rinnovato spazio, l'artista ha concepito una creazione in due luoghi e tre installazioni: nelle pareti della grande navata, oltre al grande labirinto di vetri rotti, o *mare di vetri rotti*, ha realizzato le sue 'sculture d'ombra', impronte di un'immensa biblioteca bruciata; nell'antica sacrestia ha invece disposto al suolo un centinaio di campane che restituivano un luogo psicologico, silenzioso, allo stesso tempo melanconico e vivente, coerentemente a una poetica che vuole rievocare il rapporto vita-morte. In occasione della mostra – curata da Catherine Grenier – l'artista ha inoltre registrato un'intervista video in cui egli dimostra come l'autenticità del contemporaneo sia legittimata dal suo operare in uno spazio medievale, vero sangue e vita del lavoro «senza il quale l'opera sarebbe sperduta, orfana». (Parmiggiani 2008)

²²⁷ Il ruolo della luce assume per l'artista un'importanza fondamentale poiché, oltre a conferire un ritmo visivo alla composizione, permette di apprezzare differenti aspetti dell'opera al variare del giorno e della sera. «Claudio Parmiggiani ha voluto una luce naturale su tutta l'opera in modo da conservare integro il mistero» – ha sottolineato Catherine Grenier – «Sempre abbagliati dalle luci artificiali, i nostri occhi hanno perso l'abitudine di adeguarsi al variare della luce naturale e di cogliere le sfumature delle ombre lunghe e dei contorni scuri».

Michelangelo Pistoletto, *Labirinto e megafoni*, 1969

Noi non lavoriamo per gli spettatori. Non capirete mai che cosa è successo finchè non sarete attori e spettatori al di qua delle sbarre.
(Pistoletto 1984: 125)

Nel marzo del 1969, in occasione della mostra tenutasi a Rotterdam, al Museo Boymans van Beuningen, Michelangelo Pistoletto realizzava un grande labirinto di cartone ondulato²²⁸.

L'opera costituisce una sintesi di quella produzione che va dal 1967 al 1969, anno in cui si chiude la collaborazione con lo *Zoo, coloro che stanno dietro le sbarre*²²⁹.

²²⁸ Michelangelo Pistoletto, 22 marzo - 24 maggio 1969. All'interno del *Labirinto*, di dimensioni variabili a seconda dell'ambiente in cui era costruito, Lionello Gennero, Maria Pioppi e Michelangelo Pistoletto suonavano *Le Trombe del giudizio* (Azione svoltasi al Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, il 22 marzo 1969). L'opera è stata riproposta, rielaborata e ripensata dall'artista in relazione a nuovi spazi; si ricordano l'esposizione di Firenze nella Sala delle Colonne, Fortezza da Basso, *Michelangelo Pistoletto. Il labirinto*, 23-26 ottobre 2008; la retrospettiva del 2001 tenutasi presso il Museo d'Arte Contemporanea di Lione, *Le Labirinto (1969)*; l'opera realizzata per gli spazi del Centquatre di Parigi (IOA, Centquatre) *Michelangelo Pistoletto. Twenty-Two Less Two. Le Labyrinth*, 11 dicembre 2010 - 9 gennaio 2011 e l'importante retrospettiva dedicatagli negli spazi della Serpentine Gallery di Londra, *The Mirror of Judgement*, 12 luglio - 17 settembre 2011. In quest'ultima occasione l'esposizione – che, come per la mostra di Rotterdam, si è conclusa retrospettivamente con i quadri specchianti e che ha però incluso, oltre alle *Trombe del Giudizio* (1968), elementi della serie del *Terzo Paradiso* (2003-2004), degli *Oggetti in meno* (1966) e rappresentazioni 'spirituali' delle quattro maggiori religioni (Cristianesimo, Islamismo, Ebraismo e Buddismo) – ha condotto i visitatori attraverso un percorso iniziatico e spirituale che, nelle parole di Pistoletto «ci costringe a confrontarci con noi stessi e ci conduce, infine, nel luogo della rivelazione e della conoscenza». *The Mirror of Judgement* è «un tempio all'interno di una galleria d'arte», come lo ha definito Germano Celant, «un labirinto di cartone che rappresenta un percorso catartico attraverso le tappe della cultura religiosa, per confrontarsi, davanti a uno specchio, con il proprio Io».

²²⁹ Nato come gruppo teatrale d'improvvisazione nel '67 – celebre la prima apparizione negli spazi della discoteca Piper di Torino –, il connubio dello Zoo – formato da Pistoletto, Maria Pioppi e Carlo Colnaghi – realizzò spettacoli di strada in gallerie e teatri, sperimentando una pluralità di linguaggi artistici, dal teatro alla *performance*, alla

Dopo l'invenzione degli specchi come fissaggio oggettivo delle apparenze, Pistoletto cercava di amplificare il rapporto opera-pubblico in direzione di una smuseificazione dell'opera. Se i quadri specchianti della produzione precedente (dal '61) rappresentavano una realtà duale che coesisteva nell'osservatore e fuori di esso, il labirinto ne rifletteva allo stesso modo la toccata febbrile, accogliendo nel processo creativo un'inedita dimensione, quella sonora²³⁰.

«L'idea del Labirinto» – dirà l'artista – «risulta motivata dal fatto che la gente può circolare in esso liberamente, ma essendo uno spazio chiuso l'osservatore, invece di passare da una stanza all'altra del museo, ha la sola possibilità di muoversi tra le pieghe della carta, di misurarne lo spazio e interagire con esso, emettendo dei suoni attraverso grandi megafoni e lamiere» (Pistoletto 1984: 76).

Sentita in modo drammatico dagli artisti negli anni Sessanta, la tematica del vuoto nel rapporto spazio-ambiente tende a risolversi nell'artista attraverso l'immissione dell'oggetto – anch'esso vuoto poichè, oltre a presupporre un riempimento 'performativo', oltre che essere dunque 'mentalmente' vuoto, è anche fisicamente bucato – ridotto al grado zero della disponibilità verso il processo.

La realtà dell'opera di Pistoletto risiede nella presenza, nella pura attualità fisica e cognitiva, nel divenire continuo delle immagini interne e degli 'accadimenti' percettivi che, investendo il soggetto, trasformano lo spazio dell'arte in teatro dell'eventualità, in potenziale narrativo. Lo

musica, al cinema, alla poesia. Nota caratterizzante delle azioni promosse dal gruppo fu la messa in scena e il coinvolgimento degli spettatori. Tra le celebri azioni si ricorda *Play*, svoltasi il 16 dicembre del 1968 negli spazi del DDP (Deposito D'Arte Presente) in collaborazione con il Teatro stabile di Torino e il Mev – Musica elettronica Viva, gruppo allora operante a Roma (Troncone 2014: 55).

²³⁰ Pistoletto ha sempre orientato la sua ricerca sulla contrapposizione di materiali incorruttibili che sfidano il tempo e, per contrasto, di carte leggere o materiali organici soggetti all'usura del tempo, attuando il dispositivo linguistico della «accoglienza della materia nei confronti del processo» (Corà 1990: 67). Il cartone è utilizzato da Pistoletto per la prima volta nella serie degli *Oggetti in Meno* che, secondo l'artista «marcano il passaggio dalla virtualità delle immagini allo specchio alla fisicità degli oggetti». Le *Trombe del giudizio* – tre tromboni simili a dei lunghi corni tibetani – sono invece concepiti dall'artista come oggetti scenici per gli spettacoli dello Zoo.

spettatore diventa così un elemento che varia al variare di ciò che lo circonda, riallacciando implicitamente l'opera ad un «concetto ambientale di arte» (Friedman 1984: 36). Il labirinto, come lo specchio, diventa l'elemento di verifica di un 'esserci' nello spazio e nel tempo, uno spazio in cui l'unica oggettività possibile risiede nel potere trasformativo del soggetto.

Il potere è uno spazio occupato da una persona o da un fenomeno [...] Se io credo che il potere è occupato da una persona io non ho spazio per me. L'arte sta nel trovare lo spazio libero [...] L'obiettivo è questo: liberare lo spazio dal nostro potere. Liberare la nostra persona dal potere di un altro. Liberare il nostro spazio interno, quello dentro il nostro cervello [...]. (Pistoletto 1984: 81)

Il labirinto è, per Pistoletto, uno spazio di raffronto per l'azione, ideale palcoscenico per la 'teatralizzazione dell'arte' – a questo proposito Trini parlerà di teatro della «creatività» (Trini 1969) – in cui l'osservatore è allo stesso tempo attore e spettatore di una *performance* incentrata sul corpo e sull'esperienza sinestesica dello spazio²³¹. L'attenzione sul processo, sul farsi dell'opera, come per i suoi quadri specchianti, è generata da una coincidenza tra un'inclusione e una conclusione del fare, da una ricerca d'estraneità in cui l'uomo non solo si vede estraneo, ma «si vede nell'atto di vedersi estraniato, alienato [...] Ed in effetti il *luogo* di Pistoletto non consiste che in questo continuo spostamento di confini, in un attentato permanente apportato alla stabilità della soglia, e sempre egualmente eluso» (Boatto 1969: 42, 43).

Nell'artista la ricerca di una partecipazione coinvolgente non si esplica mai attraverso il dato decorativo, ma nella creazione di strutture percettive che si misurino attivamente con il pubblico. I suoi sono teatri

²³¹ A questo proposito Renato Barilli (Barilli 1984: 323-324) ha evidenziato come l'esperienza dell'Arte povera, proprio perché interessata al tatto, al movimento e alla sfera concettuale, piuttosto che agli aspetti ottici e pittorici, sia da situarsi in un clima «freddo» dove gli spazi costruiti, in genere neutri e asettici, tendono a catturare molto spazio reale nella ricerca di un flusso di vita primario. Da qui la critica di Barilli per una definizione piuttosto ambigua del termine «povera» attribuito al movimento.

epifanici che non solo accolgono, ma pongono l'osservatore nella condizione di agire, scatenando in lui dei meccanismi di liberazione individuale, coerentemente ad un progetto che «vuole portare l'arte alla vita» (Pistoletto 1984: 93). L'artista ha eliminato dall'installazione ogni funzione decorativa che riporti all'atto stesso dell'enunciazione: l'opera non è narrata, non è descritta, se non nella misura in cui è lo spazio a definire un'organizzazione ricostruibile percettivamente. Come parte attiva della costruzione formale dell'opera lo spettatore percepisce infatti sensorialmente la fisicità, il peso e il volume del lavoro²³².

Il labirinto non prevede al suo interno circonvoluzioni né rigiri: è ondulato e non orientato, in contraddizione con le morfologie rettilinee o curvilinee, generalmente marcate da corridoi o vettori che fissano sempre il senso del percorso. La materia organica di cui è composto ne fa una struttura effimera e deperibile che contraddice di fatto la composizione, generalmente fissa e immutabile, dei labirinti tradizionali. Il suo colore, che come categoria cromatica si qualifica piuttosto come non-colore, rappresenta anch'essa una predisposizione ad accogliere l'eventualità.

L'artista argina la minaccia di un divenire aspirando al raggiungimento di un presente immobile: la sollecitazione alla propria opera costituisce infatti, di per sé, un'esistenza eterna del senso.

Oltre che alla temporalità, al flusso comunicativo, il problema dello spazio inteso nelle sue categorie fondamentali quali vicino-lontano, accessibile-inaccessibile, locale-globale, inglobante-inglobato, offre un'altra chiave importante per la comprensione del testo. Lo spazio ideato dall'artista si presenta infatti «libero» e aperto da due punti di vista: da una parte l'altezza della struttura delimita uno spazio non costrittivo, data l'accessibilità offerta allo sguardo di disporsi ad un confronto con l'ambiente esterno. La tipologia unicursale aperta nega inoltre

²³² La temporalità che egli ricrea è di tipo relazionale e non potendo essere espressa attraverso un piano dell'espressione lineare lo fa attraverso insiemi di rapporti topologici che creano delle temporalità di tipo semisimbolico, frutto della correlazione di categorie dell'espressione (topologiche, cromatiche, eidetiche) con categorie del piano del contenuto.

all'osservatore una prospettiva locale, offrendogli una percezione globale del percorso, in sintonia con il dinamismo presupposto della struttura.

La tradizione – il senso implicito del mito – può disvelarsi dunque, nell'opera, più che come citazione dell'antico, come eventualità riattualizzabile nel presente, nella flagranza, nel rito creativo, nella traccia del suo svolgimento, rinvenibile nella memoria e nella transitorietà del comportamento dell'individuo, specchio fedele della qualità discontinua della vita.

Conclusioni

Il labirinto rappresenta per gli artisti analizzati una riflessione sulla «necessità di riarticolazione dei propri archetipi culturali» (Celant 1988: 42).

L'interpretazione di questo simbolo millenario è avvenuta in direzione di uno spostamento delle frontiere (Calabrese 1987: 70) e di una ricerca di dinamiche segniche contraddittorie che stanno a dimostrare come, oltre che sui contenuti, l'accento sia stato posto sulle forme, sulle strutture discorsive e, soprattutto, sulla ricezione dei testi.

Agli artisti non interessano le figure fondamentali dello scioglimento dell'enigma, quanto il rischio intellettuale che precede la sua risoluzione, il valore dato allo «sperdersi» per ritrovarsi. Si tratta infatti, nei casi in esame, di strutture spaziali narrativizzabili entro cui il soggetto è sollecitato a proiettare un proprio progetto d'esistenza, un corrispettivo emozionale che passa attraverso l'esperienza del proprio limite corporeo – del «corpo proprio» – fino ad arrivare al centro, all'unità percettiva.

Il corpo proprio è nel mondo come il cuore nell'organismo: mantiene continuamente in vita lo spettacolo visibile, lo anima e lo alimenta internamente, forma con esso un sistema. (Merleau-Ponty 1945: 277)

Kounellis, Parmiggiani e Pistoletto mimano l'originario senso del mito dell'eterno ritorno indicando nella necessità del tempo presente la possibilità di contenere interamente il suo senso. L'istanza mitica si

configura infatti come inconciliabile opposizione ad ogni forma di storicismo e in funzione di una circolarità metastorica che lasci il posto alla sola attualità. La sfida a ritrovare l'unità nascosta dell'opera riporta al grande enigma dell'esserci, di essere presenti a se' stessi.

I processi di *costruzione, distruzione, trasformazione* dell'opera da parte degli artisti restituiscono il disvelarsi di un nuovo senso del reale, della verità del mito.

Parmiggiani individua nel labirinto di vetri rotti la rappresentazione più evidente della metafora e dell'allegoria: la funzione strategica esplicita nella *distruzione* della sua tessitura geometrico-astratta è quella di difesa e di esclusione che riconduce alla realtà residuale dell'opera e allo spazio meditativo del pensiero. Il labirinto è come la memoria: con la mente si può accedere agli angoli più reconditi e fin nella profondità della sua struttura, ma non la si può attraversare fisicamente. Il comportamento temporale evocato è quello della 'reversione', continuamente oscillante tra un *è stato* e la ricostruzione intellettuale che riporta al senso di unità dell'esserci.

Kounellis devalorizza il senso dello 'smarrirsi' e dello 'sperdersi' proprio di ogni sistema dedalico in direzione del 'ritrovarsi', nella direzionalità del percorso, nell'orientamento, nella scansione ritmica della 'narrazione'. L'accento è posto sul riacquisire il rapporto relazionale con gli oggetti e con la propria fisicità, nel ritrovare l'equilibrio tra le parti che hanno composto l'opera. Per Kounellis si tratterà di *costruire* uno spazio che permetta all'osservatore di intraprendere un viaggio iniziatico, ritmicamente scandito nella correlazione tra i suoi 'ricordi appena accennati'. L'artista rivela così un percorso carico di valore rituale e nel gesto propiziatorio che egli ricostruisce per tappe il suo labirinto diventa un modello in grado di restituire nuovo senso ai gesti e alle cose. Kounellis propone un'idea quasi 'cartografica' di percorso. Divenuto infatti un contenitore degli indici direzionali, il suo labirinto può essere considerato come una mappa o, più propriamente, una 'carta tridimensionale'; aspetto, questo, che riconduce ai grandi percorsi iniziatici e spirituali di questa figura archetipica.

Non diversamente accade nel labirinto di Pistoletto che, seppure nell'incoerenza dei suoi presupposti, restituisce un segno inequivocabile di bellezza mitica e di assoluto della forma. L'elemento effimero del

cartone manipolabile delimita uno spazio soglia, uno spazio scenico, «un itinerario dell'individuazione» (Trini 1969), che è anche il termine di verifica per la *trasformazione* dei contrari in identità. Il labirinto come segno dell'eterno ritorno costituisce infatti, nello spazio dell'opera, la dimensione di un presente inamovibile, un rimando alla memoria culturale, un «esistere oggi nello spessore del tempo» (Pistoletto 1984: 170) e allo stesso tempo, in quanto stratificazione linguistica nell'eventualità del processo, della discontinuità, 'dell'incidente', ne contraddice la perpetua linearità, offrendo un'apertura alla sperimentazione di nuove forme e linguaggi, dal suono, al corpo, al movimento.

Lo spazio espositivo costituisce in questo senso, per gli artisti in esame, un'alterità che sfida la ricettività percettiva dell'osservatore e non cristallizza i dati sensoriali al solo spazio dell'opera.

Si può così tornare all'affermazione di Rosensthiel (1979: 7) per dimostrare che sono l'osservatore e i suoi movimenti a fare il labirinto e non l'architetto e le sue prospettive.

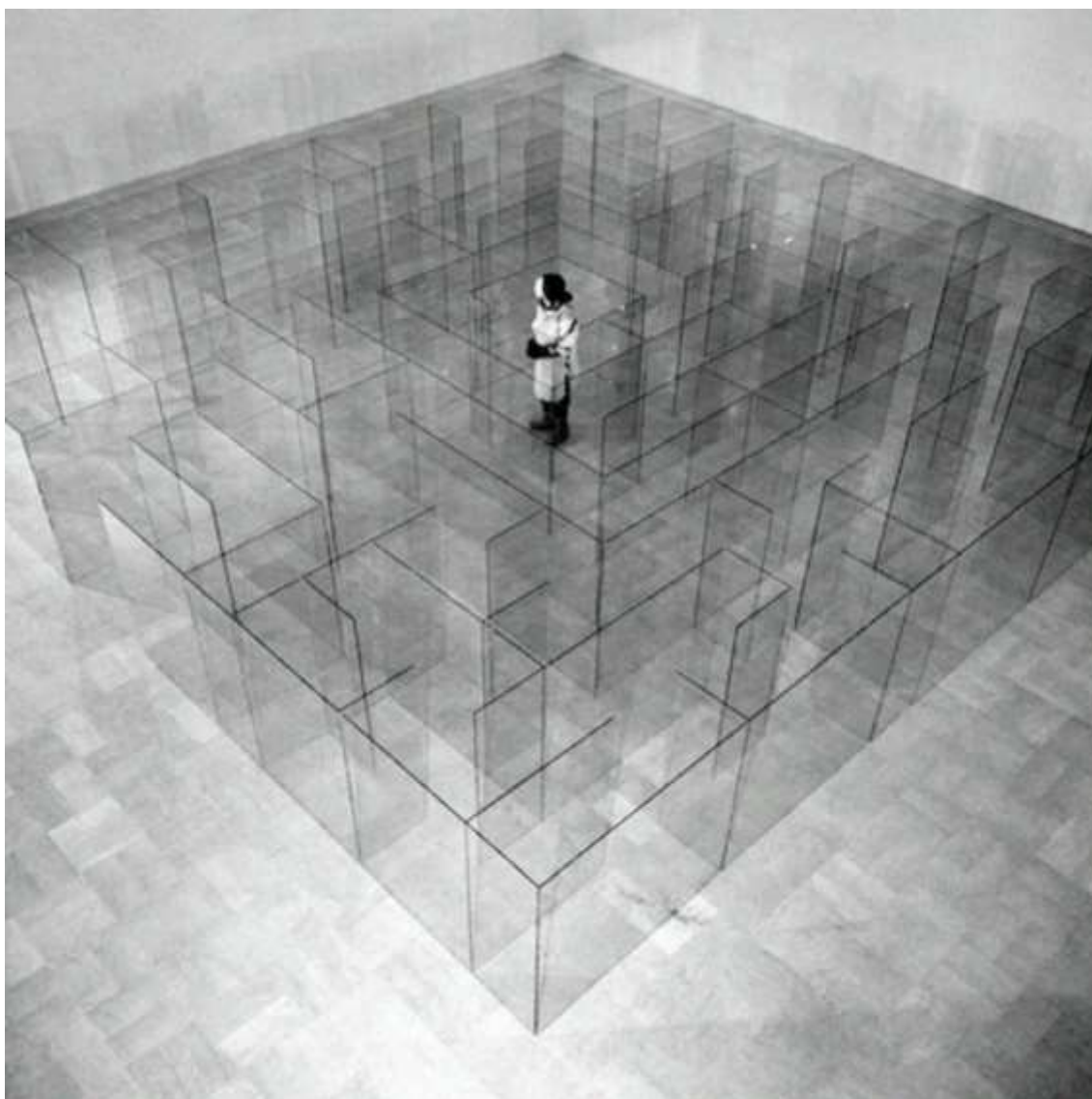


Fig. 1 - Claudio Parmiggiani, *Senza Titolo*, 1970, Galleria d'Arte Moderna, Bologna, 2003, Foto Aurelio Amendola (da Weiermair 2003: 98-99).

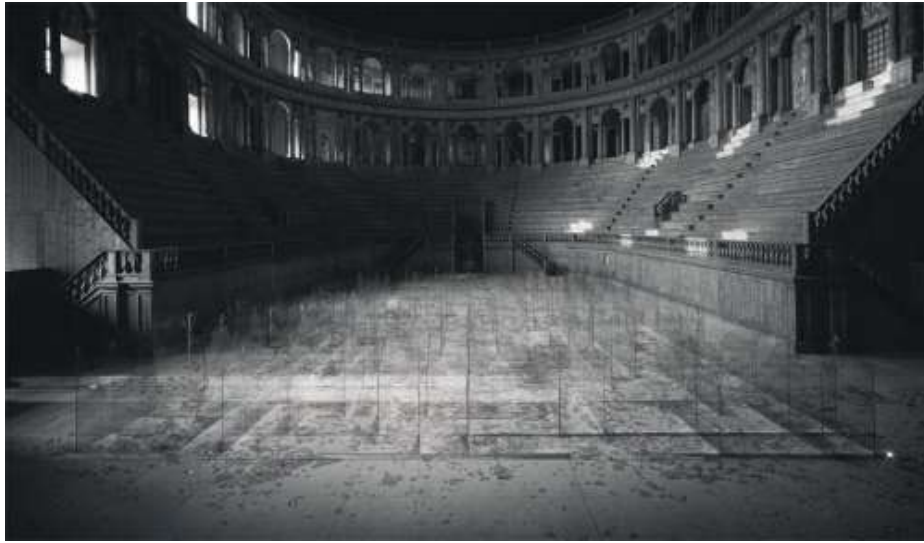


Fig. 2 – Claudio Parmiggiani, *Teatro dell'arte e della guerra*, Teatro Farnese, Parma, 2006, Foto Claudio Abate (da Corà 2007).



Fig. 3 – Claudio Parmiggiani, *Labirinto di vetri rotti*, Collège des Bernardins, Parigi, 2008 (da <http://bortolamigallery.com/exhibitions/exposition-claudio-parmiggiani/2642/>).



Fig. 4 – Jannis Kounellis, *Atto Unico*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 2002, Foto Paolo di Marzio (Per gentile concessione della Soprintendenza Speciale alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna).



Fig. 5 – Jannis Kounellis, *Das Labyrinth*, Neue Nationalgalerie, Berlino, 2008 (da Schneider 2008).



Fig. 6 – Michelangelo Pistoletto, *The Mirror of judgement*, Serpentine Gallery, Londra, 2011, Foto Sebastiano Pellion
(da <http://www.serpentinegalleries.org/search/site/pistoletto>).



Fig. 7 – Michelangelo Pistoletto, *Labirinto e megafoni*, 1969, Museo Boymans van Beuningen, Rotterdam, Foto Freguin (da Bonito Oliva 1981: 121, fig. 4).

Bibliografia

- Agamben 2005 = G. Agamben, *Profanazioni*, Nottetempo, Roma 2005.
- Agamben 2006 = G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma 2006.
- Alloway 1956 = L. Alloway, *Introduction: Design as a Human Activity*, in *This is Tomorrow*, Catalogo della mostra, Whitechapel Gallery, Londra 1956.
- Altea 2012 = G. Altea, *Il fantasma del decorativo*, il Saggiatore, Milano 2012.
- Ancona 1981 = C. Ancona, s.v., *Tattica/Strategia*, in *Enciclopedia Einaudi*, Vol. XIII, Torino 1981, pp. 946-969.
- Aragona 2000 = R. Aragona, *Le vertigini del labirinto*, Ed. Scientifiche Italiane, Napoli 2000.
- Attali 1996 = J. Attali, *Chemins de sagesse. Traité du labyrinthe*, Librairie Arthème Fayard 1996 (trad. it. *Trattato del labirinto*, Spirali, Milano 2003).
- Barilli 1967 = R. Barilli, *Lo spazio nella ricerca d'oggi (1967)*, in id., *Informale oggetto comportamento. La ricerca negli anni Settanta*, vol. II, Feltrinelli, Milano 1979.
- Barilli 1974 = R. Barilli, *La ripetizione differente*, Catalogo Studio Marconi, Milano 1974.
- Barilli 1997 = R. Barilli, *Arte Povera e dintorni*, Mazzotta, Milano 1997.
- Baudrillard 1968 = J. Baudrillard, *Le système des objets*, Ed. Gallimard, Paris 1968 (trad. it. *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Milano 1972).
- Benjamin 2010 = W. Benjamin, *I "passages" di Parigi*, Einaudi, Torino 2010.
- Bertrand 1985 = D. Bertrand, *L'espace et le sens. Germinal d'Émile Zola*, Hadès-Benjamins, Amsterdam 1985, pp. 55-71 (trad. it. in *Semiotica in Nuce*, vol. II, Meltemi, Roma 2001, pp. 114-123).
- Bishop 2012 = C. Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London 2012 (trad. it. a cura di C. Guida, *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, Luca Sossella Editore, Bologna 2015).
- Boatto 1969 = A. Boatto, *Michelangelo Pistoletto: dentro/fuori lo specchio*, edizioni Fantini, Roma 1969, in A. Monferini, A. Imponente (a cura di), *Pistoletto*, Roma cat. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Electa, Milano 1990, pp. 42-45.

- Bonito Oliva 1981 = A. Bonito Oliva, *Luoghi del silenzio imparziale*, Feltrinelli, Milano 1981.
- Bonito Oliva 2010 = A. Bonito Oliva, *Kounellis, la libertà liberata*, "Alfabeto2", n. 1, luglio-agosto 2010.
- Bottiroli 1984 = G. Bottiroli, *Labirinto di quarto tipo*, "Alfabeto", n. 64, Settembre, Milano 1984, pp. 25-26.
- Bourriaud 2010 = N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, Postmedia books, Milano 2010.
- Calabrese 1987 = O. Calabrese, *L'età neobarocca*, Laterza, Bari 1987.
- Calvesi 1985 = M. Calvesi, in A. Schwartz (a cura di), *Claudio Parmiggiani*, Grafis Edizioni, Reggio Emilia 1985.
- Celant 1967 = G. Celant (a cura di), *Arte povera - Im Spazio*, Catalogo della mostra, Genova, Galleria La Bertesca, 27 settembre-20 ottobre 1967, Edizioni Masnata/Trentalance, Genova 1967.
- Celant 1983 = G. Celant (a cura di), *Jannis Kounellis*, Mazzotta, Milano 1983.
- Celant 1984 = G. Celant (a cura di), *Pistoletto*, Electa, Firenze 1984.
- Celant 1988 = G. Celant, *Arte dall'Italia*, Feltrinelli, Milano 1988.
- Celant 1989 = G. Celant, *Arte Povera*, Umberto Allemandi, Torino 1989.
- Coomaraswamy 1996 = A.K. Coomaraswamy, *Tempo ed Eternità*, Lumi editrice, Milano 1996.
- Corà 1990 = B. Corà, in A. Monferini, A. Imponente (a cura di), *Pistoletto*, Roma cat. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Electa, Milano 1990.
- Corà 1993 = B. Corà, *Jannis Kounellis: l'Umanesimo del reale nel tempo della virtualità*, in id. (a cura di), *Kounellis: esposizione di paesaggi invernali*, Catalogo della mostra, Comune di Pistoia, Palazzo Fabroni - Arti visive e contemporanee, Edizioni Charta, Milano 1993.
- Corà 2003 = B. Corà, *Claudio Parmiggiani: l'artista seduto davanti alle rive segrete dell'eternità*, in W. Weiermair (a cura di), *Parmiggiani*, Galleria d'Arte Moderna, Bologna, 23 gennaio-30 marzo 2003, Silvana Editoriale, Milano 2003, pp. 95-129.
- Corà 2007 = B. Corà (a cura di), *Parmiggiani. Teatro dell'arte e della guerra*, gli Ori, Pistoia 2007.
- Dagen 2008 = P. Dagen, *Parmiggiani, Fantômes de l'Histoire*, "Le Monde", 11-12-2008,
http://www.lemonde.fr/culture/article/2008/12/11/parmiggiani-fantomes-de-l-histoire_1129836_3246.html (ultimo accesso 15/12/2015).

- De Certeau 1990 = M. De Certeau, *L'invention du quotidien. L'Arts de faire*, Gallimard, Paris 1990 (trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2005).
- Deleuze, Guattari 1976 = G. Deleuze, F. Guattari, *Rhizome*, Minuit, Paris 1976 (trad. it. *Rizoma, Introduzione*, Pratiche, Parma 1977).
- Deleuze 1981 = G. Deleuze, *Logique de la sensation*, La Différence, Paris 1981 (trad. it. *Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 1996).
- Detienne, Vernant 1974 = M. Detienne, J. P. Vernant, *Les Ruses de l'intelligence. La «métis» des Grecs*, Flammarion, Paris 1974 (trad. it. *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*, Laterza, Bari 1978).
- Dorner 1964 = A. Dorner, *Il superamento dell'arte*, Pref. di John Dewey, Adelphi, Milano 1964.
- Eco 1983 = U. Eco, *Postille a Il nome della rosa*, "Alphabeta", 49, giugno 1983, pp. 19-22.
- Eco 2007 = U. Eco, *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Bompiani, Milano 2007.
- Fabbri 2000 = P. Fabbri, *Perdersi: un gioco con la vertigine*, in R. Aragona (a cura di), *Le vertigini del labirinto*, Ed. Scientifiche Italiane, Napoli 2000, pp. 72-81.
- Ferrari, Pavia 2013 = M. Ferrari, L. Pavia, *Ludwig Mies van der Rohe, Neue Nationalgalerie in Berlin. 1962-1968*, ottobre 2013. http://www.academia.edu/5274399/Ludwig_Mies_van_der_Rohe_Neue_Nationalgalerie_in_Berlin_1962-1968 (ultimo accesso 15-12-2015).
- Fontanille 1989 = J. Fontanille, *Les espace subjectives. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Hachette, Paris 1989, pp. 11-36 (trad. it. *L'osservatore come soggetto enunciativo*, in *Semiotica in Nuce*, vol. II, Meltemi, Roma 2001, pp. 44-63).
- Foster, Krauss et al. 2004 = H. Foster, R. Krauss et al., *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames & Hudson, London 2004 (trad. it. a cura di E. Grazioli, *Arte dal 1900. Modernismo. Antimodernismo. Postmodernismo*, Zanichelli, Milano 2013).
- Foucault 1975 = M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione* (1975), Einaudi, Torino 1993.
- Foucault 2001 = M. Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Mimesis editore, Milano 2001.
- Friedman 1984 = M. Friedman, in G. Celant (a cura di), *Pistoletto*, Electa, Firenze 1984, pp. 33-45.

- Greimas, Courtés 1986 = A.J. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris 1979 (trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Casa Usher, Firenze 1986).
- Grenier 2008a = C. Grenier, *Parmiggiani*, Umberto Allemandi & Co et Galerie Serge le Borgne, Actes Sud, Arles 2008.
- Grenier 2008b = C. Grenier, *Quand l'art contemporain rejoint le génie d'un lieu, "Paris Notre Dame"*, 20-11-2008, pp. 6-7, <http://www.paris.catholique.fr/820-Le-sommaire-du-numero-du-20.html> (ultimo accesso 15-12-2015).
- Heidegger 1924 = M. Heidegger, *Der Begriff der Zeit* (1924), (trad. it. *Il concetto di tempo*, Adelphi, Milano 1998).
- Hocke 1977 = G.R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth*, Hamburg; trad. it. *Il mondo come labirinto. Maniera e mania dell'arte europea dal 1520 al 1650 e oggi*, Ed. Theoria, Roma-Napoli 1989.
- Jay 1988 = M. Jay, *Scopic Regimes of Modernity*, in H. Foster (a cura di), *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle 1988.
- Jay 1994 = M. Jay, *The Disenchantment of the Eye. Bataille and the Surrealists*, in *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*, University of California press, Oakland 1994, pp. 211-262.
- Kerényi 1941 = K. Kerényi, *Labyrinth Studien*, deuxième éd., Rhein Verlag, Zurigo (trad. it. *Nel Labirinto*, Boringhieri, Torino 1983).
- Kern 1981a = H. Kern, *Labyrinths: Tradition and Contemporary Works*, "Artforum", vol. XIX, n. 9, Maggio, New York 1981, pp. 60-68.
- Kern 1981b = H. Kern, *Labirinti. Forme e interpretazioni*, Feltrinelli, Milano 1981.
- Kounellis 1982 = J. Kounellis, *Mostruosa sentenza per il mostro K., "Domus"*, n. 628, Maggio, Milano.
- Kounellis 1993 = J. Kounellis, in B. Corà (a cura di), *Kounellis: esposizione di paesaggi invernali*, Catalogo della mostra, Edizioni Charta, Comune di Pistoia Palazzo Fabroni - Arti visive e contemporanee, Milano 1993.
- Kounellis 2002 = J. Kounellis, in M. Codognato, M. D'Argenzio (a cura di), *Eco nell'oscurità. Jannis Kounellis. Scritti e Interviste*, Trolley, Londra 2002.
- Kounellis 2010 = K. Kounellis, *La cultura è il sangue. Dialogo con Alfredo Pirri*, "Alfabeta2", n. 1, luglio-agosto 2010.
- Krauss 1990 = R. Krauss, *The Cultural Logic of the late Capitalist Museum*, "October", vol. 54, Autumn 1990, pp. 3-17.

- Menna 1977 = F. Menna (a cura di), *La linea analitica*, in *Arte in Italia 1960-1977, Dall'opera al coinvolgimento. L'Opera: simboli e immagini. La linea analitica*. Maggio/Settembre 1977, Torino, Catalogo della mostra, Galleria civica d'Arte moderna, Assessorato per la cultura della città di Torino, 1977, pp. 167-175.
- Merleau-Ponty 1945 = M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945 (trad. it. *Fenomenologia della percezione*, Studi Bompiani, Milano 2003).
- O'Brien, Larner, Furness, 2011 = S. O'Brien, M. Larner, R. Furness (a cura di), *Michelangelo Pistoletto. The Mirror of Judgement*, Catalogo della mostra, 12 luglio-17 settembre 2011, Serpentine Gallery, Londra, interviste a Pistoletto di J. Peyton-Jones, H.U. Obrist e G. Celant, Walther König, Colonia 2011.
- O'Doherty 1986 = B. O'Doherty, *Inside the White Cube: the Ideology of the Gallery Space*, Lapis Press, Santa Monica 1986 (trad. it. *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, Johan & Levi, Milano 2012).
- Parmiggiani 2001 = C. Parmiggiani, *Una fede in niente ma totale*, École Supérieure des Arts Décoratifs, Strasburgo, 15 novembre 2001.
- Politi, Kontova 2006 = G. Politi, H. Kontova, *Claudio Parmiggiani, Lavorare come nel Quattrocento*, "Flash Art", 318, Ott. Nov. 2006, <http://www.flashartonline.it/article/claudio-parmiggiani/> (data ultimo accesso 15/12/2015).
- Quintelli 2006 = C. Quintelli, *Arte e architettura: la prova del Farnese*, in E. Prandi (a cura di), *Architettura di rara bellezza*, Documenti del Festival dell'architettura 2006, FAEdizioni, Parma 2006, pp. 106-111.
- Rosenstiehl 1979 = P. Rosenstiehl, s.v., *Labirinto*, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. VIII, Torino 1979, pp. 3-30.
- Rosenstiehl et al. 1984 = P. Rosenstiehl et al., *La métaphore du labyrinthe*, Seuil, Paris, 1980 (trad. it. *La metafora del labirinto*, Tecnostampa, Reggio Emilia 1984).
- Rosenstiehl 2000 = P. Rosenstiehl, *Cosa disse Dedalo ad Arianna porgendole il filo?*, in R. Aragona (a cura di), *Le Vertigini del Labirinto*, Edizioni Scientifiche italiane, Napoli 2000, pp. 44-46.
- Rositi 1981 = R. Rositi, *Dispositivi per un colloquio con il pubblico*, in *Il Limite svelato: artista, cornice, pubblico*, Mole Antonelliana, luglio-ottobre 1981, Città di Torino, Assessorato per la cultura, Electa, Milano 1981, pp.13-14.

- Santarcangeli 1984 = P. Santarcangeli, *Il libro dei labirinti*, Frassinelli, Milano 1984.
- Schneider 2008 = A. Schneider, A. Daemgen (a cura di), *Jannis Kounellis*, Catalogo della mostra, Berlino, Neue Nationalgalerie, 8 novembre 2007-24 febbraio 2008, Stiftung Preussischer Kulturbesitz-Hatje Cantz, Berlin-Ostfildern 2008.
- Schwartz 1985 = A. Schwartz (a cura di), *Claudio Parmiggiani*, Grafis Edizioni, Reggio Emilia 1985.
- Tommasoni 2009 = I. Tommasoni (a cura di), *Lo spazio dell'immagine e il suo tempo*, Catalogo della mostra CIAC - Centro Italiano di Arte Contemporanea, Foligno, Skira, Milano 2009.
- Trini 1969 = T. Trini, *Michelangelo Pistoletto: il labirinto dell'individuazione*, "Domus", n. 478, Milano, settembre 1969, pp. 142-143.
- Troncone 2014 = A. Troncone, *La smaterializzazione dell'arte in Italia. 1967-1973*, Postmedia books, Milano 2014.
- Vattimo 1985 = G. Vattimo, *L'immagine interdotta*, in A. Schwartz (a cura di), *Claudio Parmiggiani*, Grafis Edizioni, Reggio Emilia 1985, pp. 11-24.
- Violi 1991 = P. Violi, *Linguaggio, percezione, esperienza: il caso della spazialità*, "Versus", nn. 59/60, Bompiani, Milano 1991.
- Violi 1996 = P. Violi, *La spazialità in moto. Per una semiotica dei verbi in movimento*, "Versus", nn. 73/74, gennaio-agosto, Bompiani, Milano 1996, pp. 83-102.
- Weiermair 2003 = W. Weiermair (a cura di), *Parmiggiani*, Galleria d'Arte Moderna, Bologna, 23 gennaio-30 marzo 2003, Silvana Editoriale, Milano 2003.

Filmografia

- C. Parmiggiani, video performance, *Labirinto Di Vetri Rotti* 1970 (Senza Titolo), Fresnoy, 2001 (24:34 min); <https://vimeo.com/75573240> (ultimo accesso 15-12-2015).
- C. Parmiggiani, *Claudio Parmiggiani au Collège des Bernardin*, 23 gennaio 2009 (16:58 min); http://dailymotion.com/video/x84fir_claudio-parmiggiani-aucollege-des_creation (ultimo accesso 15-12-2015).

- M. Pistoletto, *Le Labyrinthe*, Centquatre, Parigi, 2010 (1 min); <https://www.youtube.com/watch?v=91RtWK8ql24> (ultimo accesso 15-12-2015).
- M. Pistoletto, *The Mirror of Judgement*, Serpentine Gallery, Londra, review, 2011 (1:39 min); <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-reviews/8630864/Michelangelo-Pistoletto-The-Mirror-of-udgement-Serpentine-Gallery-review.html> (ultimo accesso 15-12-2015).

L'autore

Giulia Aromando

Consegue la laurea quadriennale a Bologna in Discipline dell'Arte, della Musica e dello Spettacolo (DAMS, indirizzo Arte) nel 2003 con una tesi in Semiotica dell'Arte e una laurea specialistica in Progettazione e produzione delle arti visive a Venezia (IUAV, Facoltà di Design e Arti) con una tesi in Economia dell'Arte nel 2008. Nel 2010 è beneficiaria della borsa di ricerca della Regione Sardegna "Promozione della ricerca scientifica e dell'innovazione tecnologica in Sardegna" (L.R. 7/2007). Incaricata dell'attività di tutoring per l'insegnamento di Storia dell'Arte Contemporanea (Unielios UnitelCagliari, BECS, Corso di Laurea Beni Culturali e Spettacolo). Gli ambiti di interesse spaziano dalla semiotica dello spazio installativo alla fotografia, dalle dinamiche di fruizione delle opere alla interrelazione fra i diversi media.

Email: giuliaaromando@gmail.com

Antropologia e archeologia: frontiere e saperi in movimento

Tatiana Cossu

In cammino tra i saperi

L'interdisciplinarietà, pur variamente intesa e declinata, comporta l'interazione fra discipline al fine di ampliare le conoscenze umane, di estenderne gli orizzonti, di attivare quei percorsi trasversali che nelle dinamiche del confronto portano a tracciare nuove linee di indagine, a individuare nuovi temi e oggetti di ricerca, quando non anche a far emergere una nuova epistemologia rispetto a quelle delle singole discipline, o anche a trasformare paradigmi e approcci di ciascuna di esse. Si tratta di un metodo spesso rivendicato, ma difficile da perseguire. Mi pare utile pertanto indagare con un approccio storiografico e critico, e senza alcun intento di esaustività, qualcuno di questi processi e di queste dinamiche della conoscenza nei tortuosi percorsi novecenteschi ora di distanziamento e differenziazione, ora di avvicinamento e talora di integrazione fra due ambiti delle scienze umane, quello dell'antropologia culturale e quello dell'archeologia, prestando particolare attenzione al contesto italiano. L'intento è di esaminare la visione che in genere etnoantropologi e archeologi hanno a lungo avuto, e non di rado mantengono tuttora, delle reciproche discipline e pratiche di studio e di ricerca, facendo due passi indietro nella storia delle due discipline. Con questo obiettivo l'analisi dei sensi comuni accademici o scientifici è seguita da una riflessione sugli apporti all'interdisciplinarietà offerti da tre intellettuali del Novecento, André Leroi-Gourhan (1911-1986), Ranuccio Bianchi Bandinelli (1900-1975) ed Ernesto de Martino (1908-1965). Nello sviluppo dei due ambiti scientifici, infine, prendo in considerazione uno dei temi e degli strumenti di indagine comuni: la cultura materiale.

Immaginari scientifici e pratiche accademiche

È un'idea abbastanza consolidata nel senso comune accademico che l'archeologia studi le culture umane del passato rimuovendo gli strati di terra che nei secoli, nei millenni o in centinaia di migliaia d'anni hanno ricoperto i manufatti e le opere dell'uomo. Altrettanto consolidata e diffusa è l'idea che gli antropologi, e fra di essi in modo particolare gli antropologi culturali, studino i modi di vivere dell'uomo basando «spesso le proprie conclusioni su esperienze di vita reale compiute all'interno di comunità contemporanee»: è quanto scrivono, per esempio, gli archeologi Colin Renfrew e Paul Bahn nell'introduzione al noto manuale intitolato, nell'edizione italiana, *Archeologia. Teorie, metodi, pratica*. Qui l'archeologia è considerata una disciplina che si occupa del «passato storico dell'antropologia culturale» (Renfrew, Bahn 1995: 1); concordemente, in manuali americani di antropologia culturale, l'archeologia è definita una importante branca dell'antropologia e più precisamente «l'antropologia culturale del passato, concernente l'analisi dei reperti materiali di antiche società umane» (Schultz, Lavenda 1999: 12-13). L'antropologia culturale e l'archeologia sono infatti considerate, nelle università americane, due discipline sorelle, unite dal loro interesse comune per lo studio dei vari modi di vivere dell'uomo nello spazio e nel tempo.

Eppure, in particolare in Italia, le scienze etnoantropologiche e le scienze archeologiche il più delle volte hanno fatto fatica a incrociarsi, e antropologi culturali e archeologi lavorano in genere, ancora oggi, separatamente, quando non anche si guardano reciprocamente con una certa diffidenza.

Nell'immaginario di diversi antropologi, l'archeologo è ritenuto colui che passa così tanta parte della sua vita a tirar fuori dalla terra cocci e lacerti di muri che si dimentica del fine principale proprio di una disciplina umanistica: studiare gli uomini che hanno fabbricato, usato e abbandonato o distrutto intenzionalmente quei vasi e quegli ambienti, per capire come vivevano e si organizzavano socialmente, per conoscere come sono avvenuti i cambiamenti culturali. A loro volta, sono numerosi gli archeologi che pensano che gli antropologi ambiscano a individuare soprattutto leggi generali, cerchino spiegazioni scientifiche nomotetiche,

passino il tempo a costruire modelli culturali astratti che poi pretendono di calare nelle realtà più disparate, perdendo di vista la specificità storica e sociale di ogni contesto di vita, la lettura storico-idiografica. Oppure, al contrario, soprattutto negli ultimi decenni in cui tanti antropologi rivendicano i loro interessi per la stretta 'contemporaneità' (Fabietti 2011), essi sono visti come studiosi che fanno 'ricerca sul campo' senza utilizzare gli strumenti di indagine degli storici contemporaneisti e quelli quantitativi di diverse scienze sociali²³³. Gli antropologi, concentrati come sono nello studio dei fenomeni socio-culturali del presente, mancherebbero quindi di quella sensibilità e prospettiva storica che è invece fondamentale nella preparazione culturale degli archeologi.

Entrambi questi immaginari e visioni critiche sulle reciproche discipline e non di rado anche sulla propria, qui tracciati grosso modo, non mancano di riscontri più o meno rilevanti nelle pratiche accademiche novecentesche e anche odierne, e non sono quindi prive di qualche fondamento.

Alla base di questi due contrastivi immaginari e di queste differenti pratiche vi sono innanzitutto differenti tradizioni di studi che, seppur semplificando, fanno sì che l'archeologia in parte dell'Europa e in Italia sia considerata principalmente una scienza storica, mentre nel mondo anglosassone e in America sia principalmente una scienza umana assimilata all'antropologia. In parte, questa differenza risale agli anni Sessanta e Settanta quando si contrapposero l'archeologia storico-culturale e quella processuale, detta anche *New Archaeology*²³⁴, due paradigmi e approcci che nei decenni successivi, quantunque ridiscussi e arricchiti di altre prospettive, come quelle post-processuali e contestuali, hanno nel

²³³ Non mancano analisi critiche interne alla disciplina relative al dominante paradigma della contemporaneità, per le quali rimando in particolare alle riflessioni di F. Remotti (2014). Quanto al dibattito teorico sull'antropologia della contemporaneità, si vada da ultimo il forum intorno alla produzione dell'ultimo decennio di Paul Rabinow, e in particolare su *Marking time. On the anthropology of the contemporary* (2007), nella rivista *Hau: Journal of Ethnographic Theory* 6, 1 (2016), <http://dx.doi.org/10.14318/hau6.1>

²³⁴ L'archeologia come antropologia, cioè come studio dei processi culturali, è uno degli assunti fondamentali dell'archeologo Lewis B. Binford (1962; 1965), considerato il principale esponente della *New Archaeology*.

lungo termine segnato molte delle pratiche e soprattutto degli immaginari collettivi sui modi di fare archeologia, specialmente in Italia. Compiendo due passi indietro in queste mie riflessioni miro a mettere a fuoco ciò che precedette e che portò a questa contrapposizione per cogliere alcune delle dinamiche di definizione e ridefinizione degli ambiti e delle prospettive di indagine, dei confini disciplinari fra antropologia e archeologia con i quali abbiamo a che fare ancora oggi.

André Leroi-Gourhan tra preistoria ed etnologia

Negli anni Sessanta André Leroi-Gourhan, studioso francese di preistoria, etnologo e archeologo, affermava che l'antropologia e l'etnologia racchiudono diverse scienze dell'uomo e anche diverse etnologie, che hanno avuto poi sviluppi specifici in Francia e in Gran Bretagna. In Francia, dove con il termine 'etnologia' si suole indicare ciò che gli anglosassoni chiamano 'antropologia culturale' o 'antropologia sociale', le scienze etnologiche si svilupparono tra fine Ottocento e inizio Novecento in parte grazie all'apporto dei sociologi, come il grande pensatore Emile Durkheim, dai quali si staccarono gli studiosi dei popoli extraeuropei privi di scrittura, quali Lucien Lévy-Bruhl e Marcel Mauss, e in parte grazie anche all'apporto dei naturalisti e dei medici che portavano avanti lo studio della preistoria, della paleontologia umana e dell'antropologia. Nel 1925 nacque così l'*Institut d'Ethnologie* della Sorbona dall'associazione di Paul Rivet, medico e antropologo, col sociologo ed etnologo Marcel Mauss, e il *Musée de l'Homme* di Parigi rappresentò dalla fine degli anni Trenta del Novecento la coerente materializzazione dell'attività etnologica francese (Leroi-Gourhan 1993: 20-21). In esso erano racchiusi quegli elementi materiali che consentivano di ricostruire la preistoria dell'uomo, la sua evoluzione biologica, e le sue espressioni culturali e sociali. Oggi, buona parte delle collezioni etnologiche del *Musée de l'Homme* sono esposte nel *Musée du quai Branly* o *Musée des Arts premiers* o *Arts et civilisations d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques*, inaugurato nel 2006, che ha però tutt'altre finalità espositive e scientifiche, oggetto

peraltro di un vivace dibattito e di critiche da parte di etnoantropologi e non solo²³⁵.

L'etnologia è dunque per Leroi-Gourhan (1993: 11, 20) una «scienza storica» e insieme «la sintesi delle scienze dell'uomo»:

[...] questo aspetto fondamentale ricompare ogni volta che uno studio affronta i problemi generali dell'umanità. La situazione obbliga allora la ricerca a porsi di fronte alla totalità dei fatti umani, alla natura antropologica dei loro autori, alle loro attività corporee e mentali, alle produzioni orali e materiali di tali attività, su tutta la superficie degli insediamenti umani e per tutta la profondità del tempo che separa l'oggi dalle origini. (Leroi-Gourhan 1993: 11)

Per questa ragione, continua Leroi-Gourhan, lo studio della preistoria non può essere considerato una scienza isolata, ma una «paletnologia», e quindi anch'esso riconducibile alla «etnologia generale». Vi è cioè una sostanziale unità di tutti i rami dell'etnologia proiettati nel passato, così come nel presente:

Così dunque appare impossibile disgiungere passato e presente, l'uomo e i suoi gesti, il pensiero e le azioni, il materiale e lo spirituale, la tecnica e il sociale. Si tratta realmente di un tutto, e il compito specifico dell'etnologia è proprio di studiare questo tutto, e non di deviare verso discipline parcellizzate. [...] L'etnologia ha portato un considerevole arricchimento alle altre discipline, mettendo in luce le forme differenti dell'umanità e ponendo in termini globali i problemi dei valori della persona umana. (Leroi-Gourhan 1993: 17)

Questo non vuol dire che preistoria, paleontologia umana, antropologia fisica, linguistica, tecnologia comparata, geografia umana, sociologia e così via, per il nostro studioso, si iscrivano tutte integralmente

²³⁵ Sulla progettazione del *Musée du quai Branly* e il dibattito che ne è sorto si vedano fra gli altri Lusini 2004; Putti 2007; Clemente 2008; Pagani 2009; in particolare rimando a Benoît de L'Estoile (2015) per la ricostruzione delle relazioni contemporanee fra antropologia e musei in Francia, e il cambiamento di ruolo di questi ultimi da 'musei-laboratorio' a 'musei post-etnografici'.

o siano riconducibili *in toto* all'etnologia, ma che l'etnologia le interseca tutte, studiando le culture e le sue specifiche manifestazioni, non in quanto tali e avulse dal contesto, ma come parte del generale, del fatto umano totale, che non viene mai perso di vista²³⁶. Per dirla in altri termini, essa va alla ricerca di ciò che rende simili, e insieme diversi, gli uomini e i modi di vivere dei gruppi umani.

E le scienze archeologiche?

Leroi-Gourhan, che negli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento era ben cosciente che l'archeologo è «il solo rappresentante delle discipline storiche che distrugga, studiandola, la maggior parte della sua documentazione» formata dagli «archivi della terra» e che quindi è particolarmente pesante la sua responsabilità di studioso dato che il sito archeologico non può essere osservato che una volta sola, affinò in modo rivoluzionario le metodologie di scavo archeologico degli insediamenti paleolitici. Egli propose una registrazione oltremodo minuziosa dei dati di scavo e una lettura contestuale della cultura materiale, resa possibile attraverso un'archeologia stratigrafica che non procedesse solo per sezioni verticali, come era in uso ai suoi tempi, ma che individuasse anche le superfici su cui gli uomini hanno camminato, offrendo una visione 'orizzontale' degli strati²³⁷. Per Leroi-Gourhan, tuttavia, la ricerca archeologica non è separabile dall'etnologia, sebbene gli studiosi delle varie discipline dell'uomo, immersi nei loro specialismi, non di rado tendano a perdere di vista l'unità dell'oggetto dei loro studi e la percezione della continuità fra le branche dei saperi.

Accade che i ricercatori di uno stesso periodo, assorbiti dallo scavo della propria trincea, non si riconoscano più tra loro quando alzano la testa: antropologi fisici, paleontologi, sociologi, etnologi, studiosi di preistoria o antropologi di qualsiasi sfumatura si contestano o cercano

²³⁶ Questa concezione dell'etnologia, esposta da Leroi-Gourhan, presenta molti contatti con il pensiero del suo maestro, Marcel Mauss. Per un'analisi del rapporto tra etnologia e storia in Mauss si vedano fra gli altri Dias 1987; Fimiani 1984.

²³⁷ Leroi-Gourhan 1993: 53-55. Il metodo della stratigrafia 'orizzontale' fu elaborato per la prima volta un secolo prima dal danese E. Vendel (Guidi 1988: 24).

di accaparrarsi il campo, ma contestazioni e accaparramenti non fanno altro che dimostrare il carattere insieme unitario e complesso delle ricerche sull'uomo e sul modo di vivere in comunità. (Leroi-Gourhan 1993: 260)

Le scienze antropologiche e archeologiche in Italia

Preistoria e primitivi

Come ci sono varie etnologie così sarebbe utile usare il plurale anche per le scienze archeologiche. Se osserviamo il panorama italiano, non possiamo non notare i percorsi differenti seguiti dall'archeologia preistorica rispetto a quella classica (l'archeologia medievale e ancor più quella post-medievale sono scienze piuttosto giovani dal punto di vista istituzionale, accademico). Pur essendo entrambe legate a un approccio storico, furono in modo differente influenzate dall'idealismo crociano che in Italia fu ideologia egemone nelle discipline umanistiche nella prima metà del Novecento e talora addirittura fino agli anni Sessanta e Settanta, portatrice di una concezione idealistica della storia caratterizzata da un «ristretto umanesimo», marcatamente etnocentrico. Ancora nel 1949, Benedetto Croce in *Filosofia e storiografia*, come sottolineò in modo fortemente critico Ernesto de Martino, respingeva fuori della storia, fra gli «uomini della natura», i popoli cosiddetti primitivi – che poi non erano altro che i popoli colonizzati o subalterni – in quanto zoologicamente e non storicamente uomini, sui quali si è esercitato, come verso gli animali, il dominio per addomesticarli e addestrarli (de Martino 2002b: 70-71; cfr. Padiglione 1996: 161).

In Italia gli studi di preistoria tardarono a emergere rispetto al contesto europeo a causa della ricchezza e abbondanza dei resti dell'antichità classica: statue, vasi finemente decorati e figurati, epigrafi, facevano parte di collezioni di notabili e cardinali rispondendo al desiderio di possesso, di autocelebrazione e al gusto antiquario della cultura umanistica delle classi elevate; ma tardarono a emergere anche a causa del controllo culturale della Chiesa che vedeva minacciate le 'verità' bibliche e il suo potere da studi scientifici che pretendevano di indagare finanche le origini dell'uomo. Sarà quindi solo con il Romanticismo e il culto delle

origini, del primitivo e barbarico, che anche in Italia si affrontarono con metodo temi tutt'ora notevoli quali le origini di Roma, lo studio delle Terramare in Emilia o, in Sardegna, della civiltà nuragica. Questo incipit della nuova scienza non fu disgiunto dall'etnologia, anzi proprio in Italia gli studi di preistoria e protostoria furono presto Paleoetnografia o Paletnologia, con una denominazione rimasta fino ad oggi, e quasi solo in Italia. È utile ricordare che Raffaele Pettazzoni, storico delle religioni che insegnò Etnologia dal 1937 a Roma (insegnamento che fu tenuto da un professore di ruolo, Vinigi Grottanelli, solo a partire dal 1967), riteneva l'Etnologia «disciplina storica»; una impronta che rimase anche con il paletnologo Alberto Carlo Blanc, incaricato di insegnare Etnologia dal 1945 al 1960, che considerava Etnologia e Paletnologia come due facce della stessa medaglia (Cirese 1996; Alliegro 2011: 254-260).

Ha osservato acutamente l'archeologo Renato Peroni che la fortuna ottocentesca della Paletnologia italiana, in particolare tra il 1860 e il 1886, è connessa in buona parte al suo ruolo politico-culturale nella ricostruzione della nascente nazione e della sua identità. Figura chiave fu il giovane Luigi Pigorini, elaboratore di una teoria sull'origine degli italici non priva di una base ideologica, secondo la quale gli antichi italici erano da identificare con gli abitatori delle Terre del Po, discendenti di una prima migrazione di popolazioni dei laghi alpini, che si erano sovrapposte alle popolazioni indigene neolitiche, e di una seconda ondata migratoria transalpina e indeuropea, più evoluta. Con questa teoria, Pigorini individuava in tutto il territorio italiano un'unità etnica che risaliva fino alla protostoria, frutto di mitiche correnti migratorie che paiono curiosamente ricalcare il processo risorgimentale, spingendosi dal Piemonte fin giù verso Roma; dall'altra individuava nelle origini italiche una comune matrice mitteleuropea, indirettamente fornendo una legittimazione storica, anzi paletnologica, all'adesione dell'Italia dei suoi tempi alla coalizione austro-prussiana, che diede vita proprio nel 1882 alla Triplice Alleanza (Peroni 1992: 9-33). È in questo contesto post-unitario che Pigorini caldeggiò e ottenne nel 1875 l'istituzione del Museo Nazionale Preistorico ed Etnografico di Roma, con l'intento di favorire la comparazione fra i materiali preistorici italiani ed europei con gli oggetti dei «primitivi» contemporanei dell'America, dell'Oceania e dell'Africa.

Poco dopo fu istituita anche la Cattedra di Paleontologia all'Università di Roma, di cui divenne titolare lo stesso Pigorini.

Alla fine dell'Ottocento, in un panorama economico e sociale critico, vi fu una reazione antipositivista, antimaterialistica, idealistica che si accompagnò in Italia a un arretramento degli studi di preistoria, soprattutto per il perdersi dell'osservazione, della descrizione e documentazione accurata, alla base di un'analisi sistematica in archeologia. Una delle tendenze di fondo di questo periodo fu l'affermarsi di una concezione 'primitivistica', che, come sottolinea ancora Peroni, si basava su modelli interpretativi soprattutto della Etnologia, che allora scorgeva nei 'primitivi' contemporanei la testimonianza fossile di stadi antichi precedenti l'incivilimento umano, e che aveva una concezione tendenzialmente statica, immobilistica della realtà culturale preistorica (Peroni 1992: 43-44).

Tuttavia è evidente in essa [in questa reazione antipositivistica] una ispirazione che trascende la problematica degli studi di preistoria, per attingere ad una visione complessiva della realtà. Una visione umanistica, che della storia tende a privilegiare piuttosto le costanti che le variabili; i valori appunto «umani» universali piuttosto che la dialettica ed i mutamenti; una visione spiritualistica, interessata piuttosto alla storia delle idee e alla creazione estetica che alle umili testimonianze della vita quotidiana, della «cultura materiale» (e qui il disdegno per la classificazione dei reperti materiali, cui inevitabilmente presiedono, come nelle scienze naturali, concetti «empirici» anziché «puri»). (Peroni 1992: 44)

Non migliorò la situazione nel ventennio fascista, e si avvalsero di questa decadenza degli studi il gruppo di naturalisti del Comitato fiorentino per le ricerche di Paleontologia Umana fondato nel 1913. Una grave scissione negli studi di preistoria nata in parte dall'esigenza di introdurre tecniche e metodi di scavo più rigorosi e al passo con lo sviluppo degli studi d'oltralpe. Approfittarono della decadenza degli studi di preistoria anche gli archeologi classici, aggiornati sugli studi all'estero, che si spinsero a studiare le civiltà primitive, da Doro Levi a Massimo Pallottino. Solo nel dopoguerra, a partire dagli anni Cinquanta, e

soprattutto negli anni Sessanta, si ebbe una rifondazione della scienza paleontologica con un progresso significativo degli studi che però, a ben vedere, fu a lungo «più quantitativo che qualitativo» (Peroni 1992: 69-70), concentrato com'era sulla seriazione cronologica delle culture archeologiche o 'facies culturali', più che alla ricostruzione dell'economia e dell'organizzazione sociale di tali comunità, come invece la *New Archaeology* anglosassone tentava di fare.

La svolta

Gli anni Sessanta rappresentarono un importante momento di svolta e di rifondazione in vari ambiti culturali, anche in seguito al mutato quadro internazionale, dalla crisi del colonialismo ai nuovi fermenti sociali e movimenti di emancipazione politica, ma forse anche un'occasione mancata di una profonda riorganizzazione culturale, soprattutto in Italia, e di incontro interdisciplinare non fugace delle scienze antropologiche e umanistiche in senso lato, da quelle storiche a quelle archeologiche a quelle naturalistiche fino a quelle più propriamente etnoantropologiche. Le ragioni sono tante: l'affermarsi, a livello universitario, dell'antropologia culturale e dell'etnologia²³⁸, il dominio delle scienze storiche, soprattutto classiche, che dopo il fascismo ebbero un troppo lento rinnovo, la permanenza di una cultura estetica antiquaria che subordinò a lungo l'archeologia alla storia dell'arte e che era in parte il portato dell'idealismo che aveva formato generazioni di studiosi nel campo umanistico, così come le concezioni storiciste di cultura come ideologia; e non ultima la frattura fra l'antropologia fisica e la nuova etnoantropologia permanente in buona parte tutt'oggi. Tutti aspetti che ci mostrano quanto i primi decenni del Novecento e il fascismo, fino alle stesse legittimazioni delle teorie razziali, non abbiano rappresentato una 'parentesi', ma uno spartiacque reale che

²³⁸ Risalgono a questi anni gli insegnamenti di ruolo di Antropologia culturale ed Etnologia. Il primo insegnamento autonomo di Antropologia risale, invece, al 1869 e fu ricoperto a Firenze da Paolo Mantegazza, medico e viaggiatore darwinista. Cfr. Puccini 2011; Alliegro 2011: 23-27, 66 e ss.

solo il cambio generazionale nelle istituzioni scientifiche poteva in parte consentire di modificare.

Forse non è ancora adeguatamente sottolineato il contributo importante che diedero alla svolta i *Quaderni del carcere* di Antonio Gramsci, appunti di analisi e riflessione critica degli anni Venti-Trenta, che però travolgeranno il panorama culturale italiano con la loro pubblicazione, nell'immediato dopoguerra (1948-1951), a cura di Palmiro Togliatti e Felice Platone; una edizione rimasta fondamentale nella formazione di tanti studiosi e intellettuali fino agli anni Settanta, quando fu sostituita dall'edizione critica e integrale di Valentino Gerratana (1975). Gramsci non fu solo il mediatore e rielaboratore delle teorie marxiane, ma anche un acuto intellettuale che propose un'attenta analisi storico-culturale della realtà italiana. Egli fu importante punto di riferimento per l'etnologo Ernesto de Martino ancora imbevuto di crocianesimo, come tanti intellettuali dei suoi tempi; e fu fondamentale per Alberto M. Cirese che riprese il concetto di folklore gramsciano, quale concezione del mondo e della vita degli strati popolari o subalterni, e di popolo, quale insieme delle classi subalterne e strumentali, per farne la chiave di volta degli studi demoetnoantropologici²³⁹. Gramsci fu anche la chiave per superare Croce usata dall'archeologo e storico dell'arte classica Ranuccio Bianchi Bandinelli, che nel 1945 aveva fondato la rivista *Società*, alla redazione della quale operarono intellettuali quali Lucio Lombardo Radice, Cesare Luporini, Gastone Manacorda, Natalino Sapegno²⁴⁰. È in questa rivista che si ha l'apertura del dibattito, tra il 1949 e il 1950, sulla cultura delle classi subalterne con un saggio di Ernesto de Martino²⁴¹, dibattito al quale partecipò lo stesso Bianchi Bandinelli, in quegli anni docente universitario

²³⁹ Cirese 1973 e 1976; sul rapporto fra studi folklorici e pensiero gramsciano: Angioni 1972 e 2011; Dei 2008. Per una storia degli studi e della ricerca demoetnoantropologica in Italia si veda in particolare: Clemente *et Alii* 1985.

²⁴⁰ La rivista fu soppressa nel 1961 e sostituita da *Critica marxista*, vedi Angelini 1977, 12-14.

²⁴¹ E. de Martino, *Intorno a una storia del mondo popolare subalterno*, "Società", n. 3; l'articolo è riproposto in de Martino 1977.

a Cagliari, con alcune riflessioni sul folklore, che egli definisce «non ortodosse»²⁴².

Negli anni Sessanta in Italia si sviluppò quindi un fecondo filone di studi antropologici, di ispirazione gramsciana, sui dislivelli culturali e sulle culture delle classi subalterne, che fu in buona parte studio etnografico sul Meridione d'Italia, e che non di rado si accompagnò anche a un impegno civile e politico degli stessi studiosi. Questo filone di studi sulle forme di vita di ceti e di classi sociali popolari, sulla loro concezione del mondo, fu lontano da forme di mitizzazione della cultura rurale, e anche quando l'attenzione era concentrata sugli aspetti apparentemente più 'arcaici' fu privo di pericolose nostalgie romantiche, pronto a cogliere invece le varie forme di resistenza al potere e alle istituzioni espresse dai subalterni, e attento anche allo studio della grande trasformazione in atto, al processo di deruralizzazione capitalistica, di proletarizzazione dei ceti contadini, che cambiò i modi di vivere in modo repentino e radicale nelle campagne come nelle città. Si vedano le ricerche e gli studi, solo per citare alcuni nomi, di Ernesto de Martino, Clara Gallini, Alberto M. Cirese, Giulio Angioni, Pietro Clemente, Pier Giorgio Solinas, Vittorio Lanternari, Tullio Seppilli, Diego Carpitella e di altri studiosi non meno significativi²⁴³.

Mi pare utile evidenziare gli aspetti innovativi dell'approccio interdisciplinare di Ernesto de Martino, che negli anni Cinquanta condusse ricerche sul campo nel Sud d'Italia mediante la costituzione di *équipes* di lavoro. Il gruppo di collaboratori, specialisti in settori di ricerca anche molto differenti, dalla medicina alla sociologia alla psicologia all'etnomusicologia, dovevano operare entro «una visione d'assieme dei problemi» che richiedeva un lavoro preventivo e sul campo di unificazione metodologica per evitare che ognuno procedesse indipendentemente l'uno dall'altro.²⁴⁴ Va rilevata la decisa opposizione di de Martino a una eccessiva

²⁴² R. Bianchi Bandinelli, *Due parole (non ortodosse) sul folklore*, "Sardegna nuova", 1950, n. 2; l'articolo è riproposto in Bianchi Bandinelli 1977.

²⁴³ Su questo filone di studi gramsciano si vedano in particolare Lanternari 1986; Rivera 2007; Deias *et Alii* 2009; Angioni 2011; Cossu 2015.

²⁴⁴ Nell'introduzione a *La terra del rimorso*, edita nel 1961, De Martino fa cenno alla «esperienza singolare» delle riunioni fra tutti i componenti dell'*équipe* nelle quali emergevano «le difficoltà derivanti dalla lunga desuetudine al dialogo fra umanisti e

settorializzazione dei saperi, che si coniuga alla sua adozione di uno strumentario teorico-metodologico che accoglie gli apporti di più ambiti disciplinari; uno strumentario che egli elaborò nel tempo attraverso quelli che all'epoca parevano a certuni come sconfinamenti o mancanza di identità scientifico-disciplinare, e che oggi è considerabile come una visione metadisciplinare (Alliegro 2011: 343-348).

Gli anni Sessanta e Settanta in Italia furono quelli in cui si propose un diverso taglio epistemologico anche allo studio delle antichità classiche e in cui vi fu un'apertura significativa al confronto interdisciplinare. La rivista *Dialoghi di Archeologia*, fondata nel 1967 da Ranuccio Bianchi Bandinelli, fu il luogo in cui si confrontarono vecchie e nuove generazioni, studiosi di varie discipline, e in cui la politica culturale del tempo fu oggetto di analisi e discussione aperta. È opportuno ricordare che nelle università italiane si impartì a lungo un insegnamento di archeologia classica che fu però soprattutto studio delle antichità classiche e in particolare storia dell'arte antica, influenzata dal Winckelmann e basata su un approccio filologico fondato sull'analisi delle fonti antiche, ma sostanzialmente estranea alle problematiche metodologiche dello scavo archeologico. Inoltre, come ricorda lo stesso Bianchi Bandinelli, fra le due guerre e anche nei decenni successivi fino agli anni Sessanta-Settanta, questi studi si caratterizzarono non di rado per una erudizione antiquaria e per una ricerca filologica fine a se stesse²⁴⁵. Per sfuggire a questi specialismi chiusi e asfittici, puri esercizi di retorica accademica, lo storicismo crociano parve anche a Bianchi Bandinelli la via di uscita, un cammino che però ben presto manifestò i suoi forti limiti. Furono nuovamente le letture gramsciane e l'influenza marxista a consentire l'apertura a un discorso culturale di più ampio respiro. Bianchi Bandinelli fu così storico dell'arte che unì arte e società. Egli, mettendo da parte l'idea di 'creazione', passò all'analisi della 'produzione' dell'opera d'arte,

naturalisti» e «riaffioravano le varie chiusure corporative e gli opposti dogmatismi» (2002a: 36-37); De Martino 1995: 45; Alliegro 2011: 334-337.

²⁴⁵ Per questi aspetti di storia dell'archeologia classica italiana si vedano tra gli altri Carandini 1975; Barbanera 1998 e 2015; Giannichedda 2002.

riavvicinò arte e artigianato, abbandonò le categorie metafisiche dell'estetica per inserire «il fatto artistico nella storia», ricostruì il «nesso fra struttura economica e sociale e civiltà artistica» opponendosi alla «formula idealistica della totale autonomia del fatto artistico» (Bianchi Bandinelli 1979: 28-32).

Eppure, Bianchi Bandinelli piegò a sua volta l'archeologia allo studio della storia dell'arte antica con la quale tendeva a identificarla, perché l'archeologia che si dedica principalmente allo scavo fu da lui percepita a lungo come un'attività pratica e documentaria, premessa nel migliore dei casi per fornire ulteriori dati di analisi e interpretazione allo storico e in particolare allo storico dell'arte (Bianchi Bandinelli 1979: 99-109). Una posizione che egli modificò allo scorcio dei primi anni Settanta, quando ammise di aver impegnato decenni a sottrarre l'archeologia italiana dagli sterili giochi filologici per porre al centro il problema storico-artistico, il quale però divenne col tempo solo una delle tematiche archeologiche, dato che

il compito dell'archeologia si è oggi precisato e ampliato col proporsi la ricostruzione integrale della storia di un'età e di un luogo sulla base di elementi di fatto materiali, da porre a confronto, quando ve ne siano, con le tradizioni scritte, ma da analizzarsi, altrimenti, di per se stessi. (Bianchi Bandinelli 1985: IX)

Bianchi Bandinelli prende atto che la «la ricerca archeologica, congiunta a quella etnologica, si estende ad ogni età e a ogni luogo», e che l'antichità classica è solo uno dei temi che essa affronta; ma in lui vi è anche lo sguardo un po' mesto di chi ha dovuto combattere durissime battaglie contro «l'«umanesimo» ristretto», conformista, conservatore e anche reazionario, che ha caratterizzato per molti decenni gli studi di antichità classica²⁴⁶, e vede poi sorpassate le sue posizioni dalle nuove generazioni che, in qualche parte d'Europa, volevano addirittura «abolire ogni insegnamento storico-artistico», in nome della «sociologia» e della «ricerca

²⁴⁶ Si vedano le note di avvertenza scritte nel 1970 da Bianchi Bandinelli all'*Introduzione all'archeologia come storia dell'arte antica*, opera nata dalla raccolta delle sue lezioni degli anni Cinquanta: Bianchi Bandinelli 1985: VII-XI.

rivolta alla tecnica e alla classificazione» (Bianchi Bandinelli 1985: IX). Proprio rivolgendosi alle nuove generazioni, egli indica i possibili pericoli della pur inevitabile specializzazione delle scienze dell'antichità, e del prevalere delle scienze tecnologiche, che hanno spezzato l'unità degli studi umanistici e storici, e spingono a mettere da parte il pensare storicamente, «il criterio più alto del comportamento umano» (Bianchi Bandinelli 1985: VII), ridando fiato a quei miti metafisici che il pensiero storico a fatica aveva espulso dalla ricerca. Miti che egli intravedeva mimetizzati sotto forme diverse potendo avere ora un aspetto sociologico, ora psicoanalitico, ora strutturalistico. Erano gli anni dell'affermarsi dello strutturalismo di Claude Lévi-Strauss e degli 'strutturalismi' che sembrarono allontanare nuovamente l'antropologia dalla storia, suscitando diffidenze soprattutto fra gli studiosi di forte cultura umanistica come quelli italiani.

La cultura materiale

Bianchi Bandinelli muore nel 1975, l'anno in cui fu pubblicato *Archeologia e cultura materiale*, un libretto piuttosto polemico di un suo allievo, Andrea Carandini, il quale lancia la sfida per il rinnovo o meglio la rifondazione degli studi archeologici in ambito classico²⁴⁷. Al centro degli studi viene messa questa volta non la produzione storico-artistica ma tutta la cultura materiale del mondo antico. È utile ancora oggi rileggere quel libello per la ventata innovativa che portava in Italia, sebbene già altri archeologi, soprattutto studiosi di preistoria e protostoria, di quella «scienza degli analfabeti» che non poteva avere l'ausilio delle fonti scritte²⁴⁸, si fossero incamminati da tempo nel suo studio. La cultura materiale fu dunque un altro importante terreno comune di ricerca fra archeologi ed etno-antropologi. Si deve precisare che porre al centro dell'indagine la cultura materiale, e con essa la produzione comune e quotidiana al posto di quella particolare ed eccezionale delle produzioni

²⁴⁷ Carandini 1975. Il libretto fu recensito da Renato Peroni in *Dialoghi di Archeologia*, 9-10, 1976-77.

²⁴⁸ È questo un motto attribuito a Theodor Mommsen.

artistiche, comportò un notevole cambiamento di punto di vista, che metteva in discussione anche lo stesso modo di concepire la storia, portando a un modo nuovo di essere storici e storici dell'arte.

La fonte principale di questo grande rinnovamento va cercata nuovamente nella concezione marxiana della storia, ma anche, per esempio, nell'antropologia di Émile Durkheim e del suo allievo Marcel Mauss, interessati più ai fenomeni socio-culturali collettivi e quotidiani che ai fatti individuali ed eccezionali. Negli anni Trenta in Francia queste correnti di pensiero furono ispiratrici degli studiosi della scuola storiografica sorta intorno alla rivista francese *Annales d'histoire économique et sociale*, fondata nel 1929 dagli storici Marc Bloch e Lucien Febvre. Costoro inserirono nello studio della storia la prospettiva economica e sociale, i sistemi di produzione, di distribuzione e consumo, la cultura materiale e con essa le grandi masse dei contadini produttori, il mondo rurale. Il primo atto ufficiale che portò all'inserimento della cultura materiale nella storia e al suo riconoscimento istituzionale come disciplina storica risale invece al 1919, quando Lenin, ad appena due anni dalla Rivoluzione d'Ottobre, istituì in Russia l'Accademia di Storia della cultura materiale, sapendo di dare fondamento con quest'atto alle concezioni teoriche che avevano portato alla rivoluzione (Bucaille, Pesetz 1978).

Nei paesi dell'Europa orientale socialista si aprirono altri istituti di Storia della cultura materiale. In particolare, l'archeologia e l'etnografia furono discipline compresenti nell'organizzazione interdisciplinare degli studi di Storia della cultura materiale in Polonia. Qui, nell'Istituto di Storia della cultura materiale²⁴⁹, lavorarono archeologi che studiavano la Polonia preistorica e medievale (portando un notevole contributo allo sviluppo dell'archeologia medievale), archeologi del Mediterraneo, etnografi e storici dell'economia. Si sviluppò così un ampio dibattito teorico nel quale la cultura materiale viene intesa ora come semplice scienza degli artefatti,

²⁴⁹ Fondato nel 1953, l'Istituto di Storia della Cultura Materiale (*Instytut Historii Kultury Materialnej*) dell'Accademia delle Scienze Polacca è oggi denominato Istituto di Archeologia ed Etnologia (*Instytut Archeologii i Etnologii*): <http://www.iaepan.edu.pl/>

ora come l'insieme delle attività umane e dei processi di produzione e di riproduzione della vita materiale della società, e quindi, come diremmo noi oggi, del fare e dei saper fare e delle modalità sociali e storiche in cui il fare umano e i saper fare si esplicano. Per questo motivo la storia della cultura materiale non è una scienza descrittiva ma strettamente connessa allo studio dei processi di produzione, di circolazione e di consumo dei beni materiali. Lo studio della cultura materiale pertanto aiutò significativamente alla liberazione dalla storia politico-eventuale tradizionale, a pensare la storia in modo nuovo; gli storici posero nuove domande alle fonti scritte, e soprattutto estesero le tipologie di fonti da indagare, aggiungendo tutta la complessità ed eterogeneità delle fonti materiali e orali.

Nello studio della cultura materiale l'influenza marxiana è rintracciabile anche in indirizzi di studio dell'antropologia americana degli anni Sessanta e Settanta, quali il materialismo culturale e l'ecologia culturale, che riscoprirono Karl Marx e lo reinterpretarono, sebbene sotto traccia, privandola cioè delle sue pericolose «implicazioni politiche» nello spiegare i mutamenti sociali o culturali, come nota lo stesso Carandini citando l'antropologo Marvin Harris (Carandini 1975: 81-90). Marx, nei panni di un «sociologo», diventa quasi inoffensivo, e le sue teorie perdono parte della loro efficacia una volta private della spiegazione storico-dialettica dei processi che portano ai mutamenti socioeconomici, e più facilmente emergono posizioni deterministiche, che invece furono combattute da Marx. Nonostante i rischi di determinismo e di spiegazioni meccanicistiche, il materialismo culturale di Harris è una metodologia di analisi dei modi di vivere dell'uomo, che ha avuto il pregio di poter essere applicata ai popoli antichi come a quelli contemporanei, abbracciando gli ambiti di indagine degli archeologi e degli storici, degli antropologi fisici e della linguistica antropologica, secondo un'ottica globale od olistica. Il materialismo culturale, partendo dallo studio delle condizioni materiali alle quali è soggetta l'esistenza umana, ha posto al centro delle sue analisi innanzitutto le attività e i comportamenti con cui ogni società soddisfa i bisogni minimi di sussistenza, e quindi i modi di produzione e di riproduzione (Harris 1990; cfr. Angioni 2011: 45-46).

Si deve ricordare che i maggiori rappresentanti della scuola delle *Annales* che succedettero ai fondatori, da Fernand Braudel a Jacques Le Goff, hanno riflettuto sulla vita materiale degli uomini evidenziando come la «*civilisation matérielle*» non è fatta solo di cose, ma di cose e uomini; oggetto di analisi sono anche gli stessi corpi degli uomini, per cui entrano a far parte dei campi d'indagine degli storici, per esempio, lo sviluppo demografico e lo studio delle malattie e delle pratiche mediche, insomma quelle tematiche che attualmente sono campo di ricerca di storici, così come di demografi e di studiosi di antropologia medica (Braudel 1967; Le Goff 1973; cfr. Bucaille, Pesez 1978). Influenzati dall'etnologia francese, Braudel e Le Goff trasformarono la storia in storia culturale, perciò in antropologia o etnologia, e oggetto di studio divennero dall'alimentazione ai comportamenti a tavola, ai galatei, al vestiario, alle case, alle tecniche, intese non come storia delle invenzioni ma come storia della loro diffusione. Questo sguardo 'culturale' è ciò che ha trasformato la storia. La cultura materiale fu per questi storici francesi l'apporto più visibile e immediato dell'etnologia alla storia.

Le nuove frontiere

In un quadro così movimentato percorso da contaminazioni, sconfinamenti, influenze, contatti e apporti interdisciplinari, si possano delineare due grandi processi di trasformazione dei saperi nel Novecento, solo apparentemente opposti. Da una parte vi è stato un processo di costruzione di nuovi percorsi disciplinari e il progressivo delinarsi di metodologie d'indagine più rigorose, che hanno modificato il quadro delle scienze umane e anche i rapporti con le scienze naturali. Soprattutto le discipline giovani rivendicavano una propria autonomia metodologica, quando non anche di ambiti di ricerca: si veda il progressivo affrancamento dell'archeologia dalla storia dell'arte, così come dell'etnoantropologia dalle altre scienze sociali, o anche entrambe, etnoantropologia e archeologia, da rapporti di ancillarità nei confronti della storia tradizionale.

Dall'altra, queste stesse prese di distanza venivano continuamente superate dal ridefinirsi dell'ambito disciplinare della storia, con tempi e modalità differenti da nazione a nazione, storia che ora indichiamo al plurale come 'scienze storiche'. Lo storico oggi non può più limitarsi allo studio delle fonti scritte, ignorando le altre tipologie di fonti sulle quali lavorano gli etnoantropologi e gli archeologi; la storia non è più solo storia politica o delle istituzioni, né la cultura materiale, così come le fonti iconografiche, audiovisive e orali e gli altri numerosissimi elementi di analisi forniti da altre scienze (per esempio per la ricostruzione del contesto ambientale) possono essere messi da parte. Se la ricercata autonomia dei saperi si è trasformata nel corso del Novecento in un affinamento delle metodologie di indagine, aprendo talora utili dibattiti teorici interni alle discipline stesse, essa ha anche comportato una estensione dei campi di indagine che rimettono in discussione, spostano o rendono meno definiti i confini fra le discipline.

È noto che la grande disgiunzione avvenuta nell'Ottocento fra i saperi scientifici e umanistici è stata alla base della parcellizzazione delle conoscenze di cui gli insegnamenti, anche quelli accademici, sono allo stesso tempo prodotti e produttori. All'interno delle discipline umanistiche ci accorgiamo che per tradizione culturale si mantengono tuttora suddivisioni più o meno marcate di conoscenze e saperi, come quelli qui evidenziati fra archeologia, storia, storia dell'arte e antropologia, ognuna con le rispettive ulteriori partizioni interne. Forse sarebbe necessario ripensare questa organizzazione culturale, perché, come ha evidenziato fra gli altri Edgar Morin, «il problema non è tanto di aprire frontiere», o non solo questo, «quanto quello di trasformare ciò che genera queste frontiere, cioè i principi organizzatori della conoscenza». La partizione e separatezza dei saperi ha portato sì a utili specialismi, ma si rischia di perdere il senso dell'unità fra gli studi umanistici, e fra i saperi umanistici e i cosiddetti saperi scientifici o scienze dure, dalle scienze matematiche alle scienze naturali (Morin 2000: 10, 20-21).

E se è vero che, negli anni Sessanta-Settanta del Novecento, iniziò una grande rivoluzione culturale, con l'obiettivo di ricongiungere ciò che è stato suddiviso, di contestualizzare e interconnettere quanto prima era rigidamente compartimentato, è pur vero che questo processo non di rado

ristagna e ha dei ripiegamenti, e che la cosiddetta 'interdisciplinarietà', quale metodo ideale per far avanzare questo processo, ha mostrato, quando non praticata in tutte le sue possibilità, anche diversi limiti. Nei contesti di studio più avanzati, però, è entrata a far parte dell'organizzazione della conoscenza una idea sistemica, secondo la quale la validità della conoscenza è data, non da una giustapposizione di saperi concepiti isolatamente, o anche in modo pluridisciplinare, ma dalla loro integrazione e interdipendenza, senza che per questo si mettano da parte i percorsi di studio specialistici o si intraprendano approcci riduzionisti.

È anche all'interno di questa visione che antropologi e archeologi possono lavorare insieme per un ripensamento più generale, anche teorico-metodologico, che ponga al centro non i poteri dei propri saperi, ma la conoscenza storica e culturale dell'uomo e della varietà dei suoi modi di vivere e di organizzarsi, perché i temi di indagine sono inevitabilmente trasversali e multidimensionali, interdisciplinari o, se vogliamo, transdisciplinari. Sono questi i nuovi cammini tra i saperi, le nuove frontiere degli studi, le sfide che si aprono alle nuove generazioni di studiosi.

Bibliografia

- Alliegro 2011 = E. V. Alliegro, *Antropologia italiana. Storia e storiografia: 1869-1975*, Seid editori, Firenze 2011.
- Angelini 1977 = P. Angelini (a cura di), *Dibattito sulla cultura delle classi subalterne (1949-50)*, Savelli, Roma 1977.
- Angioni 1972 = G. Angioni, *Alcuni aspetti della ricerca demologica in Italia nell'ultimo decennio*, in A.M. Cirese (a cura di), *Folklore e Antropologia tra storicismo e marxismo*, Palumbo, Palermo 1972, pp. 169-195.
- Angioni 2011 = G. Angioni, *Fare, dire, sentire. L'identico e il diverso nelle culture*, Il Maestrone, Nuoro 2011.
- Barbanera 1998 = M. Barbanera, *L'archeologia degli italiani*, Editori Riuniti, Roma 1998.

- Barbanera 2015 = M. Barbanera, *Storia dell'archeologia classica in Italia. Dal 1764 ai nostri giorni*, Laterza, Roma-Bari, 2015.
- Bianchi Bandinelli 1977 = R. Bianchi Bandinelli, *Due parole (non ortodosse) sul folklore*, in Angelini 1977, pp. 81-88.
- Bianchi Bandinelli 1979 = R. Bianchi Bandinelli, *Archeologia e cultura*, Editori Riuniti, Roma 1979.
- Bianchi Bandinelli 1985 = R. Bianchi Bandinelli, *Introduzione all'archeologia classica come storia dell'arte antica*, Laterza, Roma-Bari 1985 (prima ed. 1976).
- Binford 1962 = L. B. Binford, *Archaeology as anthropology*, "American Antiquity", 28, 2, 1962, pp. 217-225.
- Binford 1965 = L. B. Binford, *Archaeological systematics and the study of culture process*, "American Antiquity", 31, pp. 203-210.
- Braudel 1967 = F. Braudel, *Civilisation matérielle et capitalisme*, Colin, Paris 1967.
- Bucaille, Pesez 1978 = R. Bucaille, J.-M. Pesez *Cultura materiale*, in Enciclopedia Einaudi, IV, Torino 1978, pp. 271-305.
- Carandini 1975 = A. Carandini, *Archeologia e cultura materiale. Lavori senza gloria nell'antichità classica*, De Donato, Bari 1975.
- Cirese 1973 = A. M. Cirese, *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palumbo, Palermo 1973.
- Cirese 1976 = A. M. Cirese, *Intellettuali, folklore, istinto di classe. Note su Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci*, Einaudi, Torino 1976.
- Cirese 1996 = A. M. Cirese, *Le scuole demo-etno-antropologiche*, in *Le grandi scuole della Facoltà*, Università degli Studi 'La Sapienza' - Facoltà di Lettere e Filosofia, Roma 1996, pp. 21-27;
<http://rmcisadu.let.uniroma1.it/glotto/archivio/testi/ciresegrandiscuole.html>
- Clemente 2008 = P. Clemente, *Grotte, foreste e artisti primitivi nel museo di Quai Branly*, "Ricerche di Storia dell'Arte", 94, 2008, pp. 49-56.
- Clemente et Alii 1985 = P. Clemente, A. R. Leone, S. Puccini, C. Rossetti, P. Solinas, *L'antropologia italiana: un secolo di storia*, Laterza, Roma-Bari 1985.
- Cossu 2015 = T. Cossu, *In dialogo con Gramsci: l'inizio del lavoro teorico di Giulio Angioni*, in F. Bachis, A. M. Pusceddu (a cura di), *Cose da*

- prendere sul serio. Le antropologie di Giulio Angioni*, Il Maestrale, Nuoro 2015, pp. 133-144.
- De L'Estoile 1915 = B. de L'Estoile, *Musei post-etnografici. Le trasformazioni tra antropologia e museo in Francia*, "ANUAC", 4, 2, 2015, pp. 78-2015, DOI: <http://dx.doi.org/10.7340/anuac2239-625X-1979>
- De Martino 1977 = E. de Martino, *Intorno a una storia del mondo popolare subalterno*, in Angelini 1977, pp. 49-72.
- De Martino 1995 = E. de Martino, *Note di campo. Spedizione in Lucania, 30 sett. - 31 ott. 1952*, edizione critica a cura di Clara Gallini, Argo, Lecce 1995.
- De Martino 2002a = E. de Martino, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Net, Milano 2002 (1961).
- De Martino 2002b = E. de Martino, *Furore, Simbolo, Valore*, Feltrinelli, Milano 2002 (prima ed. 1962).
- Dei 2008 = F. Dei, *Un museo di frammenti. Ripensare la rivoluzione gramsciana negli studi folklorici*, "Lares", LXXIV, 2, 2008, pp. 445-464; <http://www.fareantropologia.it>
- Deias et Alii 2009 = A. Deias, G. M. Boninelli, E. Testa (a cura di), *Gramsci ritrovato*, "Lares", LXXIV, 2, Leo S. Olschki, Firenze 2009.
- Dias 1987 = N. Dias, *L'eredità museologica nell'etnologia francese*, in P. Angelini et Alii, *Dal museo al terreno. L'etnologia francese e italiana degli anni trenta*, Franco Angeli, Milano 1987, pp. 32-42.
- Fabietti 2011 = U. Fabietti, *L'antropologia e il paradigma della contemporaneità*, in L. Faldini, E. Pili (a cura di), *Saperi antropologici, media e società civile nell'Italia contemporanea*, Atti del 1° Convegno nazionale dell'ANUAC (Matera, 29-31 maggio 2008), CISU, Roma 2011, pp. 31-38.
- Giannichedda 2002 = E. Giannichedda, *Archeologia teorica*, Carocci, Roma 2002.
- Gramsci 1975 = A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, a cura di Gerratana V., voll. 4, Einaudi, Torino 1975.
- Guidi 1988 = A. Guidi, *Storia della paletnologia*, Laterza, Bari 1988.
- Lanternari 1987 = V. Lanternari, *L'antropologia italiana e la svolta nel secondo dopoguerra*, in P. Angelini et Alii, *Dal museo al terreno. L'etnologia francese e italiana degli anni trenta*, Franco Angeli, Milano 1987, pp. 191-213.

- Le Goff 1973 = J. Le Goff, *Histoire et ethnologie: l'historien et «l'homme quotidien»*, in *Mélanges en l'honneur de Fernand Braudel. Méthodologie de l'histoire et des sciences humaines*, 2, Privat, Toulouse 1973, pp. 227-243.
- Leroi-Gourhan 1993 = A. Leroi-Gourhan, *Le religioni della preistoria*, Adelphi, Milano 1993.
- Lusini 2004 = V. Lusini, *Gli oggetti etnografici tra arte e storia. L'immaginario post-coloniale e il progetto del Musée du quai Branly a Parigi*, L'Harmattan Italia, Torino 2004.
- Morin 2000 = E. Morin, *La testa ben fatta. Riforma dell'insegnamento e riforma del pensiero*, raffaello cortina Editore, Milano 2000.
- Padiglione 1996 = V. Padiglione, *Interpretazione e differenze. La pertinenza del contesto*, Edizioni Kappa, Roma 1996.
- Pagani 2009 = C. Pagani, *Genealogia del primitivo. Il musée du quai Branly, Lévi-Strauss e la scrittura etnografica*, Negretto Editore, Milano 2009.
- Peroni 1992 = R. Peroni, *Preistoria e protostoria. La vicenda degli studi in Italia*, in M. Angle et Alii, *Le vie della preistoria*, Manifestolibri, Roma 1992, pp. 9-70.
- Puccini 2011 = S. Puccini, *A casa e fuori: antropologi, etnologi, viaggiatori*, in F. Cassata, C. Pogliano (a cura di), *Scienze e cultura dell'Italia unita, Storia d'Italia. Annali, XXVI*, Einaudi, Roma 2011, pp. 547-573.
- Putti 2007 = R. Putti, *Quai Branly. Un seminario senese*, "AM. Antropologia Museale", 17, 2007, pp. 34-35.
- Rabinow 2007 = P. Rabinow, *Marking time. On the anthropology of the contemporary*, Princeton University Press, Princeton 2007.
- Remotti 2014 = F. Remotti, *Per un'antropologia inattuale*, Elèuthera, Milano 2014.
- Renfrew, Bahn 1995 = C. Renfrew, P. Bahn, *Archeologia. Teorie, metodi, pratica*, Zanichelli, Bologna 1995 (ed. or. 1991).
- Rivera 2007 = A. Rivera, *Storie etnografiche e "culture subalterne"*, in S. Adamo (a cura di), *Culture planetarie? Prospettive e limiti della teoria e della critica culturale*, Meltemi, Roma 2007, pp. 111-132.
- Schultz, Lavenda 1999 = E. A. Schultz, R. H. Lavenda, *Antropologia culturale*, Zanichelli, Bologna 1999 (ed. or. 1998).

L'autore

Tatiana Cossu

É ricercatrice e docente di Antropologia culturale presso l'Università degli Studi di Cagliari. Si occupa di ambiti di ricerca nei quali l'attenzione per le problematiche e i fenomeni contemporanei è indissolubilmente intrecciata a quella per le dinamiche storiche e per i modi di rielaborare il passato nella memoria culturale, quali i processi di patrimonializzazione e le lotte per i beni comuni, la costruzione di miti e il modellamento della tradizione, l'antropopoesi e il potere, la storia della cultura materiale e il lavoro. Fra le sue pubblicazioni: *L'arca del tiranno. Umano, disumano e sovrumano nella Grecia arcaica* (2009); *"Sinceramente primitivi": sguardi incrociati sull'origine dei sardi* (2012); *Beni culturali, paesaggi e beni comuni: note di antropologia del patrimonio* (2015).

<http://people.unica.it/tatianamariaantoniacossu/>

Email: tatiana.cossu@unica.it

Argoanuti

De Créuse à Médée (selon le Peintre de Darius)

Françoise-Hélène Massa-Pairault

*Asta atque Athenas anticum opulentum oppidum
Contempla, et templum Cereris ad laevam aspice.*

Ennius, *Medea exul*: fr. 294-295 Warmington 1967

Dans le monde figuré du Peintre de Darius les héroïnes tiennent une place à part mais certaines d'entre elles, comme Niobé, Médée, Créuse, sont au centre (littéralement et au figuré) de compositions complexes, inspirées par la mise en scène théâtrale²⁵⁰, et nourries jusque dans leurs moindres détails, de tous les débats, politiques, sociaux et moraux dont la tragédie grecque a été le véhicule. Que ces débats, à l'origine portés sur le devant de la scène pour les citoyens de l'Athènes classique, aient pu être réactualisés dans d'autres contextes pour les spectateurs d'autres cités, ou encore dans le cadre de sanctuaires panhelléniques, pose le problème de leur pertinence pour des destinataires qui vivaient des événements politiques différents de ceux qui formaient l'horizon du spectateur athénien du V^e siècle a. C. et qui appartenaient à des sociétés (cités de Grande Grèce, communautés de Peucétie et de Daunie, principalement) d'un autre calibre²⁵¹.

Nous poserons ce problème en nous aidant d'un exemple précis qui nous conduit insensiblement de Créuse à Médée sur fond de tragédies inspirées principalement, mais sans doute non exclusivement, par l'œuvre d'Euripide.

²⁵⁰ Todisco 2002; Todisco 2003; Taplin 2007.

²⁵¹ Massa-Pairault 1996; Pouzadoux 2005; Pouzadoux 2009; 2013; 2014.

Créuse au centre de notre attention n'est pas la princesse de Corinthe, rivale de Médée, que cette dernière anéantit par la magie d'un voile nuptial empoisonné, peu avant le meurtre des enfants qu'elle a eus de Jason. Il s'agit de la femme de Xouthos et l'histoire en cause est celle du fils qu'elle a conçu hors mariage du dieu Apollon et exposé à sa naissance. Le jeune Ion, qui échappe à la mort, est porté par Hermès dans le sanctuaire de Delphes et devient le servant du culte apollinien, dans l'ignorance totale de ses origines, paternelle et maternelle. Tels sont les antécédents de l'action qui a Delphes pour cadre et pour circonstance la consultation de Xouthos, venu interroger l'oracle sur la stérilité de son union avec Créuse²⁵².

La pièce d'Euripide fournit une trame complète et un ordre des événements permettant d'identifier la scène, appartenant au dénouement de la tragédie, que le peintre de Darius a traitée au moins par deux fois et réservée à des vases d'une exceptionnelle qualité, connotant généralement un destinataire féminin²⁵³. Il s'agit de deux «loutrophores» dont les formes appartiennent chacune à des «têtes de série»²⁵⁴, la première, de provenance inconnue, captée par le marché des antiquaires, et la seconde, trouvée à Altamura²⁵⁵. D'un vase à l'autre on note quelques variantes qui nous retiendront. Mais plus encore nous retiendront les modes d'un récit par images dont la principale caractéristique, mais non la seule, est le rôle exceptionnel réservé à l'héroïne, Créuse. Ce rôle paraît même excéder celui qui est le sien dans la pièce d'Euripide. En réalité, nous essaierons de montrer que l'exposé du mythe par le Peintre de Darius présuppose la connaissance de la tragédie d'Euripide, tout en nous livrant la façon dont

²⁵² Voir Berger Doer 1992 et 1997 (avec la bibliographie antérieure).

²⁵³ Sur le problème, voir Todisco 2014: 294-295. Comme le sujet du vase est le destin d'une héroïne, on peut présumer que le destinataire était aussi féminin.

²⁵⁴ Sur les formes, Schauenburg 1988: 633-635.

²⁵⁵ Schauenburg 1988; Berger Doer 1992, n^{os} 7 et 8, pp. 118-119; Todisco 2003, Ap. 169, p. 462 (pour la loutrophore d'Altamura); Schauenburg (citée *supra*, p. 647, note 81) évoque aussi un cratère à volutes d'une collection privée qui aurait traité du même thème. Sur le cratère à volutes du Peintre de Lycurgue traitant du mythe, Todisco 2003, Ap. 102, p. 436-437, pl. LXXVIII (avec les bibliographies antérieures). Reste essentiel l'article de Margot Schmidt (1979); en dernier sur ce cratère, Rebaudo 2013.

le céramiste a compris les principaux motifs de l'œuvre littéraire et les a transposés. Mais il nous révèle sans doute aussi, à travers l'importance particulière donnée à tel détail, le monde du destinataire et les problèmes de son temps, cueillis par la sensibilité de l'artiste.

Les données iconographiques sur lesquelles nous raisonnons présentent, d'un vase à l'autre, affinités et différences.

La loutrophore du marché antiquaire est la plus complexe puisque la scène mythologique est conçue sur deux registres (fig. 1).



Fig. 1 – Loutrophore du Peintre de Darius, Bâles, marché des antiquaires: face A (d'après Schauenburg 1988: 134, fig. 1).

Sur le registre supérieur, autour d'Apollon, en position centrale, se distribuent quelques-uns des rôles principaux du drame, dont il importe de voir comment ils ont été choisis pour mieux comprendre la fonction même du registre supérieur dans la composition.

Apollon, assis sur un cygne, et jouant de la lyre est clairement connoté comme revenant d'Hyperborée²⁵⁶ et entonnant un péan de victoire. La divinité n'a donc rien de conventionnel puisque ses attributs permettent même de comprendre le moment de l'année apollinienne qui est envisagé soit «le retour d'Hyperborée»²⁵⁷. Mais surtout Apollon est ultérieurement défini par la présence d'Érôs en vol au-dessus de lui. Auprès d'Apollon, Érôs revêt un rôle de messager puisqu'il semble dépêché par les deux personnages féminins occupant l'espace à droite de la divinité. La première, richement vêtue, présente la main droite repliée au-dessus de la tête comme si elle était encore dans la position du sommeil. On n'a pas pris garde à ce détail qui est celui que les postures des bacchantes endormies ou se réveillant ont rendu classique. Mais il faut souligner que la jeune femme, fourbue et qui a déposé sur le sol un sac de voyage, est assise le dos contre un arbre fourchu, sans feuilles, probable allusion à un mois où la végétation n'est pas encore repartie, comme le mois de Bysios où les consultations de l'oracle avaient traditionnellement lieu²⁵⁸. Pour ces raisons, il faut identifier cette jeune femme à Créuse²⁵⁹ et non à Aphrodite²⁶⁰. Cette dernière divinité pourrait s'incarner, en revanche, dans l'autre personnage féminin, assis et se protégeant avec une ombrelle, qui ferme la composition à droite. Certes, on pourrait penser à une compagne

²⁵⁶ Il s'agit de l'épidemia du dieu au commencement du printemps: Alcée, *ap. Himer., Orat., XIV, 10*; cfr. Cic., *Nat. Deor., III, 23*; Bouché-Leclercq 2003 (réimpr.), III : 594, note 179. Pour la tradition de l'oracle de Delphes fondé par les Hyperboréens, voir Paus. I, 4, 4 ; X, 23, 2; Mnaseas, *ap. Schol. Apollon. Rhod. II, 675*; sur le temple de plumes, Paus. X, 5, 7-8 (cfr. Clém. Alex, *Strom. I, 132*; Paus. X, 5, 9-10; Bouché Leclercq 2003: 595-596).

²⁵⁷ Pour Apollon sur le cygne d'Hyperborée: Alcée, *Péan, fr. 307. I Voigt*; sur Hyperborée et les Hyperboréens, voir Zaphiropoulou 1997; sur le rapport de Pythagore et de l'Apollon hyperboréen, Aristote., *fr. 191 Rose = Pyth., fr. A 7 Diel Kranz*; Ael., *H. V., II, 26* ; Jambl., *Vit. Pyth., 141* ; en général sur ce thème à Crotone et Métaponte, Bottini 1992: 92-97.

²⁵⁸ Le 7 du mois de Bysios, jour de consultation est en rapport aussi avec l'anniversaire de la naissance d'Apollon (Plut. *Qu. Gr. 9*: voir Mommsen 1878: 280-297).

²⁵⁹ On remarquera que les traits du personnage sont aussi identiques à ceux de Créuse sur l'autel dans la scène du registre inférieur.

²⁶⁰ Solution qui est celle de Schauenburg (Schauenburg 1988: 646).

plus anodine, voire à une servante, de Créuse, mais la noblesse des attributs ne parle pas en faveur de cette hypothèse, ni le type des interventions d'Aphrodite qui n'hésite pas à « chaperonner » ses protégées et, dans l'iconographie, assiste souvent à la toilette et aux rencontres d'Hélène en particulier. Ici, Aphrodite assiste Créuse, épuisée et pensant à l'amour d'autrefois. En effet Apollon est aussi partie prenante du motif (puisqu'il reçoit le message d'amour). C'est donc une Aphrodite plus complice de Créuse que d'Apollon qui semble agir au plus haut niveau. La déesse ne s'identifie plus seulement au désir de possession qui fut autrefois celui du seul seigneur de Delphes²⁶¹. Elle est la *charis* d'Aphrodite qui s'exerce maintenant et réciproquement en faveur de Créuse²⁶².

Le groupe à droite d'Apollon pose ainsi certains éléments appartenant aux antécédents du drame et, au milieu de discrètes connotations reportant, soit au voyage de Créuse, soit au paysage et à l'atmosphère delphique, comprend, avec le messager Érôs, l'agent susceptible de dénouer le drame autrefois noué. Les éléments du nœud de ce drame appartiennent à un autre groupe, symétrique du premier par rapport à Apollon. Il s'agit d'un personnage féminin debout, appuyé à un pilastre, et qui semble en conversation avec le dieu Hermès, assis. Nous ignorons pourquoi l'impeccable description de Schauenburg a pu être oubliée et donner lieu, dans le *LIMC*, à des interprétations erronées qui confondent le dieu Hermès et son protégé, Ion, que nous observerions désormais adulte²⁶³. Schauenburg note en effet tous les détails permettant d'identifier Hermès, quelque peu effacés, certes, mais néanmoins constitués par des rehauts de blancs figurant, entre autres, les ailes des sandales, ou soulignant, sur le sol, la forme du pétase. Un détail important cependant est relevé dans le *LIMC*, la présence d'un petit sac contenant probablement les «*gnorismata*» déposés autrefois par la mère auprès d'Ion

²⁶¹ Comme le rappelle Créuse en évoquant son aventure et en reprochant en termes plutôt méprisants à Apollon sa violence d'autrefois : *Ion*, v. 896: *kypridi charin prasson*.

²⁶² Sur la notion de *charis* comme réciprocité du don ou du service chez Euripide: Zacharia 2003: 88-89.

²⁶³ Berger Doer (citée note 3 *supra*); Schauenburg 1988: 642.

abandonné²⁶⁴. Ce sac est auprès d'Hermès qui a transporté autrefois et le nouveau-né et les «*gnorismata*» à Delphes.

Tout aussi contestable est l'identification du personnage appuyé au pilastre à Apaté²⁶⁵. On sait que le Peintre de Darius la représente comme une «démone» sur le vase des Perses²⁶⁶. Elle n'apparaît comme une femme, appuyée à un élément rocheux, que sur la loutrophore de Naples du même peintre où elle semble vouloir arrêter la course de Térée, à la poursuite de Philomèle et Procné²⁶⁷. Elle n'est nullement, dans les deux cas cités, où l'inscription l'identifie à coup sûr, le calme personnage, expectatif, qui regarde Hermès. Certes, pour Ion, il ne serait pas invraisemblable de penser à la présence d'Apaté parce qu'il y a effectivement une sorte de tromperie du dieu à l'égard de tous les protagonistes du drame. Mais s'il y a apparente tromperie, il n'y a nulle Apaté démoniaque et mortelle (comme la tromperie entourant la vie d'Asia auprès des Perses²⁶⁸ ou le stratagème par lequel Philomèle et Procné trompent Térée en lui faisant manger son propre fils). La tromperie prétendue d'Apollon s'exerce pour la bonne cause. Elle coïncide avec les intentions «obliques» du Loxias²⁶⁹ qui ne dévoilent pas de prime abord l'ordre secret qui les anime. C'est pourquoi Apaté n'est pas un thème central de l'*Ion* d'Euripide et pas une seule fois le mot ou le personnage n'apparaît dans la pièce.

Le personnage féminin en conversation auprès d'Hermès ne saurait donc être qu'une personnification de Delphes. La figure s'appuie à un pilastre exactement comme le jeune homme qui, personnifiant Sikyon sur le cratère de Boston, est assis sur un élément architectural²⁷⁰. Elle est également comparable à la figure qui, confrontée à Hermès, s'oppose à

²⁶⁴ Berger Doer 1992 : 119, n° 8.

²⁶⁵ Sur Apaté, Belloni 1981.

²⁶⁶ Pouzadoux 2013: 230, 276-283, 286-294.

²⁶⁷ Guidoni 1981: n°2 (amphore de Ruvo au Musée de Naples, Naples MN 82268); Aellen 1994: 5, pl. 8-9; Pouzadoux 2013: 284, fig. 169 ab.

²⁶⁸ Pour cette interprétation spécifique: Massa-Pairault 2014.

²⁶⁹ Épithète rappelée par Hermès dans le prologue de l'*Ion*: v. 37 et cfr. v. 67-68 (« Loxias guide le sort à bonne fin, même si apparemment en s'entourant de secret etc.»)

²⁷⁰ Aellen 1994 : 48, pl. 61,

Asia sur le cratère du Peintre de Lycurgue représentant le mythe d'Ion (fig. 2).



Fig. 2 – Ruvo, Museo Jatta 1097; cratère à volutes du Peintre de Lycurgue représentant le mythe d'Ion: en haut à gauche, figure féminine représentant Delphes (Muse ou Pythie), Hermès en conversation avec un personnage féminin assis en vêtement oriental représentant Asia (d'après Taplin 2007: 147).

On sait que M. Schmidt a compris ce dernier personnage comme Hellas, la terre d'où partira la colonisation ionienne. Mais la posture du personnage féminin, assis sur quelque éminence et regardant la terre nous ferait plutôt penser à la Pythie et à une évocation de l'oracle²⁷¹. De même

²⁷¹ Sur ce cratère *supra* note 6 ; Schmidt 1978: 164. M. Schmidt pense qu'Hermès se tourne vers Asia parce que c'est la terre future des Ioniens tandis qu'il tourne le dos à l'autre personnage féminin parce qu'il représente la terre que les Ioniens laisseront derrière eux: donc probablement Hellas. Cette dernière explication ne nous convainc pas entièrement. La colonisation se fait en effet sous le patronage de Delphes (et non d'Hellas) et c'est la Pythie et l'oracle qui jouent un rôle, comme dans le cas des Magnètes envoyés à Magnésie du Méandre (*IMag* 17: voir Biagetti 2010). Par ailleurs les traits de la jeune femme qui semble assise sur quelque éminence, pourrait rappeler le rocher naturel et le *chasma ges* de l'adyton où prophétisait la Pythie: Roux 1976: 110-111.

sur notre vase, c'est la Pythie, vivante personnification de Delphes et de son oracle qui nous semble en conversation muette avec Hermès. Du Peintre de Lycurgue au Peintre de Darius, nous observons donc une variante appliquée au couple Hermès-Pythie, soit à un motif culturel parfaitement compris des artisans. Mais sur notre vase, la Pythie n'est pas seulement l'interlocutrice d'Hermès, elle s'oppose aussi en tous points à Créuse comme vierge servant l'oracle d'Apollon et comme mère adoptive de l'enfant qu'Hermès lui confia autrefois.

Dans cette « réunion au sommet » des protagonistes, Apollon semble exercer une sorte d'arbitrage entre deux groupes composé chacun d'une mortelle (la Pythie, Créuse) et d'une divinité (Hermès, et la Charis d'Aphrodite). Le registre supérieur tient donc lieu d'exposé de la tragédie, en enregistre les *praeterita* et la circonstance qui la déclenche : le voyage et la consultation à Delphes. Sur ce registre Créuse est de plain-pied avec les dieux comme elle est sur le registre inférieur, au centre du monde des hommes où se parachèvera la protection des dieux.

Le registre inférieur, en effet, est tout entier consacré au dénouement de la tragédie. Il en constitue les *praesentia* s'opposant aux *praeterita*. Il se caractérise comme lieu de culte et terre sacrée de Delphes, comme scène à l'autel réunissant les protagonistes du drame. Or dans ce lieu se dresse, comme un monument anomal, *para nomôn*, au milieu d'étranges manifestations animales, l'être même de Créuse. Celle-ci, un rameau de suppliante à la main, est juchée sur un autel circulaire (qui porte inscrit son nom sur la moulure supérieure). Elle est entourée de deux serpents qui surgissent symétriquement du plan supérieur de l'autel sur lequel a pris place également une panthère. Aux pieds de l'autel, sur le sol, symétriques, par rapport à l'héroïne, un griffon et un lion se font également vis-à-vis.

Sur la loutrophore d'Altamura, Créuse suppliante est proche d'un autel de forme plus classique²⁷² et n'est plus juchée sur le monument (fig. 3).

²⁷² Sur ces détails et la typologie des autels de Créuse, Schauenburg 1988: 645.



Fig. 3 – Musée d’Altamura; loutrophore du Peintre de Darius provenant d’Altamura (d’après Schauenburg 1988: 635, fig. 4).

Ce dernier reste toutefois le siège de présences et manifestations animales, serpents et panthères occupant des positions comparables sinon totalement identiques à celles précédemment décrites. Par ailleurs, griffon et lion manquent et la position de Créuse, qui a regagné la terre foulée par les mortels, a perdu de son emphase. Elle est toujours cependant caractérisée comme suppliante par le rameau qu’elle tient dans la main gauche. Mais elle brandit aussi dans la main droite un attribut absent de la

première scène décrite, une sorte de collier formé de perles d'où s'échappent bandelettes et pendentifs.

Or, la scène à l'autel peut, en simplifiant, résumer des cérémonies sacrées plus complexes (consultation de l'oracle, amphidromie de Xouthos avec banquet et sacrifices) par lesquelles, chez Euripide, Ion, fils naturel d'Apollon, devient par étapes le fils adopté par Xouthos²⁷³. Mais elle symbolise surtout la péripétie ultime de la pièce au moment où Créuse, après une tentative d'assassinat du fils qu'elle n'a pas encore reconnu, mais qu'elle croit le fruit d'une infidélité de son mari, est obligée de se réfugier sur l'autel d'Apollon pour tenter d'échapper à la mort²⁷⁴. Or, les présences animales sur l'autel ont gêné tous les exégètes, parce que rien ne semble correspondre à ce prodige dans le texte d'Euripide. Peut-être faut-il alors penser à la Créuse de Sophocle ou à sa tragédie, homonyme de l'Ion d'Euripide, si tant est qu'elle se démarque de sa Créuse²⁷⁵. Certains, comme E. Simon, l'ont pensé²⁷⁶. Mais il s'agit certainement d'un argument *ex silentio*.

Nous croyons qu'il faut revenir aux images pour y déceler deux indices importants, intrinsèques à la représentation: la nature des animaux impliqués dans le dénouement du drame; la façon dont le Peintre de Darius conçoit « l'essence » de son héroïne dans l'épiphanie terminale qu'il lui assigne dans la tragédie.

Les animaux qui ont une signification discriminante par rapport à l'héroïne et à sa situation sont la panthère et les deux serpents, dont aucune explication n'a été donnée à ce jour. Le lion et le griffon apparaissant sur la loutrophore de Bâles n'ont pas, en revanche, la même fonction «active». Ils caractérisent seulement, à notre avis, le sol sacré de Delphes. Schauenburg y a reconnu en effet des symboles du dieu Apollon²⁷⁷. Nous pensons qu'il faut préciser : le griffon est sûrement apollinien et constitue une allusion à

²⁷³ Sur ces passages, nous renvoyons aux éditions courantes de la pièce d'Euripide, en particulier à Murray 1954; Parmentier & Grégoire 1959; Biehl 1979.

²⁷⁴ *Ion*, v. 1250-1260.

²⁷⁵ *FTG*² 296 sq., 324 sq. Sur la dramaturgie de Sophocle, en dernier Jouanna 2007.

²⁷⁶ Voir Schauenburg 1988: 641, note 81.

²⁷⁷ Schauenburg 1988 : 647.

Hyperborée (comme le cygne du registre supérieur)²⁷⁸ ; mais le lion nous semble se rapporter avec plus de vraisemblance à Dionysos (comme la panthère juchée sur l'autel). De sorte que les deux animaux symbolisent la dialectique divine de Delphes et son calendrier sacré entre Apollon et Dionysos²⁷⁹.

Quant au couple de serpents et à la panthère sur l'autel²⁸⁰, deux hypothèses peuvent en rendre compte.

La première consiste à y voir des attributs des Ménades de Delphes, les Thyiades. Dans ce cas, Créuse sur l'autel serait entourée de la protection de Dionysos qui fait éclater le prodige de ses animaux autour de la suppliante. Nous avons noté une référence interne à l'épuisement des Ménades dans les traits de la représentation de Créuse sur le registre supérieur. Il se peut alors que le dénouement du drame soit mis, dans l'esprit du Peintre de Darius, sous l'autorité de Dionysos. On remarquera à ce sujet que le thème des Ménades de Delphes apparaît à plusieurs reprises dans *l'Ion* d'Euripide et toujours en liaison avec celui de la naissance illégitime des enfants²⁸¹. Cependant aucune manifestation aussi prodigieuse de Dionysos n'appartient à la résolution du drame chez Euripide. Le Peintre de Darius se référerait donc, dans cette hypothèse, à une tragédie différente de celle d'Euripide, qui donne plus d'importance à Dionysos, Sophocle n'étant pas exclu.

²⁷⁸ Sur les griffons gardant les trésors d'Hyperborée, voir Aristéas de Proconnèse (Davies EGF F, 4 = Bernabé, PEG F-7.9); cfr. Hdt, IV, 14 ; voir note 7 *supra*; sur la familiarité de Dionysos et des lions on peut citer, entre autres exemples, l'épisode des pirates tyrrhéniens sur le monument chorégique de Lysicratès ou encore l'ante Sud-Ouest de l'Autel de Pergame (Gigantomachie de Dionysos et de sa mère Sémélé).

²⁷⁹ Il serait trop long de citer toute la bibliographie se référant à l'opposition Dionysos- Apollon à Delphes, reflétée dans les scènes des frontons du temple du IV^e siècle (Croissant 2003: 121-133). Nous nous bornons à citer Roux pour les aspects généraux du culte: Roux 1978: 176-184.

²⁸⁰ Dans le cas de la loutrophore d'Altamura au Musée d'Altamura il s'agit de deux panthères surgissant derrière l'autel symétriques par rapport à ce dernier comme les deux serpents qui les surmontent.

²⁸¹ V. 551 sq. cfr. v. 714 sq., où le chœur reproche à Xouthos d'avoir conçu son fils grâce au viol de quelque Ménade ou Thyiade de Delphes.

La seconde hypothèse part de la constatation que les serpents, profondes expressions de la terre, se prêteraient à incarner l'un des thèmes majeurs de la tragédie d'Euripide, soit l'autochthonie des Athéniens²⁸². Leur disposition symétrique autour de l'autel rappelle celle des serpents qui, sur certaines représentations attiques, s'échappent du panier où Athéna a placé l'enfant Érichthonios confié aux Aglaurides²⁸³ (fig. 4).



Fig. 4 – British Museum E.372; péliké du Peintre d'Érichthonios: l'enfant Érichthonios surgissant d'un panier gardé par deux serpents (d'après Kron 1976: pl. 7, 3).

Or le thème est présent dans l'*Ion* d'Euripide quand Hermès évoque, dans le prologue, le berceau d'Érichthonios, protégé par deux serpents²⁸⁴. En outre la pièce d'Euripide présente plus d'une fois Créuse, dernière

²⁸² Sur le thème: Bousquet 1964; Loraux 1979; Brûlé 1987; Loraux 1990; Leduc 2015.

²⁸³ Kron 1976, pl. 7, fig. 3 (péliké du Peintre d'Érichthonios); sur l'ensemble des thèmes sur les Aglaurides et Érichthonios, Kron 1976: 72-75, 92-95.

²⁸⁴ V. 21-27.

enfant d'Érechthée et sœur des Aglaurides, come l'héritière de la lignée d'Érichthonios²⁸⁵. Dans ce cas on verra l'autel d'Apollon comme le siège sacré où se manifeste l'autochthonie de Créuse, comme l'argument et l'arme secrète suprême dont elle dispose dans le monde masculin de l'adoption : elle seule peut apporter pleinement à son fils sa qualité d'Athénien. Car si Xouthos peut faire d'Ion un enfant légitimement adopté, seule la mère et sa lignée, celle d'Érechthée, peuvent marquer l'enfant du sceau de l'autochthonie et de la patrie d'Athéna²⁸⁶. Si cette hypothèse est exacte, les prodiges autour de Créuse ont une double signification : les serpents rappelleraient le rôle de l'autochthonie comme élément résolutif de la situation de Créuse et de la réintégration de son fils dans sa patrie. Quant à la panthère, elle ferait allusion, dans le dénouement du drame, au rôle de Dionysos libérateur²⁸⁷. Un autre signe imagé de cette problématique pourrait se trouver sur la loutrophore d'Altamura. En effet, l'attribut tenu dans la main gauche par la suppliante Créuse nous semble une allusion au collier (contenant des gouttes du sang de la Gorgone), que Créuse a hérité d'Érechthée et qui a fourni le poison dont elle s'est servi pour tenter d'assassiner Ion²⁸⁸. Créuse, suppliante, produirait donc non seulement le

²⁸⁵ V. 21 sq. Hermès rappelle les amulettes avec des ornements de serpents que portaient les enfants athéniens en mémoire d'Érichthonios; cet ornement est rappelé au v. 1423 et voir aussi v. 1427-1432); les v. 277 sq. et 493 sq. rappellent l'histoire des Aglaurides ; les v. 723-724 évoquent le roi Érechtheus, rempart d'Athènes contre ses ennemis ; Ion après son adoption par Xouthos déclare qu'il ignore le nom de sa mère et, sage sans le savoir, conclut: «alors je suis fils de la terre» (v. 543) mais Xouthos répond que ce n'est pas le sol qui fait un fils; v. 1000-1040, Créuse évoque les dons de Pallas à Érichthonios (des gouttes du sang de la Gorgone) dont elle a hérité.

²⁸⁶ Il se peut que l'*Ion* reflète la loi de 451 a. C. (Aristote, *Constitution d'Athènes*, XXVI, 4) sur la citoyenneté athénienne (introduisant le rôle de la mère dans la législation sur la filiation des citoyens: Vérilhac, Vial 1998: 54-60; le thème des droits de la mère et de sa lignée apparaît dans le dénouement de l'*Ion*: v. 1465-1468 ; voir auparavant le souhait du vieux Pédagogue qui déclare v. 566-569: «les succès de la famille sont les nôtres (en effet Xouthos vient d'adopter Ion) mais je voudrais aussi que la patrie et la famille d'Érechthée eussent des fils (il fait allusion à Créuse)».

²⁸⁷ Parce que Créuse tente d'empoisonner Ion (v. 1030-1040 ; 1230-1236) avec le vin du banquet des amphidromies; mais on peut dire que Dionysos protège l'enfant qui ne boira pas le liquide fatal (Dionysos ne tue pas).

²⁸⁸ *Ion*, v. 1000-1020; 1030-1040.

corps du délit mais ce qui va l'aider par la suite à revendiquer son fils comme fils d'Athènes. Si cette seconde interprétation est vraie, nous arrivons à la conclusion que le Peintre de Darius suit un modèle de tragédie proche de l'*Ion* d'Euripide mais choisit en outre de mettre l'accent sur la protection dionysiaque dont jouit l'héroïne, qui parfait son essence d'autochthone, de fille d'Érechthée et de participante aux fêtes du Dionysos athénien liées aux divinités d'Éleusis, comme le Dionysos de Delphes est lié à Apollon²⁸⁹. Cette interprétation nous semble préférable à la première, parce qu'elle unit au thème de l'autochthonie, celui de Dionysos libérateur dont l'importance n'est pas à démontrer non seulement en Grèce, mais encore dans la pratique religieuse de Grande Grèce.

Mais les vérités qui naissent de l'analyse du personnage de Créuse se renforcent par l'examen comparé des « épiphanies » d'autres héroïnes chez le Peintre de Darius. Nous entendons par épiphanie la révélation de l'essence du personnage soit au dénouement, soit lors d'une circonstance qui en prépare les effets. La figure de Médée, en particulier, ne manque pas d'harmoniques avec celle de Créuse²⁹⁰.

Schauenburg a noté que les serpents entourant Créuse en faisaient quasiment une seconde Médée, au moment où elle fuit Corinthe sur le char du Soleil, tiré par des serpents²⁹¹. Char mobile et céleste, dans un cas, puissant rappel d'un ancrage chthonien, de l'autre²⁹². Il est vrai que le motif, au niveau de la fabrication artisanale, s'apparente à une variante de répertoire. Mais il n'est pas moins vrai que l'emploi de répertoires similaires par un même céramiste engage à chercher de plus intimes correspondances dans la compréhension des deux héroïnes qu'il a traitées.

²⁸⁹ Voir le passage où le chœur veut faire honte à Dionysos et rappelle son rôle, avec celui des divinités éleusiniennes, lors de la fête des Icales de Boedromion (v. 1075 sq.).

²⁹⁰ Sur Médée dans l'iconographie voir Schmidt 1982; pour les représentations de la céramique apulienne, Schmidt 1982: n° 29, p. 391; n° 37, p. 392 ; n° 68, p. 394; cfr. infra note 43.

²⁹¹ Schauenburg 1988: 646.

²⁹² Par ailleurs on n'a pas manqué de remarquer que les serpents du char de Médée ont quelque affinité avec ceux du char de Triptolème: Moret 2004: 147.

C. Pouzadoux a analysé les caractères de la représentation de Médée chez les peintres italiotes et, en particulier, chez le Peintre de Darius et des Enfers (son proche parent – ou parfois son double ?)²⁹³. Elle note que la poursuite de Médée par Jason prend l'allure de la poursuite de Darius par Alexandre mais nous retiendrons aussi de son analyse les remarques concernant l'effet théâtral de la fuite de Médée et ce qu'elle appelle son «apothéose» et nous son «épiphanie». Cette épiphanie se réalise en associant au char traîné par les serpents du soleil des personnages qui symbolisent la passion extrême et la vengeance poussée à son paroxysme: Furie sur l'amphore de Ruvo²⁹⁴ (fig. 5), et, sur le cratère à volutes du Peintre des Enfers, *Oïstros* en cocher du char de Médée, attendant que la meurtrière monte dans le véhicule.



Fig. 5 – MN Naples 81953 (H 3221); Amphore de Ruvo: la fuite de Médée (d'après Pouzadoux 2013: 321, fig. 183 a).

Car *Oïstros* est à la fois le serviteur qui aiguillonne les chevaux du char et le démon qui aiguillonne et favorise la vengeance de la descendante du Soleil. Nous ajoutons que sur l'amphore de Ruvo, le voile flottant qui

²⁹³ Pouzadoux 2013: 316-326 ; cfr. Pouzadoux 2007.

²⁹⁴ Pouzadoux 2013: 321, fig. 183 et pl. XI, b.

nimbe Médée est celui des Ménades en délire et des forces atmosphériques. Ces remarques se renforcent les unes les autres.

Mais il faut encore comprendre ce qui unit les deux épiphanies, celle de Créuse à Delphes et celle de Médée fuyant Corinthe. C'est, croyons-nous, l'affirmation de la lignée paternelle (c'est-à-dire du père de la mère) qui, dans un cas, fait retrouver l'enfant et le réintégrer dans la demeure royale, dans l'autre, fait détruire les enfants que la trahison de Jason et le choix d'une nouvelle épouse conduisent à évincer du règne. Mais en même temps l'affirmation par Médée de sa propre lignée (le Soleil et les premiers et antiques souverains de Corinthe, que rappelle Aiétès, dont l'ombre est présente sur le cratère du Peintre des Enfers²⁹⁵) se conjugue chez elle avec toutes les difficultés de son statut d'étrangère, avec toutes les contradictions d'un être qui est à la fois Grec (par son père Aiétès) et Barbare (par sa provenance de Colchide, déclarée par les traits asiatiques de son vêtement).

Les serpents de Médée la révèlent dans son ambiguïté terrestre alliée à son origine solaire et divine, ceux de Créuse la présentent dans l'unilatéralité autochthone de son origine athénienne et dans l'unicité de son lien de princesse Aglauride avec Apollon et Delphes²⁹⁶.

Il est cependant une apparition de Médée qui, dans l'univers du Peintre de Darius, qualifie tout autrement l'héroïne. Il s'agit d'une scène que l'on a intitulée «Médée à Éleusis» et qui n'a pas laissé de susciter d'amples commentaires, de A. D. Trendall à M. Schmidt, de J. M. Moret à C. Giuliani et W. G. Most²⁹⁷ (fig. 6a, 6b). Médée (désignée par une épigraphe sur le stylobate) se trouve en effet à l'intérieur d'un édifice sacré que l'inscription de l'architrave désigne comme le sanctuaire d'Éleusis (*Eleusis to hieron*). De part et d'autre de l'édifice on reconnaît les divinités et les personnages qui confirment l'identité des lieux, Perséphoné et Coré, d'une part, auxquelles répond, d'autre part, Athéna vers laquelle s'envole Niké.

²⁹⁵ Munich 3296; Pouzadoux 2013: 180-181 et fig. 111.

²⁹⁶ Pour cet aspect voir surtout Bousquet 1984.

²⁹⁷ Trendall 1984; Schmidt 1986; Moret 2004; Giuliani, Most 2007 (qui ignorent Moret 2004); en dernier Todisco 2014 : 279-280.



Fig. 6a – Princeton University Museum 1983.13; cratère à volutes du Peintre de Darius; face A: Médée à Éleusis (d'après Taplin, p. 239).

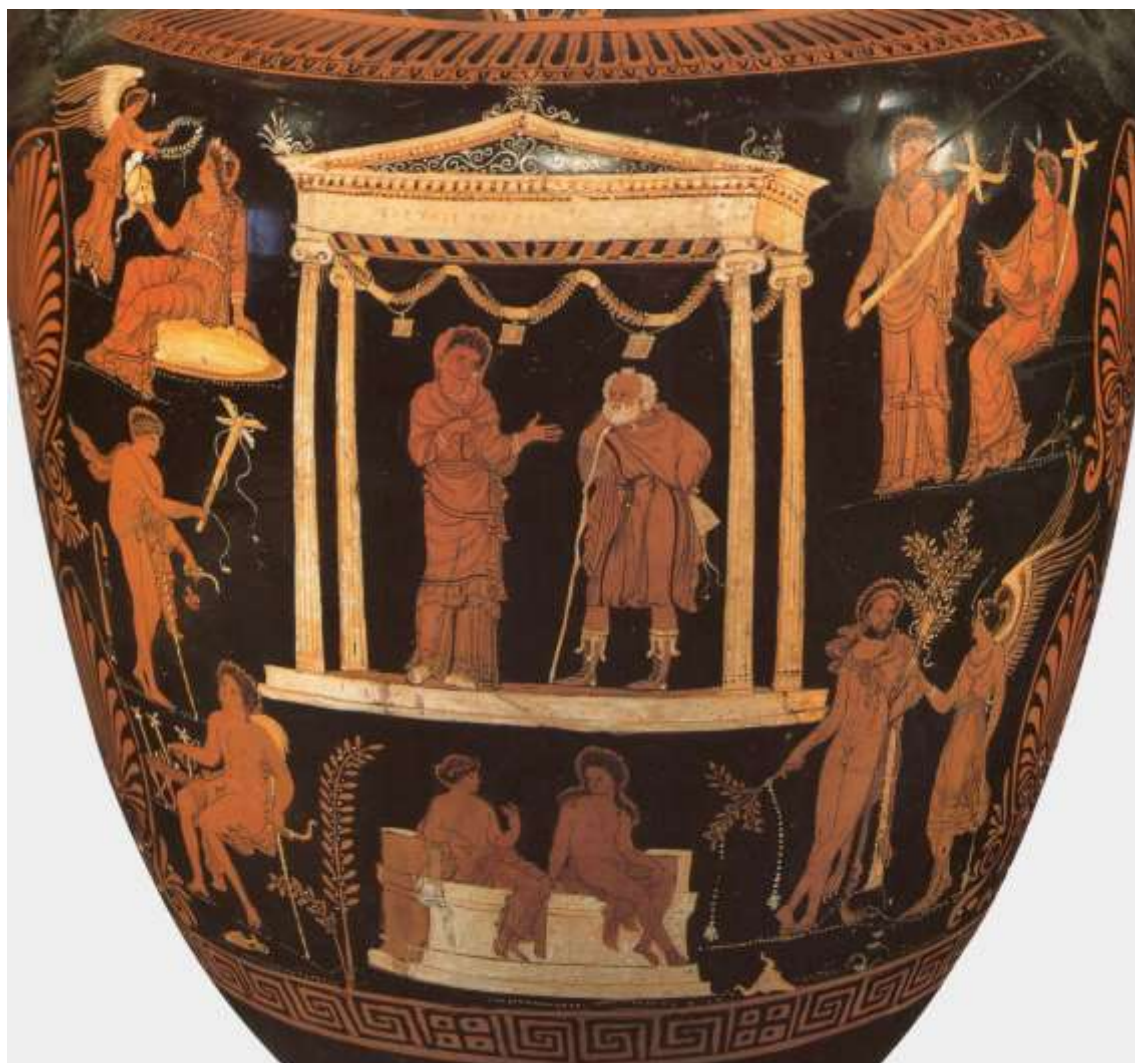


Fig. 6b – Princeton University Museum 1983.13; cratère à volutes du Peintre de Darius; face A: autre vue (d'après <http://artmuseum.princeton.edu> ; consultation du 13/ 11/2015).

La présence d'Athéna ne s'explique peut-être pas seulement, d'ailleurs, par les liens entre Athènes et Éleusis dans l'histoire et le rituel²⁹⁸. La victoire qui s'envole vers elle peut aussi avoir un sens intrinsèque à l'image du vase et concerner l'action représentée²⁹⁹. Aux pieds d'Athéna

²⁹⁸ Comme veut Moret.

²⁹⁹ En ce sens, Giuliani, Most 2007: 207.

et au niveau du *hieron* d'Éleusis, se constitue un premier registre intermédiaire, occupé par un adolescent, drapé dans un himation. Il est debout, couronné de myrte, et appuie sa jambe contre un bâton. Il tient une torche à quatre branches dans la main droite, et dans la main gauche, un strigile et un aryballe pour l'huile : ces attributs du stade indiquent son appartenance aux éphèbes; sur un second registre intermédiaire, un autre jeune homme, assis et apparemment plus âgé que le premier, tient dans la main gauche un strigile et s'appuie également à un bâton. Derrière ses épaules, on aperçoit ce qui semblerait être un pétase. À ses pieds, une oinochoé renversée montre qu'il a procédé à une libation. De la main droite, il retient par la boucle d'une bandelette une petite torche à quatre branches «miniaturisée» qu'il est en train de disposer sur un trapézophore où sont disposées d'autres offrandes-miniaturisées en forme de torches à quatre branches et des éléments arrondis, peut-être des œufs, ou encore des gâteaux. L'identité de ces deux personnages, est selon nous discutable. Ils ont été pris pour les Dioscures, à commencer par Trendall, suivi de M. Schmidt et de J. M. Moret³⁰⁰. Mais cette interprétation est rien moins que prouvée. Sur ce point notre opinion se rapproche de celles de Giuliani et Most³⁰¹. Il est certes vrai que les strigiles et autres attributs typiques des athlètes rappellent les traits attribués aux Dioscures sur le cratère du Peintre des Enfers représentant le meurtre des enfants de Médée³⁰², mais il est aussi évident que les figures ne semblent ici caractérisées ni par un *pilos*, ni par les étoiles jumelles, comme sur le cratère précité. Il existe certes une tradition sur l'initiation des Dioscures à Éleusis³⁰³, mais les personnages que nous voyons en train d'accomplir des actes rituels en rapport avec l'initiation n'appartiennent pas clairement au registre des dieux, comme Athéna ou Déméter et Coré.

Médée, insolite et apparemment scandaleuse, a retenu davantage les exégètes. Contre la règle qui refuserait l'initiation aux meurtriers, elle se

³⁰⁰ Art. cités *supra* note 48.

³⁰¹ Giuliani, Most 2007: 206.

³⁰² Sur ce cratère voir l'illustration de la face principale dans *LIMC VI* (1992), vol. 2, p. 197; Pouzadoux (cit. *supra* notes 44-45).

³⁰³ Rappelée par Moret (Moret 2004: 148).

trouve au cœur du plus saint des sanctuaires; contre son essence d'orientale et de barbare qui lui fermerait aussi les portes du sanctuaire, elle endosse un vêtement de femme grecque ; et en dépit de sa maternité reniée, elle s'accompagne d'un pédagogue, dont la présence permet vraisemblablement de supposer qu'elle a confié à ce dernier le soin d'un ou plusieurs enfants. Cette présentation de Médée intrigue donc. Mais l'énigme se renforce en considération de la scène du registre inférieur.

On y observe deux enfants assis sur un autel qui semblent deviser entre eux tranquillement. Ils ne paraissent nullement «réfugiés» pour échapper à un péril imminent. Ils n'ont pas le rameau de suppliant. Par ailleurs, la situation de l'autel pourrait suggérer un lien avec le *hieron* d'Éleusis, sur le plan immédiatement supérieur, mais il est aussi séparé de ce plan par un arbuste de myrte. L'espace de l'autel et des enfants s'ouvre, en revanche, en direction d'Héraclès qui est présentement tourné vers un démon féminin ailé ayant pour attribut un caducée. Il faut identifier ce démon à Iris, messagère des dieux et particulièrement dévote à Héra. Iris qui, dans l'Héraclès d'Euripide, s'unit à Lyssa pour susciter la folie d'Héraclès et le meurtre de ses enfants³⁰⁴. Mais ici Iris est seule et semble uniquement vouloir attirer l'attention d'Héraclès. Celui-ci, reconnaissable à sa massue et à sa léonté, présente la tête ceinte d'un strophion. Il porte un faisceau de rameaux de myrte contre son épaule gauche et tient dans la main droite abaissée un autre rameau de myrte entouré de bandelettes. Le héros est donc ici comme initié ou candidat à l'initiation d'Éleusis³⁰⁵.

Certaines exégèses antérieures de l'iconographie du vase ont tenté de comprendre l'ensemble des scènes comme une sorte de débat, instituant un parallèle entre Médée et Héraclès sous le double aspect de l'initiation à Éleusis et du meurtre de leurs enfants³⁰⁶. Mais il est aussi évident que nous avons affaire à une tradition, ou à une tragédie, inconnue ou partiellement inconnue. Aussi les solutions présentées pour résoudre l'énigme de Médée à Éleusis et tenter de retrouver les articulations de l'histoire et du débat divergent selon les auteurs.

³⁰⁴ *Hér.*, 823-875.

³⁰⁵ Sur Héraclès et Éleusis, en particulier Lloyds 1967.

³⁰⁶ Particulièrement Moret 2004: 145.

Pour tenter d'expliquer le lien entre Héraclès et Médée, M. Schmidt utilise la tradition présente chez Diodore de Sicile et Dionysios Skythobrachion selon laquelle la magicienne aurait guéri Héraclès de sa folie meurtrière alors qu'elle errait à Thèbes après sa fuite de Corinthe³⁰⁷. Mais il faut aussi concilier cette histoire avec la destination suivante de Médée, qui gagne Athènes où elle devient l'épouse d'Égée. C'est ici, selon M. Schmidt, que le personnage du Pédagogue pourrait servir à faire le lien entre deux scènes qui ne sont pas à voir sous l'unité de temps et de lieu. Le Pédagogue serait une sorte de « go-between », de trait d'union entre deux actions différentes. Tout le reste serait une question de suggestion indirecte plus que de représentation directe d'une action. Les enfants (ceux d'Héraclès) seraient à Thèbes mais l'autel aurait une sorte de lien secret avec Éleusis (si Héraclès auprès d'eux est conçu comme initié ou prêt à recevoir une initiation). Si, encore, nous songeons que dans la céramique italiote les enfants d'Héraclès sont parmi les *eusebeis* de l'au-delà en compagnie de leur mère³⁰⁸. Devant une telle énigme, M. Schmidt reste prudente car les drames et leur résolution affleurent dans l'image sans jamais connaître de véritable paroxysme. Chez Euripide Héraclès devient le meurtrier de ses enfants après être descendu aux Enfers³⁰⁹. Et Euripide semble même laisser entendre qu'Héraclès a pu descendre aux Enfers parce qu'il fut initié à Éleusis³¹⁰. Mais les vases du Peintre des Enfers, dans la céramique italiote représentent Héraclès allant chercher Cerbère alors que le meurtre de ses enfants est accompli, puisque les Héraclides sont présents comme *eusebeis* dans les Enfers³¹¹.

M. Schmidt fournit certes une explication possible du lien Héraclès-Médée suggéré par l'image, mais elle doit s'appuyer sur une tradition mythographique extérieure à l'image, apparemment tardive, voire teintée d'evhémérisme. Elle se concentre sur le personnage d'Héraclès, mais ne

³⁰⁷ Schmidt 1986: 169, 172 (pour les textes, essentiellement Diod. IV, 54 et 55, 4 ; Dion. Skyth.= F.Gr.H. 32 F 14).

³⁰⁸ Schmidt 1986: 171-172. Ce trait est également considéré chez Moret 2004.

³⁰⁹ Héraclès revient des Enfers où il a enchaîné Cerbère: v. 352-356 ; cfr. v. 803-808.

³¹⁰ *Hér.*, v. 613; Gruppe 1918 : col. 1077-1082; Lloyds 1967.

³¹¹ Sur ces vases nous nous bornons à renvoyer à Pensa 1977; cfr. Todisco 2014: 314-317.

fournit aucune explication de la présence de Médée à Éleusis. En particulier, les liens de Médée avec Athènes et Égée, quoique rappelés, n'entrent guère en ligne de compte dans son interprétation et il semblerait que Médée soit à Éleusis uniquement pour mettre en valeur l'histoire d'Héraclès. Mais Médée n'est-elle pas aussi engagée dans une histoire que l'on veut suggérer ? Et n'est-elle pas le personnage principal du vase ? Est-il même sûr que le Pédagogue soit un pur élément de raccord entre deux scènes qui ne s'appartiennent pas l'une à l'autre ? Alors pourquoi est-il, lui aussi, dans le saint des saints en compagnie de Médée et en conversation avec elle ?

L'interprétation de M. Schmidt tentait de donner une solution aux apories indiquées par le premier éditeur du vase, A. D. Trendall. Trendall songeait en effet à une tragédie inconnue tout en comprenant les enfants sur l'autel comme ceux de Médée³¹².

C'est cette interprétation que reprend J. M. Moret qui voit ici une seule action ayant Éleusis pour cadre. Et de rappeler l'existence dans la mythologie et le rituel, à côté d'une Médée «noire» et meurtrière, d'une Médée innocente et cherchant à sauver sa progéniture. Le cadre qui convient à cette Médée innocente et persécutée par les Corinthiens, qui tuent ses enfants, est le sanctuaire d'Héra Akraia dans la cité de l'Isthme. Mais J. M. Moret suppose que l'histoire des enfants a été transposée à Éleusis par le poète tragique inconnu dont l'œuvre inspire le céramiste. Mais alors pourquoi, après avoir rappelé la tradition sur Médée innocente, Moret pense-t-il que les enfants de Médée, suppliants sur l'autel, seront mis à mort puisque c'est l'essence de Médée d'être meurtrière ? Pourquoi, par une nouvelle contradiction, envisage-t-il un possible «happy end» de l'histoire à laquelle Déméter (non sans liens rituels avec Médée) ou Héraclès (le héros qui résout tout) prendraient part éventuellement ? Parce que dans la pratique iconographique des céramistes italiotes, tous les suppliants représentés assis sur l'autel, contrairement à ceux qui y posent le genou, sont généralement sauvés ? Ce dernier argument nous paraît relativement faible.

³¹² Trendall 1984.

La solution de J. M. Moret, certainement plus satisfaisante, dans la mesure où elle permet de restituer à l'action représentée une unité de temps et de lieu, offre donc aussi difficultés et contradictions tout en restant floue sur les péripéties de l'action. Ainsi est-il possible qu'un auteur tragique, quelles que soient les libertés prises avec la mythologie, ait pu transposer à Éleusis un fait rituel aussi spécifique de la *polis* corinthienne que le lien entre les enfants de Médée et le sanctuaire d'Héra Akraia ? Comment interpréter le fait que c'est un Héraclès *mystès* qui s'approche des enfants ? Faut-il considérer ces derniers comme des suppliants ? Pourquoi, en somme, Médée se trouve-t-elle à Éleusis entre ses enfants, le Pédagogue et Héraclès ?

L'exégèse qui, à ce jour, semble apporter les meilleures réponses à ces questions est due à C. Giuliani et W. Most. Cette analyse aussi reprend l'idée fondamentale de Trendall sur le fait que les enfants sont ceux de Médée, mais elle tente de comprendre en premier lieu «la logique visuelle de l'image», celle que le céramiste met en œuvre pour suggérer le sens de la scène à travers un certain nombre d'indices graphiques et de composition³¹³. Nous en avons déjà touché un mot dans notre propre description du vase qui rejoint celle de Giuliani-Most. On ne peut toutefois totalement faire fi des textes pour tenter une meilleure explication de la scène. C'est ce que font en second lieu Giuliani et Most en soulignant que Médée est vraisemblablement « en route vers Athènes » selon la tradition qui la fait devenir épouse d'Égée. Les vers de la Médée d'Euripide qui ouvrent pour la magicienne la perspective d'un asile athénien sont ici particulièrement utiles puisqu'ils nous apprennent que Médée a reçu une promesse jurée d'hospitalité de la part d'Égée³¹⁴ et que la cité d'Athènes mérite louanges pour l'accueil qu'elle offre aux persécutés³¹⁵. Donc Médée persécutée se serait arrêtée à Éleusis sur le chemin d'Athènes. Il reste le problème des enfants qui attendent sur l'autel. Médée certainement

³¹³ Giuliani, Most 2007: 203.

³¹⁴ Médée, v. 663-823 avec serment de la part d'Égée.

³¹⁵ Médée, v. 824-865. Voir la *Medea exul* d'Ennius (*supra* notre exergue) qui mentionne un sanctuaire de Cérès: l'*Éleusinion* à la base de l'Acropole ou le sanctuaire d'Éleusis?

discute de leur destin avec le Pédagogue. Plus faibles nous semblent certaines hypothèses concernant Héraclès. Vraisemblablement Iris l'admoneste pour le disposer à protéger les enfants. Mais nous n'irions pas jusqu'à envisager une péripétie qui fera d'Héraclès l'appui des enfants en cas de menace des Corinthiens sur leur vie³¹⁶. Une guerre entre Corinthe et Athènes à l'époque d'Égée serait tout à fait insolite, à moins qu'elle ne suggère quelque allusion à l'actualité³¹⁷. Le fait qu'Héraclès s'apprête à aborder les enfants avec les ornements et les attributs du *mystès* reste aussi inexplicé. La logique visuelle suggère cependant ici un lien entre l'initiation d'Héraclès et la situation des enfants. De même, malgré les critiques auxquelles s'expose l'interprétation de M. Schmidt, la rencontre Iris-Héraclès n'est probablement pas sans harmonique avec la présence d'Iris dans l'Héraclès d'Euripide: ici, apparemment pour protéger et sauver les enfants de Médée à Éleusis, là pour inciter, avec Lyssa, à l'assassinat des Héraclides à Thèbes³¹⁸. La logique visuelle pourrait donc aussi en ce cas être renforcée par une référence érudite extrinsèque à l'image.

Certainement Giuliani et Most ne prétendent pas résoudre tous les problèmes de cette Médée insolite quand ils déclarent: «le point crucial c'est que Médée a un rôle dans la mythologie athénienne tandis que ses enfants par Jason n'en ont point». D'où leur tentative d'imaginer le destin des enfants comme s'arrêtant à Éleusis. Entre autres solutions, ils envisagent que Médée les aient laissés dans le sanctuaire (avant d'aller rejoindre Égée), les confiant à la protection des divinités du lieu. Les enfants de Médée auraient ainsi un destin presque parallèle à celui d'Ion dans le sanctuaire de Delphes. Mais peut-on être tranquille sur l'avenir de ces enfants ? Giuliani et Most retrouvent sur ce point les doutes de J. M. Moret.

Le parallèle entre Médée et Créuse reste, toutefois, particulièrement fécond.

³¹⁶ Giuliani, Most 2007: 210-213.

³¹⁷ Soit l'engagement de Corinthe contre Athènes lors de la guerre du Péloponnèse. L'affaire d'Épidamne (435 a. C.) est même antérieure à Médée (431 a.C).

³¹⁸ *Hér.*, v. 823-875.

Considérons d'abord Médée, le personnage central de ce vase et qui, comme tel, est un peu oublié dans les interprétations courantes. Médée se trouve à Éleusis parce que son lien avec Athènes est affirmé, voire revendiqué. C'est la raison de son costume grec, de l'*euprepeia* de son vêtement athénien (ou de quelqu'un qui s'apprête à épouser un Athénien). Elle prononce un discours argumenté (comme le montrent les gestes) à l'adresse du pédagogue, pensif ou sceptique, le menton appuyé sur le bâton. Que lui dit-elle ? Ne cherche-t-elle pas à promouvoir son être, à exalter le lien entre « pureté éleusinienne » et identité athénienne dans leur rapport à la filiation et au droit de sa descendance à régner ? Nous croyons ainsi que l'épiphanie de Médée à Éleusis a plus d'une affinité avec celle de Créuse à Delphes. Les droits de la maternité à travers l'autochthonie et la protection apollinienne sont remplacés ici par les droits de la maternité revendiqués à travers la pureté éleusinienne et les liens de l'hospitalité³¹⁹. Dans le *hieron* d'Éleusis, Médée est entrée comme une initiée, comme une femme qui suit les *thesmoi* de Déméter. Veut-elle-même devenir sa prêtresse ? Sa tête voilée, son attitude la rapprochent de l'aspect sacerdotal. Son nom inscrit sur le stylobate du temple indique-t-il même déjà l'éponymie, prérogative des prêtresses de Déméter à Éleusis³²⁰ ? Et ses enfants, ne doivent-ils pas, dans la logique des coutumes athéniennes, devenir des *paides aph'hestias*, des enfants initiés aux frais de la cité ? C'est sans doute la teneur du raisonnement de Médée, son espoir. C'est pourquoi un Héraclès *mystès* s'approche des enfants qui attendent d'être admis dans le temple ; c'est sans doute pourquoi, encore, des jeunes gens en âge éphébique, fréquentant la palestres et accomplissant les gestes des *initiandi*, préfigurent le destin que Médée souhaiterait pour ses fils. Le raisonnement sur l'initiation à Éleusis dans son rapport avec les classes d'âge de la *polis* athénienne et de la citoyenneté à partir de l'éphébie³²¹ ne nous paraît donc pas à exclure en suivant les indications de l'image.

³¹⁹ C'est le thème de la rencontre de Médée et d'Égée chez Euripide (v. 663-758). Médée demande à Égée un serment d'hospitalité : Médée, v. 746-753.

³²⁰ Sur l'éponymie de la prêtresse de Déméter à Éleusis, nous nous bornons à renvoyer à Clinton 1974 : 68-76.

³²¹ Voir Damet 2015.

La scène de Médée à Éleusis représente donc les enjeux d'une intégration de Médée et de ses enfants à la *polis* athénienne. Cette intégration, pour parvenir à sa perfection, doit s'ouvrir sur l'immortalité offerte aux initiés d'Éleusis : immortalité qui placerait les enfants de Médée sur le même plan que ceux d'Héraclès tels qu'ils sont représentés dans l'au-delà des vases apuliens. Nous pensons, en effet, qu'il faut, là aussi, excéder les indications d'une seule image pour rejoindre un contexte iconographique plus vaste. Nous concordons donc sur ce point avec M. Schmidt et J. M. Moret, mais en appliquant la perspective de salut à l'objet présent : ce sont ses enfants que Médée veut héroïser. Il ne s'agit plus des rites corinthiens d'Héra *Akraia* offrant une immortalité de réparation à des enfants morts assassinés, mais de l'immortalité éleusinienne dans laquelle Médée voudrait faire entrer ses enfants tout vifs.

On ne peut savoir si Médée parviendra à ses fins. Iris pourrait être le signe de la protection d'Héra ; Héraclès, être aussi l'agent de la victoire d'Athéna et de la *polis* grecque. Mais la victoire d'Athéna, qui ne regarde pas la scène, comme le font remarquer Giuliani et Most³²², est plus qu'ambiguë. Athéna cautionne certes, vraisemblablement, comme dans la Médée d'Euripide, l'hospitalité jurée entre Égée et Médée. Mais jusqu'où ira la *charis* d'Égée, les liens de réciprocité entre lui et Médée³²³ ? Jusqu'à accueillir les enfants d'un autre ? Mais contrairement à la situation d'Ion, l'adoption est impossible. Aucune *dosis* ne serait juridiquement envisageable de Médée, mère naturelle mais non athénienne, à Égée père adoptif et athénien, même si Médée devient l'épouse d'Égée³²⁴. Et la tradition que nous connaissons par ailleurs, relative à Médos, fils d'Égée et de Médée, montre bien les limites du statut de la magicienne³²⁵. En effet, à peine Égée reconnaît-il Thésée, c'est ce dernier qu'il considère comme son fils légitime. Les intrigues de Médée sont impuissantes et de nouveau seule la fuite, la reprise de son identité de Barbare et étrangère peuvent faire

³²² Sur Athéna, Giuliani, Most 2007: 206, 207, 214.

³²³ Cfr. *supra*, note 12.

³²⁴ Sur le thème Leduc 2015.

³²⁵ Sur Médée et Médos, Mastrorade 2002: 49 ss.; cfr. Schmidt 1982: 387.

espérer le triomphe de sa lignée. Médée ne peut «rentrer dans l'ordre» dont elle fait éclater toutes les contradictions.

De Médée à Créuse, que signifient donc ces mères si fortes, voire sûrement trop fortes, pour les sociétés de Grande Grèce, *poleis* ou communautés non helléniques ?



Fig. 7 – Loutrophore de Bâles (*supra* fig.1): face B; scène de culte à la fontaine (d'après Schauenburg 1988: 134, fig. 2).

On n'a pas manqué de remarquer que ces mythes ont une évidente fonction funéraire dont font foi, non seulement l'organisation d'ensemble du mobilier des tombes, quand elle est suffisamment connue, mais encore l'organisation particulière de l'iconographie de chaque vase qui, d'une face à l'autre, oppose souvent à une scène mythologique une scène de culte devant le *naïskos* du défunt ou de la défunte. La scène de culte au *naïskos* connaît d'ailleurs quelques variantes. Ainsi la loutrophore du marché des antiquaires unit au mythe de Créuse une scène de culte devant l'édicule d'une fontaine (fig. 7).

De même «Médée à Éleusis» a pour revers une scène de culte dionysiaque à la fontaine au milieu d'adorants appartenant au thiasé (fig. 8).



Fig. 8 – Cratère à volutes du Peintre de Darius à Princeton (*supra* fig.6), face B: scène de culte bachique à la fontaine (d'après <http://artmuseum.princeton.edu> ; consultation du 13/ 11/2015).

Aux murs de l'édicule figurant ces fontaines on remarque en règle générale les torches de Perséphoné ou de Déméter. Les *pathemata* des héroïnes s'ouvrent donc sur l'horizon de cultes chthoniens sauveurs.

Mais le rôle tenu par ces fontaines ne saurait être banal parce que la fontaine, comme variante du *naïskos*, est relativement rare.

Peut-être faut-il aller jusqu'à affirmer que la fontaine sur terre est la transposition et le signe de la source salubre où boiront les initiés sous terre selon les lamelles «orphiques»³²⁶. Mais d'autres facteurs jouent probablement encore. Les recherches archéologiques conduites par E. Lippolis à la source de Satura, à Tarente, ont permis de mettre en évidence un élément neuf: soit l'importance des *oikoi* (des *gene* et des phratries) comme «protagonistes spéciaux d'une commensalité religieuse s'exprimant soit dans les cultes identitaires de fondation de la colonie de Tarente (Satura) soit dans les cultes thesmophoriques à gestion majoritairement féminine et beaucoup plus ouverts à l'initiative individuelle»³²⁷. La fontaine offre donc le terrain même où s'exprime la religiosité des familles relativement au *genos*, à l'identité et aux cultes salutaires.

De cette importance du *genos*, on peut bien passer aux deux raisons qui réactualisent en Grande Grèce les problèmes de ces femmes «merveilleuses et terribles». La première est la présence même des problèmes de filiation et de descendance impliqués par la structure sociale (*genos* ou lignages, *nothoi* ou parthénies), soit dans les *poleis*, soit à l'intérieur de communautés anhellènes toujours plus «politiquement» structurées, et spécialement même, de la Messapie à la Daunie, réservant une importance politique et sociale aux prêtresses de Déméter. La seconde est la question de mariages mixtes, mise à l'ordre du jour par l'égalisation de sociétés, italiotes et non helléniques, en étroite communication. Cette évolution rend compréhensible, au niveau des élites, la réception de ces mythes et de ces histoires initialement conçus pour le spectateur athénien du V^e siècle a. C.

Une dernière considération concerne les grandes *gene* dans leur aspect international et leur actualité en termes de politique générale: nous sommes à une époque où, en vue d'une confrontation longtemps attendue

³²⁶ Dans l'immense bibliographie sur ce sujet, nous nous bornons à renvoyer à Pugliese Carratelli 1993 et 2003; Tortorelli Ghedini 2006; Bernabé, Jimenez 2008.

³²⁷ Lippolis 2012: 78-81.

entre la Grèce et l'Empire Perse, dont font foi aussi bien le *Panegyrique* d'Isocrate que son *Discours à Philippe*, les Hellènes comptent leurs champions et leurs antécédents, les grandes lignées qui définissent leur identité³²⁸. Ion se prolonge en terre d'Asie, comme symbole même de la colonisation mandée par Delphes³²⁹; Xouthos et Créuse se prolongent en Achaïos et en Doros. Les Héraclides sont un grand mythe péloponnésien avant d'être confisqué par la dynastie macédonienne. Niobé et les Pélopidés offrent semblable matière à réflexion. Ce vent de nouveauté se réverbère aussi sur Médée et Médos, qui devient l'éponyme des Mèdes. Ils participent donc aussi, quoique sur le mode négatif, de ce monde en effervescence sociale et politique.

Ainsi les épiphanies de nos héroïnes n'appartiennent plus totalement à la *polis* athénienne des grands auteurs tragiques, mais annoncent certainement aussi des temps nouveaux.

Bibliographie

- Aellen 1994 = Chr. Aellen, *À la recherche de l'ordre cosmique : forme et fonction des personnifications dans la céramique italote*, Akanthus, Zurich 1994.
- AvP* = A. D. Trendall, A. Cambitoglou, *The red-figured vases of Apulia*, Clarendon Press, 3 vol., Oxford 1978-1982.
- AvP* 1 = A. D. Trendall, A. Cambitoglou, *The red-figured vases of Apulia. First supplement*, "Bulletin supplement Institute of Classical Studies" 42, Institute of Classical Studies, University of London, 1983.
- AvP* 2 = A. D. Trendall, A. Cambitoglou, *Second supplement to The red-figured vases of Apulia*, "Bulletin supplement Institute of Classical Studies" 60, University of London, 1991-1992.

³²⁸ Voir Schmidt 1979; Massa-Pairault 1996; Pouzadoux 2005; Pouzadoux 2009; Pouzadoux 2013: 219-326.

³²⁹ Voir *supra* note 22.

- Belloni 1981 = G. G. Belloni, *s.v. Apate*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, I, Artemis Verlag, Zürich und München 1981, pp. 875-876.
- Berger Doer 1992 = G. Berger Doer, *s.v. Kreousa I*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VI, Artemis Verlag, Zürich und München 1992, pp. 117-120.
- Berger Doer 1997 = G. Berger Doer, *s.v. Xouthos*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VIII, Artemis Verlag, Zürich und München 1997, pp. 302-303.
- Bernabé, Jiménez San Cristóbal 2008 = A. Bernabé, A. I. Jiménez San Cristóbal, *Instructions for the Netherworld: The Orphic Gold Tablets*, trans. Michael Chase (*Instrucciones para el más allá. Las laminillas órficas de oro, apéndice iconográfico de Ricardo Olmos, Ilustraciones de Sara Olmos*, Madrid 2001), "Religions in the Graeco-Roman World" 162, Brill, Leiden - Boston 2008.
- Biagetti 2010 = C. Biagetti, *Ricerche sulle tradizioni di fondazione di Magnesia al Meandro. Un aggiornamento*, "Klio" 92, pp. 42-64
- Biehl 1979 = W. Biehl, *Euripides Ion*, B.G. Teubner, Leipzig 1979.
- Bottini 1992 = A. Bottini, *Archeologia della salvezza*, "Biblioteca di archeologia" 17, Longanesi, Milano 1992.
- Bouché Leclercq 2003 (réimpr.) = A. Bouché Leclercq, *Histoire de la divination dans l'antiquité* (préface de S. Georgoudi), Jérôme Million, Grenoble 2003.
- Bousquet 1964 = J. Bousquet, *Delphes et les Aglaurides d'Athènes*, "Bulletin de Correspondance Hellénique", 88, pp. 655-675.
- Brûlé 1987 = P. Brûlé, *La fille d'Athènes: la religion des filles à Athènes à l'époque classique : mythes, cultes société*, Les Belles Lettres, Paris 1987.
- Carpenter 2009 = Thomas H. Carpenter, *The Darius Painter. Text and context*, in S. Schmidt and J. Oakley (eds), *Hermeneutik der Bilder: Beiträge zur Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei*, Munich, 2009, pp. 153-159.
- Castiglioni, Pouzadoux 2014 = M. P. Castiglioni, C. Pouzadoux, *Metaponto e il mito di Melanippe. Riflessioni sulle origini beotiche di una colonia achea*, "Mélanges de l'École française de Rome - Antiquité", 126, 2, 2014, <https://mefra.revues.org/2263>

- Céramique apulienne* 2005 = M. Denoyelle, E. Lippolis, M. Mazzei, C. Pouzadoux (a cura di), *La céramique apulienne: bilan et perspectives*, Actes de la table ronde organisée par l'École française de Rome en collaboration avec la Soprintendenza per i beni archeologici della Puglia et le Centre Jean Bérard de Naples: Naples, Centre Jean Bérard, 30 novembre-2 décembre 2000, Coll. Centre Jean Bérard 21, Naples 2005.
- Clinton 1974 = K. Clinton, *The sacred officials of the Eleusinian Mysteries*, "Transactions of the American Philosophical Society", n.s. 64.3, American Philosophical Society, Philadelphia 1974.
- Clinton 1992 = *Myth and cult: the iconography of the Eleusinian mysteries* (the Martin P. Nilsson lectures on Greek religion, delivered 19-21 November 1990 at the Swedish Institute at Athens), "Skrifter utgivna av Svenska institutet i Athen^{8°}", 11, P. Åström, Stockholm 1992.
- Comunicazione verbale* 2013 = L. Todisco (éd.), *La comunicazione verbale tra Greci e indigeni in Apulia nel V-IV secolo a.C.: quali elementi?*, Atti del Seminario di studi linguistici, archeologici e storici, Bari, Università degli studi "Aldo Moro," 30 ottobre 2012), "Quaderni di Ostraka", 15, Loffredo, Napoli 2013.
- Croissant 2003 = F. Croissant, *Les frontons du temple du IV^e siècle, relevés et restitutions de F. Iliakis*, FD. IV. Monuments figurés, sculpture, 7, Ecole française d'Athènes, Athènes 2003.
- Cultes locaux* 2004 = G. Labarre (éd.), *Les cultes locaux dans le monde grec et romain*, Actes du colloque de Lyon, 7-8 Mai 2001, Coll. Archéologie et Histoire de l'Antiquité, VII, Université Lumière-Lyon II, Lyon 2004.
- Damet 2015 = A. Damet, *Le statut des mères dans l'Athènes classique*, Cahiers «Mondes anciens»; <http://mondesanciens.revues.org/1379> ; DOI: 10.4000/mondesanciens.1379
- Diehl 1911 = E. Diehl, *Euripides Medea: mit Scholien*, A. Marcus & E. Weber. Bonn 1911.
- Festschrift Schauenburg* 1986 = E. Böhr, W. Martini, *Studien zur Mythologie und Vasenmalerei*, Festschrift für Konrad Schauenburg zum 65. Geburtstag am 16. April 1986, von Zabern, Mainz 1986.
- Giuliani, Most 2007 = L. Giuliani, G. W. Most, *Medea in Eleusis*, in Princeton, in *Visualizing the Tragic* 2007, pp. 197-217.

- Giuliani 1995 = L. Giuliani, *Tragik, Trauer und Trost : Bildervasen für eine apulische Totenfeier*, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 1995.
- Hermeneutik der Bilder* 2009 = S. Schmidt, J. H. Oakley (éds.), *Hermeneutik der Bilder : Beiträge zur Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei*, C. H. Beck, München 2009.
- Incidenza dell'antico* 1996 = L. Breglia Pulci Doria (a cura di), *L'incidenza dell'Antico. Studi in memoria di Ettore Lepore*, vol. 2, Luciano Editore, Napoli 1996.
- Jouanna 2007 = J. Jouanna, *Sophocle*, Fayard, Paris 2007.
- Kron 1976 = U. Kron, *Die zehn attischen Phylenheroen: Geschichte, Mythos, Kult u. Darstellungen*, MDAI A Abteilung Beiheft, 5, Berlin 1976.
- Leduc 2015 = C. Leduc, *Autochthonie et maternité à Athènes (époques archaïque et classique)*, Cahiers «Mondes anciens», 6, 2015, <http://mondesanciens.revues.org/1396>
DOI:10.4000/mondesanciens.1396
- Lippolis 2012 = E. Lippolis, *Lo scavo dei santuari di Saturo (Taranto), "Meixis"*, 2012, pp. 65-88.
- Lloyd 1967 = J. H. Lloyd, *Heracles at Eleusis, "Maia"*, 19, 1967, pp. 206-229.
- Loraux 1979 = N. Loraux, *L'autochtonie: une topique athénienne: le mythe dans l'espace civique*, "Annales ESC", 34, 1, 1979, pp. 3-26.
- Loraux 1990 = N. Loraux, *Kreousa, the Autochthon: A study of Euripides' Ion*, in *Nothing to do with Dionysos* 1990, pp. 168-170.
- Luschnig 2007 = C. A. E. Luschnig, *Granddaughter of the sun: a study of Euripides' Medea*, Brill, Leiden 2007.
- Lycophron* 2009 = Ch. Cusset, É. Prioux (éds.), *Lycophron, éclats d'obscurité. Colloque international*, Lyon-Saint-Étienne (18-20 janvier 2007), Saint-Étienne 2009.
- Massa-Pairault 1996 = F.-H. Massa-Pairault, *Le peintre de Darius et l'actualité. De la Macédoine à la Grande Grèce*, in *Incidenza dell'Antico* 1996, pp. 235-262.
- Massa-Pairault 2005 = F.-H. Massa-Pairault, *Conclusions*, in *Céramique apulienne* 2005, pp. 223-230.
- Massa-Pairault 2008 = F.-H. Massa-Pairault, *Philippos Laos. Mythe, iconographie, société à Arpi*, in *Storia e Archeologia della Daunia in memoria di Marina Mazzei* 2008, pp. 195-203.

- Massa-Pairault 2014 = F.-H. Massa-Pairault, *La tombe François et la vision politique de l'Étrurie au IV^e siècle a. C.*, "Ostraka", 22/23, 2013-2014: 47-91.
- Mastronarde 2002 = D. J. Mastronarde, *Euripides. Medea*, University Press, Cambridge.
- Meixis 2012 = S. Angolillo, M. Giuman, C. Pilo (éds.), *Meixis. Dinamiche di stratificazione culturale nella periferia greca e romana*, Giorgio Bretschneider, Roma 2012.
- Méridier 1923 = L. Méridier, *Le Cyclope, Alceste, Médée*, (Euripide, tome I), Belles Lettres, Paris 1923.
- Mommsen 1878 = Th. Mommsen, *Delphika*, B. G. Teubner, Leipzig 1878.
- Morard 2009 = T. Morard, *Horizontalité et verticalité. Le bandeau humain et le bandeau divin chez le Peintre de Darius*, von Zabern, Mainz 2009.
- Moret 2004 = J. P. Moret, *Médée à Éleusis*, in *Cultes locaux* 2004, pp. 143-151.
- Murray 1954 = G. Murray, *Ion of Euripides*, Allen & Unwin, Londres 1954.
- Mythes en images 2007 = B. Bercoff, F. Fix (éds), *Mythes en images: Médée, Orphée, Œdipe*, Editions Universitaires de Dijon, Dijon 2007.
- Nothing to do with Dionysos 1990 = J. J. Winkler, F. I. Zeitlin (éds.), *Nothing to do with Dionysos. Athenian Drama in its social Context*, University Press, Princeton 1990.
- Parmentier, Grégoire 1959 = L. Parmentier, H. Grégoire, *Héraclès. Les Suppliantes, Ion* (Euripide tome III), Belles Lettres, Paris 1959.
- Peintre de Darius 1986 = A. Cambitoglou, Chr. Aellen, J. Chamay, *Le peintre de Darius et son milieu: vases grecs d'Italie méridionale*, Association Hellas et Rome, Genève 1986.
- Pensa 1977 = M. Pensa, *Rappresentazioni dell'oltretomba nella ceramica apula*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1977.
- Pouzadoux, Prioux 2009 = C. Pouzadoux, E. Prioux, *Orient et Occident au miroir de l'Alexandra et de la céramique apulienne*, in *Lycophron* 2009, pp. 451-485.
- Pouzadoux 2005 = C. Pouzadoux, *Guerre et paix en Peucétie à l'époque d'Alexandre le Molosse (notes sur quelques vases du Peintre de Darius)*, in E. Deniaux (dir.), *Le canal d'Otrante et les échanges dans la Méditerranée antique et médiévale*, Colloque Nanterre, 20-21 novembre 2000, Edipuglia, Bari 2005, pp. 51-65.

- Pouzadoux 2007 = C. Pouzadoux, *Médée tragique dans la peinture apulienne*, in *Mythes en images* 2007, pp. 25-40.
- Pouzadoux 2008 = C. Pouzadoux, *Imagine, cultura e società in Daunia e in Peucezia nel IV secolo a.C.*, in *Storia e Archeologia della Daunia. In ricordo di Marina Mazzei* 2008, pp. 205-220.
- Pouzadoux 2013 = C. Pouzadoux, *Éloge d'un prince daunien : mythes et images en Italie méridionale au IV^e siècle av. J.-C.*, Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome 352, École française de Rome, Roma 2013.
- Pugliese Carratelli 1993 = G. Pugliese Carratelli, *Le lamina d'oro "orfiche" edizione e commento*, Libri Scheiwiller, Milan 1993.
- Pugliese Carratelli 2003 = G. Pugliese Carratelli, *Les lamelles d'or orphiques: instructions pour le voyage d'outre-tombe des initiés grecs*, Belles Lettres, Paris 2003.
- Rebaudo 2013 = L. Rebaudo, *The Underworld Painter and the Corinthian Adventures of Medea. An interpretation of the crater in Munich*, "La rivista di Engramma", 109, 2013, pp. 7-16,
http://www.egramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1380
- Roscino 2011 = C. Roscino, *Schemi compositivi e linguaggio figurativo nelle scene mitologiche del Pittore di Dario*, in G. F. La Torre, M. Torelli (a cura di), *Pittura ellenistica in Italia e in Sicilia. Linguaggi e tradizioni*, Giorgio Bretschneider, Roma 2011, pp. 331-340.
- Roux 1976 = G. Roux, *Delphes son oracle et ses dieux*, Belles Lettres, Paris 1976.
- Schauenburg 1988 = K. Schauenburg, *Kreusa in Delphi*, "Archäologischer Anzeiger", 1988, pp. 633-651.
- Schmidt 1979 = M. Schmidt, *Ein Danaidendrama (?) und der Euripideische Ion auf Unteritalischen Vasen Bildern*, in *Studies Trendall* 1979, pp. 163-169.
- Schmidt 1986 = M. Schmidt, *Medea und Herakles*, in *Festschrift Schauenburg* 1986, pp. 169-174.
- Schmidt 1992 = M. Schmidt, s.v. *Medeia*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VI, Artemis Verlag, Zürich und München 1992, pp. 386-398.
- Séchan 1927 = L. Séchan, *La légende de Médée*, "Revue des études grecques", 40, 1927, pp. 234-310.

- Sleigh, Wolff 2001 = T. Sleigh, Chr. Wolff, *Herakles of Euripides*, University Press, Oxford 2001.
- Storia e Archeologia della Daunia in memoria di Marina Mazzei* 2008 = G. Volpe, D. Leone, M. J. Strazzula (éds.), *Storia e Archeologia della Daunia in memoria di Marina Mazzei*, Atti delle giornate internazionali di studio (Foggia 19-21 maggio 2005), Edipuglia, Bari 2008.
- Studies Trendall* 1979 = A. Cambitoglou, A. D. Trendall (éds.), *Studies in honour A. D. Trendall*, University Press, Sydney 1979.
- Taplin 2007 = O. Taplin, *Pots & plays: interactions between tragedy and Greek vase-painting of the fourth century B.C.*, Getty Museum, Los Angeles 2007.
- Theater outside Athens* 2012 = K. Bosher (éd.), *Theater outside Athens: drama in Greek Sicily and South Italy*, University Press, Cambridge 2012.
- Todisco 2002 = L. Todisco, *Teatro e spettacolo in Magna Grecia e in Sicilia: testi, immagini, architettura*, "Biblioteca di Archeologia", 32, Longanesi, Milano 2002.
- Todisco 2003 = L. Todisco, *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia*, *Archaeologica* 140, G. Bretschneider, Roma 2003.
- Todisco 2014 = L. Todisco (dir.), *La ceramica a figure rosse della Magna Grecia e della Sicilia*, «L'Erma di Bretschneider», Roma 2014.
- Trendall 1984 = A. D. Trendall, *Medea at Eleusis on a Volute Krater by the Darius Painter*, "Record of the Art Museum Princeton University", 43.1, 1984, pp. 4-17.
- Van Looy 1992 = H. van Looy, *Euripides. Medea*, B.G. Teubner, Stuttgart 1992.
- Vérilhac, Vial 1998 = A. M. Vérilhac, C. Vial, *Le mariage grec: du VI^e siècle av. J.-C. à l'époque d'Auguste*, "Bulletin de Correspondance Hellénique", suppl. 32, Ecole française d'Athènes, Athènes 1998.
- Visualizing the Tragic* 2007 = C. S. Kraus, S. Goldhill, H. P. Foley, J. Elsner (éds.), *Visualizing the tragic : drama, myth, and ritual in Greek art and literature: essays in honour of Froma Zeitlin*, University Press, Oxford 2007.
- Will 1955 = E. Will, *Korinthiaka: recherches sur l'histoire et la civilisation de Corinthe des origines aux guerres médiques*, E. de Boccard, Paris 1955.

Zacharia 2003 = C. Zacharia, *Converging Truths: Euripides' Ion and the Athenian Quest for Self-Definition*, Brill, Leiden 2003.

Zaphiropoulou 1997 = P. Zaphiropoulou, s.v. *Hyperboreioi*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VIII, suppl., Artemis Verlag, Zürich und München 1997, pp. 641-643.

L'auteur

Françoise-Hélène Massa-Pairault

Françoise-Hélène Massa-Pairault est Directrice de recherche émérite au CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique), Elle a été membre de l'École Française d'Archéologie de Rome et professeur à l'École Normale Supérieure de Jeunes Filles.

Elle a effectué des recherches archéologiques à Tarquinia, Bolsena, Marzabotto.

Parmi ses nombreux livres, articles et rapports dans des Congrès internationaux, elle a publié *Iconologia e politica nell'Italia antica. Roma, Lazio, Etruria, Lazio, dal VII al I secolo a. C.* (Longanesi: Milano 1992), *La cité des Étrusques* (Éditions du CNRS: Paris 1996), *La Gigantomachie de Pergame ou l'image du monde* (suppl. BCH 50: Athènes 2007).

Ses recherches portent principalement sur des questions d'histoire, de société et d'iconologie relatives à l'Italie et à l'Étrurie avant Auguste. Elles donnent une place particulière à l'art hellénistique à Pergame et en Étrurie.

Email: fhpm@inwind.it

Roma antica e l'archeologia dei simboli nell'Italia fascista

Ciro Parodo*

«*Antiquam exquirite matrem*»

«Cercate l'antica madre» (Verg. *Aen.* 3, 96). Così l'Apollo Delio indicava a Enea e ai compagni la via da percorrere alla ricerca del luogo d'origine, l'Italia, terra natia di Dardano capostipite della stirpe troiana e dunque, indirettamente, anche di quella romana. Secondo Virgilio, fedele alla teoria autoctonista della genesi di Roma, il viaggio dell'Anchisiade si configurava come un itinerario a ritroso da Troia verso il Lazio; in senso contrario, quindi, rispetto a quello compiuto dall'avo Dardano che dall'italica Corito era partito alla volta della Troade (Musti 1984; Parodo 2012: 375-377).

La citazione del celebre passo virgiliano introduce efficacemente la tematica oggetto di questo contributo. Il mito di Roma antica, infatti, ha costituito una delle matrici culturali fondamentali della storia europea fin dal Medioevo, come dimostrano i tanti casi di imperatori, da Carlo Magno a Federico II, che se ne sono appropriati per legittimare le proprie aspirazioni universalistiche. È solo tuttavia tra il XIX e il XX secolo che l'uso e l'abuso della romanità, per parafrasare alcuni titoli tra i più recenti *reception studies* che si sono occupati delle problematiche scaturite dalla risemantizzazione dell'antichità in età moderna e contemporanea (Wyke, Biddiss 1999; Fleming 2006), hanno prodotto una radicalizzazione in termini ideologici di tale fenomeno.

* Il presente contributo costituisce la versione riveduta e ampliata della seconda parte di un precedente lavoro, realizzato insieme a Marco Giuman, di prossima pubblicazione presso gli Atti del Convegno *Saeculum Aureum. Tradizione e innovazione nella religione romana di epoca augustea*, tenutosi a Velletri l'08-12 Luglio 2014.

Il paradigma culturale rappresentato dall'universalismo evocato dall'*Urbs aeterna* è stato così sfruttato da quegli Stati, tra i primi la Francia napoleonica e l'Inghilterra vittoriana, che, in nome di presunti intenti civilizzatori, ne hanno fatto uso per legittimare la propria politica imperialista (Edwards 1999; Giardina, Vauchez 2000; Hingley 2001; D'Amico *et alii* 2012). Entro dunque una radicata tradizione storica deve essere contestualizzato anche il fenomeno della ricezione della romanità in Italia, di volta in volta adattato alle contingenze politiche del momento.

Erede di quelle correnti risorgimentali che perseguivano una riqualificazione dell'antichità classica in chiave patriottica, come testimonia certa parte della produzione poetica carducciana (Cagnetta 1979: 15-33; Braccesi 1999: 165-168; 2006: 19-34), *l'intelligenza* dell'Italia post-unitaria palesò un rinnovato interesse nei riguardi della romanità. Sostanzialmente si trattava di un atteggiamento funzionale a consolidare il sentimento di identità nazionale, in quanto *l'idea* di Roma, elevata allo *status* di autentico *charter myth* del neonato Regno d'Italia (cfr. Kirk 1970: 254-257; Doty 2000: 128-135), venne utilizzata per ratificare moralmente, sulla base di un ancestrale ritorno alle origini, la politica colonialista italiana in Nord Africa, essendo quest'area un tempo territorio dell'Impero romano (Munzi 2001: 15-38; Foro 2005; Arthurs 2012: 9-28; Fournier Finocchiaro 2012). Un caso esemplare è costituito dalla ricercata coincidenza cronologica fra l'inaugurazione nel 1911 presso le Terme di Diocleziano della Mostra Archeologica allestita da Rodolfo Lanciani (1845-1929) e i festeggiamenti per il primo cinquantenario dell'unità d'Italia, commemorato parallelamente alle celebrazioni per la conquista della Libia (Palombi 2006; Gilson 2009: 69-116; Palombi 2009; Silverio 2014).

Entro tale particolare clima ideologico-culturale deve essere collocato l'operato di Giacomo Boni (1859-1925), personalità di spicco dell'archeologia italiana non aliena però a una certa visione irrazionalista della romanità (Manacorda, Tamassia 1985: 156-159; Barbanera 1998: 82-86; Dyson 2006: 106-107; Fancelli 2008: 94-98), tant'è vero che, come constateremo a breve, Boni rivestirà un ruolo di assoluta rilevanza nella strutturazione della liturgia fascista di ispirazione romanistica, in quanto ricevette l'incarico di ricostruire il modello di età romana del fascio littorio adottato dal regime.

Testimonianze emblematiche di tale tipologia di approccio alla *romanitas* da parte di Boni sono due sue iniziative finalizzate alla propiziazione della vittoria dell'Italia impegnata nella prima guerra mondiale (Consolato 2006: 187-188; Salvatori 2012a: 430). Una nel 1916, allorché l'archeologo celebrò una sorta di rito purificatorio presso il presunto tempio di Giove Vincitore, la cui ubicazione è tuttora ipotetica (cfr. Coarelli 1996), e l'altra l'anno successivo, quando organizzò una cerimonia sul Palatino durante la quale fu dedicata un'ara graminea ispirata dalla lettura delle odi oraziane (Hor. C. 2, 15).

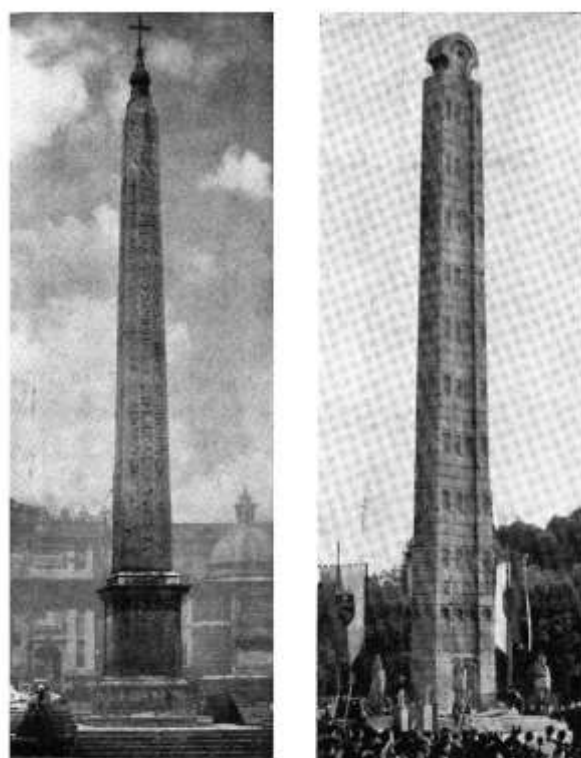
Proprio durante il Ventennio *l'idea* di Roma venne radicalmente sottoposta a meccanismi modernistici di sfruttamento del mito già ampiamente noti alla politica di massa e articolati intorno all'uso del linguaggio dell'estetica, della spettacolarizzazione teatrale e del discorso verbale (Falasca Zamponi 1992 e 1997; Gentile 1996; Scriba 2014), perché, come affermò Mussolini il 21 Aprile 1922, *natalis Urbis*, «Roma è il nostro punto di partenza e di riferimento; è il nostro simbolo o, se si vuole, il nostro mito» (*Opera omnia* 1959, vol. XVIII: 161).



Fig. 1 – «Ritornando dove già fummo»; francobollo (1932) (da Giuman, Parodo 2011: Fig. I.6).

Tra le innumerevoli prospettive ermeneutiche in base alle quali l'ideologia romanocentrica è stata declinata dal fascismo (Visser 1992;

Giardina 2000; Nelis 2007; Giuman, Parodo 2011: 91-116), quella riguardante l'apparato simbolico-rituale occupava indubbiamente un ruolo di primo piano. Il mito di Roma antica venne infatti veicolato in due modi. Uno, di carattere più popolare, consistente nel ricorso a una massiccia comunicazione scritta e visuale che si tradusse nell'uso costante di topici motivi epigrafici (gli 'slogans' *S.P.Q.R.* e *DUX*) e iconografici romani (l'arco di trionfo, l'aquila, il gladio, la lupa, il fascio littorio) (Malvano Bechelloni 2003; Torelli 2010; Giuman, Parodo 2011: 303-348; Manfren 2014) (Fig. 1); l'altro, di natura più colta, fondato su una ricerca archeologica sostanzialmente piegata alle esigenze propagandistiche del regime (Manacorda, Tamassia 1985; Giardina 2002; Fugate Brangers 2013; Kallis 2014: 73-105).



ROMANITÀ E FASCISMO
A sinistra: OBELISCO GIÀ NEL CIRCO MASSIMO (ORA A PIAZZA DEL POPOLO), PORTATO A ROMA DA AUGUSTO E COMMEMORANTE LA CONQUISTA ROMANA DELL'EGITTO — A destra: OBELISCO DI AXUM, PORTATO A ROMA PER COMMEMORARE LA CONQUISTA ITALIANA DELL'ETIOPIA

Fig. 2 – «Romanità e fascismo»; Mostra Augustea della Romanità (1937-1938) (da Giuman, Parodo 2011: Fig. II.1).

Secondo tale approccio ideologizzato all'antichità, la Mostra Augustea della Romanità, diretta da Giulio Quirino Giglioli (1886-1957) e

inaugurata il 23 Settembre 1937 in coincidenza con il bimillenario della nascita di Augusto, con cui a sua volta venne identificato Mussolini dopo la proclamazione dell'Impero nel 1936, rappresentava una sintesi efficace dei modelli esegetici di tipo divulgativo e accademico attraverso i quali il fascismo interpretava l'*idea* di Roma imperiale (Scriba 1995; Gilson 2009: 117-177; Flavia 2011; Arthurs 2012: 91-124) (Fig. 2).

Riti e miti di Roma antica nell'Italia fascista: i simboli

Il 21 Aprile del 1924, in occasione del conferimento in Campidoglio della cittadinanza romana, Mussolini, confessando di «meditare sul mistero della continuità di Roma», espresse tutto il suo biasimo nei confronti di un'impostazione metodologica eccessivamente rigorosa assunta dall'antichistica (Tamassia, Manacorda 1985: 70; Belardelli 2005: 208-211) in quanto «La cosiddetta critica storica può industriarsi a sfrondare la leggenda, ma sempre una zona d'ombra rimane, dove la leggenda – insostituibile dal freddo e spesso assurdo ragionamento – torna superbamente a fiorire» (*Opera omnia* 1956, vol. XX: 234).

L'approccio irrazionalista nei riguardi della romanità assunto da Mussolini non era esclusivamente il prodotto di una personale limitata conoscenza storica (Torelli 2010: 390), ma si inseriva anche entro un più generale contesto culturale, dove non solo il *Weltanschauung* del fascismo era innervato da apporti ideologici di matrice palesemente esoterica, come dimostra il caso emblematico della Scuola di Mistica Fascista che individuò nell'autorità del regime un fondamento di natura trascendentale (Marchesini 1976; Canfora 1980: 81), ma si basava anche sul compiacente supporto di buona parte dell'*intelligenza* del tempo disposta, pur di asservire al potere, ad assumere un atteggiamento palesemente politicizzato verso l'antichità classica (Canfora 1976; Cagnetta 1979; Canfora 1980: 76-103).

In nome di questa ideologizzazione dell'antico ne consegue che per Mussolini «Il saluto romano, tutti i canti e le formule, le date e le commemorazioni, sono indispensabili per conservare il pathos ad un movimento. Così è già stato nell'antica Roma» (cit. in Ludwig 1931: 93). Ma

se durante il Ventennio il ritualismo del regime apparve sostanzialmente funzionale all'estetizzazione del nuovo modello antropologico fascista e alla sua subordinazione agli apparati statali (Gentile 1993: 146-150; Falasca Zamponi 1997: 139-147; Gentile 2005: 225-231), nel mondo romano il formulario rituale costituiva uno degli elementi essenziali di un sistema culturale fondato sul conservatorismo liturgico finalizzato a stabilire su base teologica le coordinate sociali della vita civica (Scheid 1989; 2007; 2015: 54-72).

A Roma, infatti, la dimensione religiosa non rappresentava l'espressione di un vuoto formalismo, ma si traduceva nella scrupolosa osservanza dei precetti rituali dal momento che una loro eventuale infrazione avrebbe deteriorato la *pax deorum*, intesa come il rapporto armonico tra gli uomini e gli dei, e conseguentemente avrebbe minato la garanzia del benessere dello Stato sacralmente legittimato nell'esercizio della sua autorità (Sordi 1985; Montanari 2006; Madejski 2010). Secondo tale prospettiva ermeneutica, sarebbe interessante verificare quanto Mussolini, nel suo ruolo di fondatore della Terza Roma, quella fascista, si fosse attenuto al rituale prescritto quando, alla maniera del *sulcus primigenius* segnato da Romolo in qualità di *conditor Urbis* (Plut. *Rom.* 11, 3-4), tracciava con un aratro meccanico i confini delle nuove colonie dell'Agro Pontino (Giardina 2000: 237; Argenio 2008: 87-88). Infatti, secondo il *modus operandi* tipico di altre *lustrationes*, anche il percorso del *pomerium* doveva presumibilmente procedere in senso antiorario, tanto è vero che per annullare l'operazione bisognava verosimilmente replicare il medesimo rito in direzione opposta (Carafa 2006: 433-434; D'Alessio 2013: 316-318).

Due esempi emblematici del ritualismo di regime di ispirazione romanistica sono i cosiddetti saluto e passo romani. Il gesto del braccio destro teso, introdotto per la prima volta nelle scuole il 31 Dicembre 1923 come azione rituale per onorare la bandiera e istituzionalizzato il 1 Dicembre 1925, ma già utilizzato da D'Annunzio durante l'impresa fiumana, possedeva nell'antica Roma un valore sostanzialmente augurale e dunque il suo significato era privo di quel carattere identitario attribuitogli dal fascismo (Falasca Zamponi 1997: 110-113; Giardina 2000: 215-216) (Fig. 3).



Fig. 3 – *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia* (a. 12, n. 11, Novembre 1933), copertina; il saluto romano (da Manfren 2014: 39).

IL PASSO ROMANO

all'epoca di Cesare

Sono state molto ammirate, nelle più recenti parate militari, le truppe sfilanti al passo romano.

Ma come marciavano le Legioni romane? Come avanzavano le truppe che l'Imperatore conduceva personalmente, precedendole, alla lotta ed alle conquiste?

La storia fortunatamente ci viene in aiuto narrandoci delle falangi che, a passo sicuro, seguivano il « signifer », l'alfiere che recava alta l'insegna dell'esercito, cioè l'Aquila d'oro, usata per la prima volta da Mario nel 670° anno di Roma, e certamente sorta dalla leggenda di Giove vittorioso sui Titani.

L'« andatura » militare

L'amore di scortare nel combattimento questo emblema spettava sempre alla prima Legione, l'« eletta », cioè quella formata degli elementi più arditì, impavidi dinanzi alla morte, veterani di tutte le battaglie, abili in colpi di mano e fedeli sino al sacrificio.

Questi prodi erano seguiti dalle « coorti », le quali issavano alti su lance dei panni colorati recanti a centro il ricamo del dragone. Tali tessuti, veri precursori delle bandiere, venivano agitati come fiamme vive nella lotta più disperata e trascinavano, come i nostri vessilli, gli uomini all'eroismo ed all'entusiasmo. Venivano poi i « manipoli », da « manipulus » cioè fascello di fieno che era legato ad una lancia per i « triari » ed al « pilo » per i principi e gli astati. L'insegna di questi gruppi audaci cambiò poi adottando il simbolo di una « mano » posta al centro di una corona di alloro.

Ogni soldato romano aveva un bagaglio, in pieno assetto di guerra, di sessanta libbre, quasi venti chili nostri, e con questo peso sulle spalle riusciva a compiere marce non inferiori alle dieci miglia (circa quindici chilometri) dall'alba al tramonto.

Nel libro di Vegetio (IV secolo), fra le istruzioni che si dovevano seguire a completamento di quelle svolte nel Campo di Marte, è detto che l'andatura militare, e « *militaris gradus* », doveva essere tale da poter coprire una distanza di « *viginti milia passuum* » in cinque ore estive. (L'ora romana corrispondeva ad un'ora e un quarto della nostra).

Qui occorre una spiegazione. I Romani chiamarono « *gradus* » il nostro comune passo di marcia e dicevano « *passus* » il doppio « *gradus* », e quindi passo lungo. Tecnicamente il passo è in quasi tutti gli eserciti stabilito dallo « spazio che separa il piede destro portato dinanzi al sinistro o separa il piede sinistro portato dinanzi al destro ». Invece per i Romani il « *passus* » corrispondeva alla distanza che separava due successive orme del piede sinistro o del destro.

Secondo quanto ci è pervenuto in iscrizioni e per l'indagine di studiosi, il « *passus* » romano era lungo 5 piedi e, sapendo che il « piede metrico romano » era eguale a nostri centimetri 29,55, risulta che il « *passus* » era lungo centimetri 147,75, sicché il « *gradus* » (quello cioè che noi chiamiamo passo) era in effetto lungo centimetri 73,875, quasi eguale al nostro, che è abitualmente di 75 centimetri.

Un migliaio di « *passus* », metri 147,750, fu dai Romani preso come unità di misura itineraria e da essa è certamente derivato il nome di « miglio » che moltissime Nazioni hanno adottato e tuttora conservano.

Le Legioni di Cesare conservavano durante le marce una velocità oraria di circa 4 km. e 728 metri, che è quasi quella abituale delle nostre truppe le quali, come è stabilito, marciando con

passo di 75 centimetri e con la cadenza di 120 al minuto, percorrono all'ora chilometri 4,5.

Marcia solenne

Ma i Romani avevano anche il « *plenus gradus* » cioè la marcia che veniva conservata nelle riviste e in tutte le manifestazioni di parata alle quali assisteva l'Imperatore. Gli storici ci dicono che, per tali occasioni, le Legioni usavano assumere un aspetto più rigido, più marziale, e vi riuscivano splendidamente tendendo i muscoli delle gambe le quali, così ritte, facevano battere poderosamente sul terreno i talloni dei calzari.

Anche i Romani avevano quindi il loro passo di parata, una marcia da forti e da vittoriosi, un incedere che richiedeva, come oggi, un ritmo respiratorio toracico di 5 in 10 secondi.

Cesare, famoso fra i suoi legionari per la resistenza alle fatiche, per il suo vigore fisico, per le sue lunghissime cavalcate, per la sua abilità nel nuoto, per le lunghe marce a piedi, partecipò sempre in prima fila con i suoi « *militi* » a tutte le quindici campagne di vittoria.



Il legionario in parata.

S. Floris Mormone

Fig. 4 - «Il passo romano all'epoca di Cesare»; La Domenica del Corriere, 3 Luglio 1938.

Il passo romano per le parate militari, adottato ufficialmente il 1° Marzo 1938 (Falasca Zamponi 1997: 113-118; Giardina 2000: 259-261), fu introdotto perché, come affermava Mussolini, «simboleggia la forza, la volontà, l'energia delle giovani generazioni littorie» (*Opera omnia* 1959, vol. XXIX: 52-53). S. Floris Mormone, in un suo articolo apparso su *La Domenica del Corriere* del 3 Luglio 1938, intitolato «*Il passo romano all'epoca di Cesare*» e corredato dall'immagine di un legionario che marcia al passo dell'oca, suggeriva, citando arbitrariamente il trattato militare di Vegezio (prima metà V sec. d.C.), che il modo di incedere delle camicie nere fosse ispirato a quello delle truppe romane (Fig. 4). È noto, del resto, come fin dal 1922 le squadre fasciste fossero strutturate secondo un'organizzazione gerarchica che si rifaceva parzialmente a quella militare romana (Giardina 2000: 220-221; Olariu 2012: 355-356). Ovviamente l'interpretazione di Floris Mormone non corrispondeva in alcuno modo alla realtà storica perché un tale assetto di marcia, estenuante dal punto di vista fisico, sarebbe stato inadeguato rispetto al caratteristico abbigliamento militare legionario (Giardina 2000: 260).

Un ruolo centrale nell'apparato liturgico del regime era evidentemente occupato dal fascio littorio (Falasca Zamponi 1997: 95-99; Giardina 2000: 224-227; Vittori 2006: 17-19), tanto che con il regio decreto legislativo n. 2061 del 12 Dicembre 1926 venne dichiarato emblema di Stato. La sua rilevanza nell'universo simbolico fascista era testimoniata dal fatto che nel 1923, su pressione di Margherita Sarfatti, il Ministro delle Finanze Alberto De Stefani aveva incaricato Giacomo Boni di ricostruire la forma originaria che i *fasces* possedevano in età romana così da imprimerla sulla serie monetale da 1 e 2 Lire (Salvatori 2008; 2012a: 421-426; 2013: 9-11).

Nell'antica Roma il fascio littorio era costituito da un insieme di verghe di olmo o di betulla unite insieme da corregge di cuoio rosso e sovrastate o affiancate da un'ascia. Tale immagine costituì anche il modello adottato durante la Rivoluzione Francese da cui però il regime se ne discostò perché potenzialmente ispiratrice di sentimenti libertari, optando quindi per il tipo iconografico in cui l'ascia è disposta lateralmente (Gentile 1993: 85-87; Vittori 2006: 16-17; Salvatori 2013: 7-9) (Fig. 5).



Fig. 5 – *L'Illustrazione Italiana* (a. 64, n. 11, 14 marzo 1937); Mussolini a cavallo preceduto da due littori (da Giuman, Parodo 2011: Fig. I.21).

Ma nonostante le pretese di veridicità storica, corroborate anche dagli studi di illustri archeologi quali Pericle Ducati (1880-1944) (*Origine e attribuiti del fascio littorio*, Bologna 1927) e Antonio M. Colini (1900-1989) (*Il fascio littorio*, Roma 1938) (Giardina 2000: 225; Torelli 2010: 397), il significato dei *fasces* durante il Ventennio si discostava notevolmente da quello che possedeva nel mondo romano. Simbolo dell'*imperium* magistratuale quale insegna del potere coercitivo esercitato tramite le pene della fustigazione o della decapitazione, i fasci erano portati dai *lictors* che avevano il compito di coadiuvare il magistrato nell'espletamento delle sue funzioni (Schäfer 1989: 196-202, 206-209; Tassi Scandone 2001: 122-127).

Inoltre, diversamente dal regime che collocava i fasci in maniera indiscriminata nel tessuto urbano, il loro utilizzo a Roma era rigidamente regolamentato dal sistema legislativo, tant'è vero che all'interno della città essi erano privati delle scuri in quanto lo *ius necis* magistratuale era limitato dalla *provocatio ad populum* contro le pene capitali (Giardina 2000: 226; cfr. Mousourakis 2003: 80).

Riti e miti di Roma antica nell'Italia fascista: le feste

Non solo i gesti e gli oggetti materiali, ma anche il calendario religioso romano venne alterato dalla propaganda del regime in modo da individuarne delle precise corrispondenze con quello liturgico fascista. Tra le date fondanti del fascismo c'era ovviamente il 21 Aprile, Natale di Roma.

Sebbene le celebrazioni attinenti questo evento siano documentate fin dal 1483, allorché papa Sisto IV ne decretò l'istituzione allo scopo di arginare quel *revival* del paganesimo di cui alcuni componenti dell'Accademia Romana si erano fatti testimoni già dalla metà del XV secolo, e proseguirono ancora nell'Italia post-unitaria, come dimostra l'ode carducciana *Nell'annuale della fondazione di Roma (Odi Barbare, 1877)* (Braccesi 2006: 38-42; Tittoni 2009: 33-35), è solo durante il Ventennio che il *natalis Urbis* venne profondamente politicizzato in modo da stabilire una connessione ideologica tra *romanitas* e fascismo (Gentile 1993: 152; Gentile 2005: 226-227) (Fig. 6).

Anche in questo caso, tuttavia, la commemorazione del Natale di Roma, che sostituì la Festa del Lavoro del I Maggio, risultava totalmente slegata dal punto di vista semantico rispetto alla celebrazione originale e che rientrava nel contesto culturale dei *Parilia*, festività di carattere pastorale dedicata a *Pales* e finalizzata alla protezione delle greggi (Ov. *Fast.* 4, 721-806). Solo sotto Adriano, nel 121 d.C., probabilmente in concomitanza con la *consecratio* del tempio di Venere e *Roma Aeterna*, la festa assunse un carattere ufficiale in relazione alla fondazione della città, tanto che la sua denominazione fu modificata in *Romaia* (Ath. *Epit.* 8, 361e - 362a) (Beard 1987; Beard *et alii* 1998, II: 116-119).



Fig. 6 – «Natale di Roma. Festa della razza italiana»; *La Difesa della Razza* (a. 3, n. 12, 20 Aprile 1940) (da Giuman, Parodo 2011: Fig. I.3).

L'istituzione del Natale di Roma come festa fascista avvenne per la prima volta il 3 Aprile 1921, in occasione dell'inaugurazione del primo convegno dei Fasci dell'Emilia-Romagna, quando Mussolini suggerì l'assunzione del passo romano per celebrare degnamente tale evento, ma essa fu ufficialmente adottata dal regime solo il 19 Aprile del 1923 (Falasca Zamponi 1997: 91-92; Giardina 2000: 227-229). La celebrazione fascista del *natalis Urbis* divenne così l'occasione per commemorare una serie di eventi basilari per la mistica del regime (Giuman, Parodo 2011: 32-34).

Oltre al già citato conferimento della cittadinanza romana a Mussolini nel 1924, ricordiamo anche l'esposizione nel 1923 presso l'*Antiquarium* forense di Roma del modello originario del fascio littorio ricostruito dal Boni; la pubblicazione del Manifesto degli Intellettuali Fascisti nel 1925; la presentazione nel 1927 della Carta del Lavoro e, nello stesso anno, l'inaugurazione del Museo dell'Impero curato da Giulio Quirino Giglioli; l'affissione nel 1934, per iniziativa di Antonio Munõz (1884-1960), Ispettore Generale delle Antichità, di quattro grandi mappe marmoree sul muro

settentrionale della basilica di Massenzio che illustravano le fasi espansionistiche di Roma e completate due anni più tardi da una quinta su cui erano raffigurati i confini del neonato Impero italiano.

Altra data fondante per l'ideologia fascista era quella del 28 Ottobre, giorno della marcia su Roma (Gentile 1996: 80-82), prontamente associata, in nome dell'assimilazione tra Mussolini, promotore dei Patti Lateranensi, e Costantino, campione della fede cristiana (Braccesi 1999: 170-176; Giardina 2000: 254-258; Guasco 2013), a quella della battaglia di Ponte Milvio (312 d.C.), quando l'imperatore trionfò su Massenzio (Braccesi 1999: 175; Giuman, Parodo 2011: 108-109) (Fig. 7).



Fig. 7 – «28 Ottobre 1922 - 28 Ottobre XIII»; fotomontaggio (da Malvano 1988: fig. 74).

Ancora una volta protagonista di questo processo di risemantizzazione della romanità fu Giacomo Boni, come detto fautore, già prima dell'avvento al potere del fascismo, di un approccio trascendentale nei confronti dell'*Urbs*, come dimostra, ad esempio, il fatto che la scoperta nel 1899 del *Lapis niger* gli sarebbe stata suggerita da una «rivelazione divina» avuta in sogno (Consolato 2006: 186). All'archeologo, infatti, si deve l'idea di coordinare nel 1923, in occasione del primo anniversario della marcia su Roma, una serie di rituali religiosi romani di carattere propiziatorio, quali le celebrazioni del *ludus Troiae*, dei *ludi Capitolini*, dei *Lupercalia* e del *mundus patet* (Consolato 2006: 190; Salvatori 2012a: 432-433).

I *ludi Capitolini*, la cui istituzione era variamente attribuita a Romolo dopo la presa di Veio, al dittatore A. Postumio come voto per la vittoriosa battaglia del lago Regillo, oppure ancora a Camillo in seguito alla cacciata dei Galli da Roma, si svolgevano a partire dal 15 Ottobre ed erano celebrati dal *collegium Capitolinorum* in onore di Giove Ottimo Massimo (Scullard 1981: 194-195; Bernstein 1998: 103-106).

Il *ludus Troiae*, predisposto secondo la tradizione da Enea durante i funerali di Anchise, consisteva in una giostra equestre riservata agli *iuvenes* dell'aristocrazia e riscosse particolare fortuna in età augustea nel quadro del recupero delle più arcaiche tradizioni romane volute dal *princeps*, come dimostra la sua organizzazione in occasione delle dediche dei templi del Divo Giulio e di Marte Ultore (Binder 1985; Severy 2003: 82-84).

I *Lupercalia*, celebrati il 15 Febbraio, possedevano molteplici sfaccettature semantiche, da quella di tipo fecondatrice, inerente alla sfera della stimolazione della fertilità femminile mediante la *fustigatio* delle donne, a quella purificatrice, concernente la decontaminazione dall'impurità derivata dal contatto con i defunti commemorati durante i *dies parentales* tra il 13 e il 22 del mese, fino a quella iniziatica, relativa alla sanzione rituale del passaggio dei fanciulli dall'età puberale a quella adulta (Ulf 1982: 82-89; Beard *et alii* 1998, II: 119-124).

L'apertura del *mundus*, infine, che lo stesso Boni pensò di identificare in una fossa a *tholos* scoperta sul Palatino nel 1913 (Consolato 2006: 191), era celebrata il 24 Agosto, il 5 Ottobre e il 9 Novembre, e consisteva in un rito la cui interpretazione è tuttora controversa, ora connesso alla nascita

di Roma, essendo relazionata alla fossa di fondazione scavata da Romolo, ora alla dimensione ctonia, in quanto luogo di culto consacrato alle divinità inferi (Coarelli 1983: 199-226; Dognini 2001: 109-122).

Al di là, evidentemente, dell'impossibilità di stabilire un legame a livello puramente calendariale tra le suddette festività e la celebrazione della marcia su Roma del 28 Ottobre, è il loro stesso significato a non poter essere in nessun modo associato alla commemorazione fascista, come conferma in maniera esemplare la natura stessa del rito del *mundus patet* rientrante nella tipologia dei *dies religiosi*. Questi consistevano in una categoria di giorni reputati ostili per una serie di ragioni storiche e religiose, e perciò contrassegnati dall'astensione da ogni attività culturale o profana, *in primis* quella bellica (Macr. *Sat.* 1, 16, 18; Fest. 144 L.) (Rüpke 1995: 563-567; Forsythe 2012: 24-31). Conseguentemente non potevano essere connessi a un'occasione, come la marcia fascista, di natura esplicitamente militarista (Giuman, Parodo 2011: 88-89).

Le medesime obiezioni possono essere rivolte contro la riproposizione della festa dei *Lupercalia*, di cui, peraltro, lo stesso Boni non possedeva un'esatta cognizione dei suoi attori rituali. Nel 1902, infatti, in occasione della ricostruzione della festa dei *Parilia*, l'archeologo aveva prodotto una singolare documentazione fotografica da cui emerge in particolare un'immagine in cui un gruppo di pseudo *luperci*, per inciso mai attestati dalle fonti in occasione della festa del 21 Aprile (cfr. Degrassi 1963: 409-411), sono confusi con aquiliferi legionari armati di littori e abbigliati con pelle di lupo (Torelli 2010: 396-397; cfr. Fancelli 2008: 98; Ampolo 2013: 274) (Fig. 8).

Un'analoga ricostruzione del *natalis Urbis* venne riproposta il 6 Maggio 1923 quando, di fronte ad alte personalità del governo tra le quali lo stesso Mussolini che ne aveva patrocinato la rappresentazione, fu allestito sul Palatino il III Atto, quello riguardante il rituale di fondazione di Roma, della tragedia *Rumon: Sacrae Romae Origines* a opera di *Ignis*, pseudonimo di Roggero Musmeci Ferrari Bravo, di cui lo stesso Boni fu consulente e autore dei disegni di scena dal sapore arcaizzante (Arcella 2006; Ampolo 2013: 274).

La scoperta del *Lupercal*, del resto, la cui identificazione resta tuttora controversa (Ulf 1982: 29-38; Coarelli 2012: 132-139), costituì sempre

un'ossessione per l'archeologo, come conferma una lettera datata 7 Aprile 1923 in cui annotava: «A proposito della esplorazione del Lupercale, la culla della civiltà romana, non sarebbe male che un giorno S.E. il Presidente Mussolini, in maniche di camicia nera, desse il primo colpo di piccone o scavasse la prima palata di terra» (cit. in Salvatori 2012b: 278; cfr. Consolato 2006: 192).



Fig. 8 – «La festa delle Palilie. Ricostruzione di Giacomo Boni»; foto-ricordo (1902) (da Fancelli 2008: fig. 4).

Boni, inoltre, propose che in occasione dei festeggiamenti fascisti per il bimillenario della nascita di Virgilio previsti per il 1930, evento rientrante nelle celebrazioni decise dal regime per commemorare le più illustri personalità letterarie di età augustea, come Orazio (1936) e Livio (1941) (Faber 1983; Canfora 1985), la sopraccitata ara graminea realizzata sul Palatino fosse dedicata «a qualche novello Ercole roteante la clava [...] sui discendenti di Cacus, l'insaziabile mostro» (cit. in Salvatori 2012a: 430).

L'eroe è da identificare verosimilmente con Mussolini, come confermerebbe il fatto che tra i vari progetti mai conclusi dal regime ci sarebbe stata anche la realizzazione di una statua colossale del Duce in vesti erculee da innalzare sulla collina di Monte Mario (Vidotto 2005: 168).

Boni suggeriva, poi, in un contesto più generale di promozione della cultura latina, che gli alunni del ginnasio e del liceo offrirono sul Palatino saggi di poesia «nelle feste della vendemmia e nelle floralia» (Boni 1923: 208). La proposta culturale dell'archeologo non possedeva ovviamente alcuna connessione semantica con l'originario significato delle due festività (Salvatori 2012a: 430).

In merito a quelle indicate come «feste della vendemmia», Boni doveva riferirsi plausibilmente ai *Vinalia*. Riservati a Giove e a Venere, si dividevano in *priora*, celebrati il 23 Aprile e funzionali alla sacralizzazione dell'immissione a consumo del vino nuovo, e *rustica*, festeggiati il 19 Agosto per favorire il buon esito della vendemmia (Scullard 1981: 106-108, 177; Staples 1998: 122-125). I *Floralia*, invece, che si svolgevano dal 28 Aprile al 3 Maggio, quando le prostitute si esibivano nel Circo nel corso di spogliarelli e parodiavano *venationes* contro lepri e capre, dovevano essere più complessivamente ascritti alla dimensione della propiziazione della fecondità cosmica (Staples 1998: 91-93; Lennon 2014: 78-81).

Ancora Giacomo Boni, sempre nel 1923, inviò a Mussolini un ramo di alloro proveniente dal Palatino, più precisamente il 1 Marzo, data tradizionalmente indicata come capodanno nel più antico calendario romano – quello, assai discusso, attribuito a Romolo (Rüpke 1995: 191-204; Coarelli 2010) –, per augurargli un «*novum annum fastum felicemquem*» (cit. in Consolato 2006: 188; cfr. Salvatori 2012a: 435-438). In questa occasione in Roma antica si affiggevano corone di alloro nella *Regia*, nelle *Curiae veteres*, nelle case dei tre *flamines maiores* e nell'*aedes Vestae* (Ov. *Fast.* 3, 135-144; Macr. *Sat.* 1, 12, 5-7; cfr. Harmon 1978: 1460; Rüpke 1995: 193-195).

A partire dal 1926, su precisa iniziativa di Alfonso Bartoli (1874-1957), all'epoca direttore degli scavi del Foro Romano e del Palatino, tale consuetudine fu commemorata il 28 Ottobre, giorno della marcia su Roma, secondo la simbolica equiparazione tra capodanno romano e quello fascista. Bartoli, inoltre, suggerì che in questa occasione i gagliardetti delle

truppe fossero ornati di lauro «come in antico, dopo la vittoria nel giorno del trionfo» (cit. in Salvatori 2012a: 437), per quanto il lauro fosse più specificamente connesso alla sola figura del *triumphator*, il quale, una volta asceso al Campidoglio, lo consacrava a Giove Ottimo Massimo (Versnel 1970: 56-57, 61-62; Künzl 1988: 119-133). Anche il fascismo si appropriò della pratica del trionfo, riproponendo più volte una laica *pompa triumphalis* lungo Via dell'Impero che ebbe il suo simbolico culmine in occasione della proclamazione dell'Impero il 9 Maggio 1936 allorché Mussolini ascese al Campidoglio per deporvi l'alloro dei fasci (Cagnetta 1976: 143; Giardina 2000: 233; Giardina 2013: 56).

Come facilmente constatabile dall'*excursus* fin qui tracciato, così come accade per le evidenze archeologiche, il regime fascista si riappropriò in maniera indiscriminata anche dell'apparato simbolico-rituale inerente al mondo romano, selezionandone alcuni elementi per pure esigenze propagandistiche, e dunque sfruttandone, in termini politico-ideologici, il solo potenziale simbolico, costringendolo, di conseguenza, a un processo di depauperamento semantico che ne ha totalmente svilito la reale portata storico-culturale.

Bibliografia

- Arcella 2006 = S. Arcella, *Il mistero di Rumon: un rito sacro per rifondare Roma*, in De Turris 2006, pp. 173-182.
- Argenio 2008 = A. Argenio, *Il mito della romanità nel Ventennio fascista*, in B. Coccia (a cura di), *Il mondo classico nell'immaginario contemporaneo*, Editrice Apes, Roma 2008, pp. 81-178.
- Ampolo 2013 = C. Ampolo, *Il problema delle origini di Roma rivisitato: concordismo, ipertradizionalismo acritico, contesti. I*, "Annali della Scuola normale superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia, 5, 1, 2013, pp. 218-284.
- Arthurs 2012 = J. W. Arthurs, *Excavating Modernity: the Roman Past in Fascist Italy*, Cornell University Press, Ithaca-New York 2012.

- Barbanera 1998 = M. Barbanera, *L'archeologia degli italiani. Storia, metodi e orientamenti dell'archeologia classica in Italia*, Ed. Riuniti, Roma 1998.
- Beard 1987 = M. Beard, *A Complex of Times: No More Sheep on Romulus' Birthday*, "Proceedings of the Cambridge Philological Society", 33, 1987, pp. 1-15.
- Beard *et alii* 1998 = M. Beard, J. North, S. Price, *Religions of Rome. Vol I: A History; Vol. II: A Sourcebook*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.
- Belardelli 2005 = G. Belardelli, *Il Ventennio degli intellettuali. Cultura, politica, ideologia nell'Italia fascista*, Laterza, Roma-Bari 2005.
- Bernstein 1998 = F. Bernstein, *Ludi publici. Untersuchungen zur Entstehung und Entwicklung der öffentlichen Spiele im republikanischen Rom*, F. Steiner, Stuttgart 1998.
- Binder 1985 = G. Binder, *Lusus Troiae. L'Énéide de Virgile comme source archéologique*, "Bulletin de L'Association Guillaume Bude", 44, 1985, pp. 349-356.
- Boni 1923 = G. Boni, *Il secondo millenario di Virgilio*, "Nuova Antologia", 1221, 1923, pp. 208-213.
- Braccesi 1999 = L. Braccesi, *Roma bimillenaria. Pietro e Cesare*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1999.
- Braccesi 2006 = L. Braccesi, *L'antichità aggredita: memoria del passato e poesia del nazionalismo*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2006.
- Cagnetta 1976 = M. Cagnetta, *Il mito di Augusto e la "rivoluzione" fascista*, "Quaderni di Storia", 3, 1976, pp. 139-181.
- Cagnetta 1979 = M. Cagnetta, *Antichisti e impero fascista*, Dedalo, Bari 1979.
- Canfora 1976 = L. Canfora, *Classicismo e fascismo*, "Quaderni di Storia", 4, 1976, pp. 15-48.
- Canfora 1980 = L. Canfora, *Ideologie del classicismo*, Einaudi, Torino 1980.
- Canfora 1985 = L. Canfora, *s.v. Fascismo e bimillenario della nascita di Virgilio*, *Enciclopedia Virgiliana*, 2, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1985, pp. 469-472.
- Carafa 2006 = P. Carafa, *La fondazione della città*, in A. Carandini (a cura di), *La leggenda di Roma, vol. I: dalla nascita dei gemelli alla fondazione della città*, Mondadori, Milano 2006, pp. 373-452.

- Coarelli 1983 = F. Coarelli, *Il Foro Romano: I. Periodo arcaico*, Quasar, Roma 1983.
- Coarelli 1996 = F. Coarelli, *s.v. Iuppiter Victor, templum*, in *Lexicon Topographicum Urbis Romae* 3, Quasar, Roma 1996, p. 161.
- Coarelli 2010 = F. Coarelli, *Fasti Numani. Il calendario dei Tarquini*, in *Annali della Fondazione per il Museo "Claudio Faina"*, XVII. *La grande Roma dei Tarquini*, Quasar, Roma 2010, pp. 337-353.
- Coarelli 2012 = F. Coarelli, *Palatium. Il Palatino dalle origini all'Impero*, Quasar, Roma 2012.
- Consolato 2006 = S. Consolato, G. Boni, *l'archeologo-vate della Terza Roma*, in De Turris 2006, pp. 183-196.
- D'Amico *et alii* 2012 = J. C. D'Amico, A. Testino-Zafiroopoulos, P. Fleury, S. Madeleine (eds.), *Le Mythe de Rome en Europe: modèles et contre-modèles*, Presses Universitaires de Caen, Caen 2012.
- D'Alessio 2013 = M. T. D'Alessio, *Riti e miti di fondazione nell'Italia antica. Riflessioni sui luoghi di Roma*, in G. Bartoloni, L. Maria Michetti (a cura di), *Mura di legno, mura di terra, mura di pietra: fortificazioni nel Mediterraneo antico*, Atti del Convegno Internazionale, Sapienza Università di Roma, 7-9 Maggio 2012, Quasar, Roma 2013, pp. 315-331.
- Degrassi 1963 = A. Degrassi, *Inscriptiones Italiae. Volumen XIII: fasti et elogia. Fasciculus II: fasti anni numani et giuliani accedunt ferialia, menologia rustica, parapegmata*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1963.
- De Turris 2006 = G. De Turris (a cura di), *Esoterismo e fascismo*, Edizioni Mediterranee, Roma 2006.
- Dognini 2001 = C. Dognini, *Mundus. Etruria e Oriente in un'istituzione romana*, Congedo, Galatina 2001.
- Doty 2000 = W. G. Doty, *Mythography: The Study of Myths and Rituals*, University of Alabama Press, Tuscaloosa 2000.
- Dyson 2006 = S. L. Dyson, *In Pursuit of Ancient Pasts: A History of Classical Archaeology in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Yale University Press, New Haven 2006.
- Edwards 1999 = C. Edwards (ed.), *Roman Presences. Reception of Rome in European Culture, 1789-1945*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.

- Faber 1983 = R. Faber, *“Présence de Virgile”*: Seine (pro)faschistische Rezeption, *“Quaderni di Storia”*, 18, 1983, pp. 233-271.
- Falasca Zamponi 1992 = S. Falasca-Zamponi, *The Aesthetics of Politics: Symbol, Power and Narrative in Mussolini’s Fascist Italy*, *“Theory, Culture and Society”*, 9, 1992, pp. 75-91.
- Falasca Zamponi 1997 = S. Falasca Zamponi, *Fascist Spectacle: the Aesthetics of Power in Mussolini’s Italy*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1997.
- Fancelli 2008 = P. Fancelli, *Restauro e antichità tra Ruskin e Boni*, in P. Fortini (a cura di), *Giacomo Boni e le istituzioni straniere: apporti alla formazione delle discipline storico-archeologiche*, Atti del Convegno Internazionale Roma, Museo Nazionale Romano-Palazzo Altemps, 25 Giugno 2004, Fondazione G. Boni-Flora Palatina, Roma 2008, pp. 85-103.
- Flavia 2011 = M. Flavia, *Mussolini and the Idealisation of Empire: the Augustan Exhibition of Romanità*, *“Modern Italy”* 16, 3, 2011, pp. 223-247.
- Fleming 2006 = K. Fleming, *The Use and Abuse of Antiquity: The Politics and the Morality of Appropriation*, in C. Martindale, R. F. Thomas (eds.), *Classics and the Uses of Reception*, Wiley-Blackwell, Malden-Oxford 2006, pp. 127-137.
- Foro 2005 = P. Foro, *Romaniser la nation et nationaliser la romanité: l’exemple de l’Italie*, *“Anabases”* 1, 2005, pp. 105-117.
- Forsythe 2012 = G. Forsythe, *Time in Roman Religion: One Thousand Years of Religious History*, Routledge, New York-London 2012.
- Fournier Finocchiaro 2012 = L. Fournier Finocchiaro, *Le mythe de la troisième Rome de Mazzini à Mussolini*, in D’Amico et alii 2012, pp. 213-230.
- Fugate Brangers 2013 = S. L. Fugate Brangers, *Political Propaganda and Archaeology: The Mausoleum of Augustus in the Fascist Era*, *“International Journal of Humanities and Social Science”*, 3, 16, 2013, pp. 125-135.
- Gentile 1993 = E. Gentile, *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell’Italia fascista*, Laterza, Bari 1993.
- Gentile 1996 = E. Gentile, *Theatre of Politics in Fascist Italy*, in G. Berghaus (ed.), *Fascism and Theatre: Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945*, Berghahn Books, Providence-Oxford 1996, pp. 72-93.

- Gentile 2005 = E. Gentile, *Fascismo. Storia e interpretazione*, Laterza, Roma-Bari 2005.
- Giardina 2000 = A. Giardina, *Ritorno al futuro: la romanità fascista*, in Giardina, Vauchez 2000, pp. 212-296.
- Giardina 2002 = A. Giardina, *s.v. Archeologia*, in V. de Grazia, S. Luzzatto (a cura di), *Dizionario del fascismo*, 1, Einaudi, Torino 2002, pp. 86-90.
- Giardina 2013 = A. Giardina, *Augusto tra due bimillenari*, in E. La Rocca, C. Parisi Presicce, A. Lo Monaco, C. Giroire, D. Roger (a cura di), *Augusto*, Electa, Milano 2013, pp. 57-72.
- Giardina, Vauchez 2000 = A. Giardina, A. Vauchez, *Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini*, Laterza, Roma-Bari 2000.
- Gilson 2009 = P. A. Gilson, *Rituals of a Nation's Identity: Archaeology and Genealogy in Antiquities Museums of Rome*, University of Southern California Libraries, Los Angeles 2009.
- Giuman, Parodo 2011 = M. Giuman, C. Parodo, *Nigra subucula induti. Classicità, immagine e questione della razza nella propaganda dell'Italia fascista*, Cleup, Padova 2011.
- Guasco 2013 = A. Guasco, *Il "nuovo Costantino" fascista. Immagini e utilizzi dell'imperatore tra chiesa cattolica e regime*, in A. Melloni, P. Brown, J. Helmraath, E. Prinzivalli, S. Ronchey, N. Tanner (a cura di), *Costantino I. Enciclopedia costantiniana sulla figura e l'immagine dell'imperatore del cosiddetto Editto di Milano 313-2013*, 3, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2013, pp. 469-480.
- Harmon 1978 = D. P. Harmon, *The Public Festivals of Rome, Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, 2, 16, 2, de Gruyter, Berlin-New York 1978, pp. 1440-1468.
- Hingley 2001 = R. Hingley (ed.), *Images of Rome: Perceptions of Ancient Rome in Europe and the United States of America in the Modern Age*, JRA Supplementary Series, Portsmouth 2001.
- Kirk 1970 = G. S. Kirk, *Myth. Its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1970.
- Kallis 2014 = A. Kallis, *The Third Rome, 1922-43: The Making of the Fascist Capital*, Palgrave-Macmillan, London 2014.
- Künzl 1988 = E. Künzl, *Der römische Triumph: Siegesfeiern im antiken Rom*, Beck, München 1988.

- Lennon 2014 = J. J. Lennon, *Pollution and Religion in Ancient Rome*, Cambridge University Press, Cambridge 2014.
- Ludwig 1931 = E. Ludwig, *Colloqui con Mussolini*, Mondadori, Milano 1931.
- Madejski 2010 = P. Madejski, *Pax deorum?*, "Res Historica", 29, 2010, pp. 109-119.
- Malvano 1988 = L. Malvano, *Fascismo e politica dell'immagine*, Boringhieri, Torino 1988.
- Malvano Bechelloni 2003 = L. Malvano Bechelloni, *Le mythe de la romanité et la politique de l'image dans l'Italie fasciste*, "Vingtieme Siecle", 78, 2003, pp. 111-120.
- Manacorda, Tamassia 1985 = D. Manacorda, R. Tamassia, *Il piccone del regime*, A. Curcio, Roma 1985.
- Manfren 2014 = P. Manfren, *Archeologia e simboli della "romanitas" nella pubblicistica e nella grafica fascista: il caso de "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia" (1923-1943)*, "Tecla. Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica", 10, 2014, pp. 24-61.
- Marchesini 1976 = D. Marchesini, *Romanità e scuola di mistica fascista*, "Quaderni di Storia", 4, 1976, pp. 55-73.
- Montanari 2005 = E. Montanari, *Il concetto originario di pax e pax deorum*, in P. Catalano, P. Siniscalco (a cura di), *Le concezioni della pace*, VIII Seminario Internazionale di Studi Storici «Da Roma alla Terza Roma», 21 Aprile 1988, Herder Editrice, Roma 2006, pp. 39-50.
- Mousourakis 2003 = G. Mousourakis, *The Historical and Institutional Context of Roman Law*, Ashgate, Aldershot.
- Munzi 2001: M. Munzi, *L'Epica del ritorno: archeologia e politica nella Tripolitania italiana*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2001.
- Musti 1984 = D. Musti, s.v. *Dardano*, *Enciclopedia Virgiliana*, 1, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1984, pp. 998-1000.
- Nelis 2007: J. Nelis, *Constructing Fascist Identity: Benito Mussolini and the Myth of Romanità*, "Classical World" 100, 4, 2007, pp. 391-415.
- Olariu 2012 = C. Olariu, *Archaeology, Architecture and the Use of Romanità in Fascist Italy*, "Studia Antiqua et Archaeologica", 18, 2012, pp. 351-375.
- Opera omnia* = E. Susmel, D. Susmel (a cura di), *Opera Omnia di Benito Mussolini, voll. I-XXXVI*, La Fenice, Firenze 1951-1963.

- Palombi 2006 = D. Palombi, *Rodolfo Lanciani. L'archeologia a Roma tra Ottocento e Novecento*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2006.
- Palombi 2009 = D. Palombi, *Rome 1911. L'Exposition archéologique du cinquantième de l'Unité italienne*, "Anabases", 9, 2009, pp. 71-100.
- Parodo 2012 = C. Parodo, *Troiae ab oris. Alcune riconsiderazioni circa l'interpretazione iconologica dei fregi del Grande Altare di Pergamo*, "Archeoarte", supplemento 2012, 1, 2012, pp. 371-390; <http://ojs.unica.it/index.php/archeoarte/article/view/588/442>
- Rüpke 1995 = J. Rüpke, *Kalender und Öffentlichkeit. Die Geschichte der Repräsentation und religiösen Qualifikation von Zeit in Rom*, de Gruyter, Berlin-New York 1995.
- Salvatori 2008 = P. S. Salvatori, *L'adozione del fascio littorio nella monetazione dell'Italia fascista*, "Rivista Italiana di Numismatica", 109, 2008, pp. 333-352.
- Salvatori 2012a = P. S. Salvatori, *Liturgie immaginate: Giacomo Boni e la romanità fascista*, "Studi Storici", 2, 2012, pp. 421-438.
- Salvatori 2012b = P. S. Salvatori, *Razza romana*, in A. Giardina, F. Pesando (a cura di), *Roma caput mundi. Una città tra dominio e integrazione*, Electa, Milano 2012, pp. 277-286.
- Salvatori 2013 = P. S. Salvatori, *Romanità e fascismo: il fascio littorio*, "Forma Urbis", 18, 6, 2013, pp. 7-14.
- Schäfer 1989 = Th. Schäfer, *Imperii insignia: Sella curulis und Fasces. Zur Repräsentation römischer Magistrate*, von Zabern, Mainz am Rhein 1989.
- Scheid 1989 = J. Scheid, *Religione e società*, in E. Gabba, A. Schiavone (a cura di), *Storia di Roma 4: Caratteri e morfologie*, Einaudi, Torino 1989, pp. 631-659.
- Scheid 2007 = J. Scheid, *Le sens des rites. L'exemple romain*, in J. Scheid (ed.), *Rites et croyances dans les religions du monde romain*, Droz, Genève 2007, pp. 39-71.
- Scheid 2015 = J. Scheid, *The Gods, the State, and the Individual Reflections on Civic Religion in Rome*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2015.
- Silverio 2014 = E. Silverio, *L'idea di Roma nel Regno d'Italia sino alla Mostra archeologica del 1911*, "Bollettino di Numismatica", 2, 2014, pp. 47-79.

- Scriba 1995 = F. Scriba, *Augustus in Schwarzhemd? Die Mostra Augustea della Romanità in Rom 1937/38*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1995.
- Scriba 2014 = F. Scriba, *L'estetizzazione della politica nell'età di Mussolini e il caso della Mostra Augustea della Romanità. Appunti su problemi di storiografia circa fascismo e cultura*, "Civiltà Romana" 1, 2014, pp. 125-158.
- Scullard 1981 = H. H. Scullard, *Festivals and Cerimonies of the Roman Republic*, Thames & Hudson, London 1981.
- Severy 2003 = B. Severy, *Augustus and the Family at the Birth of the Roman Empire*, Routledge, New York-London 2003.
- Sordi 1985 = M. Sordi, *Pax deorum e libertà religiosa nella storia di Roma*, in M. Sordi (a cura di), *La pace nel mondo antico*, Vita e pensiero, Milano 1985, pp. 146-154.
- Staples 1998 = A. Staples, *From Good Goddess to Vestal Virgins: Sex and Category in Roman Religion*, Routledge, London-New York 1998.
- Tassi Scandone 2001 = E. Tassi Scandone, *Verghe, scuri e fasci littori in Etruria: contributi allo studio degli insignia imperii*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa-Roma 2001.
- Tittoni 2009 = M. E. Tittoni, *La festa del 21 Aprile tra cultura e politica*, in M. E. Tittoni, A. Nicosia (a cura di), *La storia racconta il natale di Roma*, Gangemi Editore, Roma 2009, pp. 33-38.
- Torelli 2010: M. Torelli, *Fascismo e archeologia. Creazione e diffusione di un mito attraverso i francobolli*, in R. Olmos, T. Tortosa, J. P. Bellón (eds.), *Repensar la Escuela del CSIC en Roma*, CSIC Press, Madrid 2010, pp. 385-405.
- Ulf 1982 = Ch. Ulf, *Das römische Lupercalienfeste: ein Modellfall für Methodenprobleme in der Altertumswissenschaft*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1982.
- Versnel 1970 = H. S. Versnel, *Triumphus: an Inquiry into the Origin, Development, and Meaning of the Roman Triumph*, Brill, Leiden 1970.
- Vidotto 2005 = V. Vidotto, *I luoghi del fascismo a Roma*, "Dimensioni e problemi della ricerca storica", 2, 2005, pp. 39-51.
- Visser 1992 = R. Visser, *Fascist Doctrine and the Cult of the Romanità*, "Journal of Contemporary History", 21, 1, 1992, pp. 5-22.

Vittori 2006 = M. Vittori, *Storia e simbologia del fascio littorio*, in De Turrís 2006, pp. 15-22.

Wyke, Biddiss 1999 = M. Wyke, M. Biddiss (eds.), *The Uses and Abuses of Antiquity*, Peter Lang, Bern-Berlin-New York 1999.

L'autore

Ciro Parodo

PhD in Archeologia Classica. *Eikonikos*. Laboratorio di Iconografia e Iconologia del Mondo Classico. Università degli Studi di Cagliari, Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio; <http://people.unica.it/eikonikos>

Principali campi di ricerca: analisi delle relazioni semantiche tra culto, rito e iconografia nell'antica Roma; analisi dei meccanismi ideologici di percezione e di riuso dell'antichità romana nell'età moderna e contemporanea.

Pubblicazioni recenti: *Il cammino degli immortali. Il sarcofago con ritratto di defunta entro cerchio astrologico del Museo Nazionale "G.A. Sanna" di Sassari e lo zodiaco come porta di ingresso nell'eternità* (2015); *La fiesta y el tiempo. La representación de las festividades religiosas en los calendarios figurados romano-bizantinos* (2014); (con F. Doria), *Le sorti ribaltate. Alcune riflessioni sul gioco dei dadi durante i Saturnalia* (2012); (con M. Giuman), *L'altro Scipione. Scipione l'Africano e il suo tempo: iconologia dell'antico nel film di Carmine Gallone* (2011).

Email: ciroparodo@tiscali.it

Prospettiva e cartografia: un mondo a misura d'uomo

Maria Laura Mongili

Nello stesso tempo in cui si misura lo spazio nella pittura, lo si misura nella cartografia e si misura ugualmente il tempo, con l'orologio meccanico.

Daniel Arasse, *Histoires de peintures*

Nel 1927 la pubblicazione del saggio di Erwin Panofsky, *La prospettiva come "forma simbolica"*, diede un contributo fondamentale alla disciplina della storia, o meglio, della critica dell'arte. Nel testo l'autore adotta il termine precedentemente coniato da Ernst Cassirer³³⁰³³¹ e riconosce nella prospettiva una di quelle «forme simboliche» attraverso le quali «un particolare contenuto spirituale viene connesso a un concreto segno sensibile e intimamente identificato con questo» (Panofsky 2007: 24).

Lo scritto di Panofsky rappresenta una tappa obbligata per gli specialisti e non del settore, e il dibattito che ne è scaturito risulta, a quasi novant'anni dalla sua pubblicazione, ancora estremamente attuale. Della questione si sono occupati storici dell'arte, filosofi, psicologi e docenti di

³³⁰ Nell'opera in tre volumi *Philosophie der symbolischen Formen* (1923; 1925; 1929) il filosofo Ernst Cassirer elabora e mette per iscritto il concetto di «forma simbolica» che sarà alla base di alcuni successivi suoi scritti. Lo storico tedesco riconosce nelle forme simboliche, quali il mito, il linguaggio, la religione e l'arte, i mezzi attraverso cui lo spirito interpreta il reale e gli dà un senso. Panofsky prende spunto da tale affermazione e va oltre, assegnando alla prospettiva centrale in particolare, funzioni simboliche che Cassirer aveva attribuito all'arte in generale.

geometria e architettura, e alcune delle critiche mosse al saggio riguardano non solo i contenuti ma l'utilizzo stesso del concetto cassireriano di «forma simbolica».

Non intendo, in questa sede, soffermarmi sulle teorie di Panofsky, né sulle conseguenze metodologiche delle sue affermazioni, ma l'introduzione a questo lavoro non poteva prescindere dal riferimento a un saggio che ha influenzato direttamente o indirettamente diversi autori. Tra questi lo storico dell'arte Daniel Arasse che nei suoi scritti si è soffermato non poco sul tema della prospettiva e che ha preferito definire quest'ultima non più come «forma simbolica», ma come «operazione intellettuale fondamentale» (Arasse 2014: 27).

Il brillante studioso francese è inoltre l'autore delle due principali affermazioni che stanno alla base di questo lavoro:

- il riferimento alla prospettiva e alla cartografia come esempi concreti della geometrizzazione dello spazio nel Rinascimento;
- il passaggio, in età moderna, da un'arte della memoria all'arte della retorica.

Risulta chiaro come entrambi i concetti siano, già a partire dalla loro enunciazione, legati ad una determinata epoca – quella rinascimentale. Sarà proprio lo studio del pensiero spirituale di questi secoli a legittimare il confronto tra due discipline – cartografia e prospettiva pittorica – apparentemente tanto distanti, e a rivelarci perché per entrambe si possa parlare di «svolta retorica».

Prima di procedere col discorso è necessaria una precisazione: prospettiva centrale e cartografia sono acquisizioni di età moderna, ma i presupposti per la loro scoperta devono essere ricercati nelle epoche precedenti, in particolare quella greco-ellenistica. Molte delle conquiste rinascimentali furono frutto della riscoperta di autori classici e dei loro studi in diversi campi, dall'ottica all'astronomia, dalla scenografia alla geografia. Le conoscenze scientifiche in epoca ellenistica erano molto più avanzate di quanto comunemente si pensi; per vari secoli sono state dimenticate per poi essere riscoperte grazie alle traduzioni latine nel

periodo moderno³³². E se la nozione di prospettiva viene comunemente associata al grande periodo di rinascita culturale che investì la Firenze del XV secolo, è comunque importante sottolineare come già a partire dall'arte greca arcaica si facciano strada dei tentativi di resa delle tre dimensioni su un piano. A Polignoto di Thasos, pittore attivo in Grecia nel V sec. a.C., è comunemente attribuito il rinnovamento dei valori spaziali tra la figura e lo sfondo in vista di una più convincente rappresentazione dello spazio. Agatarco di Samo, operante tra il 465 e 420 a.C., scrisse un trattato di scenografia e secondo alcune testimonianze letterarie approfondì il tema della rappresentazione prospettica a cui contribuì con una sua personale tecnica pittorica, forse confinata all'ambito della rappresentazione teatrale. La seconda metà del V secolo vide come protagonisti i pittori Apollodoro e Zeusi che ebbero un ruolo fondamentale nella conquista del chiaroscuro, tecnica che grazie alla gradazione del colore da un tono chiaro ad uno scuro permetteva l'illusione della profondità di un corpo o di un oggetto reale raffigurato su una superficie bidimensionale. La rivoluzione pittorica a cui i due artisti diedero vita non fu del tutto compresa dai loro contemporanei; per la prima volta la pittura si avventurò nel campo dell'illusione naturalistica.

La pittura romana fece tesoro delle eredità della pittura greca e favorì quel naturale sviluppo delle tecniche artistiche che portò al fiorire dell'arte ellenistica. Nel III e II secolo a.C. i pittori ellenistici spinsero alle estreme conseguenze le ricerche spaziali e cromatiche avviate nel periodo classico e si orientarono verso una resa maggiore della realtà ottenuta grazie alla restituzione prospettica e alla rappresentazione dell'atmosfera. In terra romana, la superficie materiale del quadro fu sostituita dalla superficie figurativa immateriale, da un «prospetto» che dava l'illusione che fosse possibile guardare oltre la barriera muraria (Panofsky 2007: 78-79). In questo senso una preziosa testimonianza è conservata a Pompei che

³³² A tal riguardo, Lucio Russo, fisico e storico della scienza, nel saggio *La rivoluzione dimenticata. Il pensiero scientifico greco e la scienza moderna* (1996) cerca di dimostrare come l'epoca ellenistica non fosse un periodo di decadenza. Al contrario, l'autore sostiene che la rivoluzione scientifica, e quindi la nascita del metodo scientifico, avvenne sostanzialmente nel primo ellenismo.

custodisce tra le sue rovine un ricco patrimonio di pitture murali antiche con decine di sfondati prospettici, prova del livello artistico raggiunto dai pittori nei primi secoli della nuova Era. Fu nelle vedute architettonico-illusionistiche del II stile pompeiano che la concezione romana dello spazio trovò la sua espressione più adeguata. Panofsky percepì la portata degli affreschi conservati a Pompei ed elaborò una sua teoria: l'Antichità ellenistico-romana conosceva un sistema prospettico basato non sulle distanze ma sugli angoli di visuale, una prospettiva non «piana» o «lineare», ma «curvilinea». Lo storico sosteneva che, rispetto alla prospettiva artificiale, tale costruzione prospettica fosse in grado di simulare in maniera più esatta e fedele la percezione umana dello spazio. L'antica teoria era, a suo parere, molto più conforme alla struttura effettiva dell'impressione visiva soggettiva.

La maggiore critica e confutazione delle tesi panofskyane è quella dello storico Decio Gioseffi, contenuta nell'opera del 1957, *Perspectiva Artificialis*. Lo studioso italiano contesta le tesi di Panofsky sotto diversi aspetti. Innanzitutto egli attribuisce alla costruzione geometrica brunelleschiana il primato di «scoperta», o per meglio dire «riscoperta», scientifica. L'utilizzo stesso del termine «scoperta» presuppone la rivelazione, il ritrovamento di qualcosa che è sempre esistito, che non dev'essere costruito e il cui significato è indipendente dalla soggettività di chi ne fa uso e, soprattutto, non varia col tempo. L'espressione «riscoperta» suggerisce inoltre come il primato di tale ritrovamento non vada a Brunelleschi o ad altri maestri del Rinascimento, ma piuttosto agli artisti dell'Antichità; questi ultimi erano infatti in possesso delle necessarie conoscenze tecniche e geometriche utili per l'elaborazione dei fondamenti di geometria proiettiva (Lorber 2007). Questo lavoro non nasce con l'intento di dare una risposta agli interrogativi riguardo l'effettiva corrispondenza dei due metodi di costruzione prospettica³³³, ciò su cui desidero porre l'accento è la «prospettiva» intesa come fatto storico protagonista, per quattro secoli, della storia culturale dell'Occidente. Per chi si occupa di studi di settore, e, in una certa misura, anche per il sentire

³³³ Per chi volesse approfondire questo aspetto rimando ai lavori di Andrea Casale (2005) e Riccardo Migliari (2005; 2006; 2009).

comune, è oramai assodato che la prospettiva centrale del Rinascimento non rappresenti un salto di qualità compiuto dall'Uomo verso la verità della rappresentazione, né un segno della superiorità intellettuale della nuova epoca, così contrapposta ai 'secoli bui' del Medioevo³³⁴.

La *costruzione legittima*³³⁵ è un sistema, messo a punto in un determinato periodo storico, la cui natura riflette lo stato della scienza, della tecnica, della riflessione filosofica e spirituale del tempo. Perché se la visione spontanea dell'uomo non cambia, cambia invece la visione che egli ha del mondo; non è azzardato affermare che è il mondo stesso – quello della società, dell'arte, della scienza – che si trasforma e che necessita di nuovi strumenti capaci di raffigurare in maniera «esatta» e in accordo col sentire dell'epoca ciò che viene recepito dallo sguardo. La prospettiva centrale è il più rappresentativo tra i suddetti strumenti; assegnarle l'attributo di «forma simbolica» o di «operazione intellettuale» significa riconoscere che dietro di essa si cela un significato, ed è proprio questo significato che le ha permesso non solo di sostare sulla scena artistica europea per ben quattro secoli, ma anche di trasformarsi e rispondere alle esigenze di artisti appartenenti a secoli e contesti differenti. Nonostante i dubbi e le critiche avanzate dal mondo intellettuale nei confronti dell'applicazione della nozione di «forma simbolica» alla prospettiva centrale, resta sempre valido il principio, insito nello stesso metodo di interpretazione iconologica, secondo cui le diverse forme di rappresentazione artistica sono strettamente legate al momento storico nel quale hanno origine e dunque non mostrano verità assolute ma sono di per sé vere nel proprio contesto d'appartenenza, in quanto corrispondenti a diversi concetti di spazio.

³³⁴ Lo stesso termine «rinascita» impiegato da Giorgio Vasari (1550) in riferimento alla nuova età, contrapposta a quella medievale, è sintomatica di un pensiero nato nel Cinquecento e ripreso dalla storiografia ottocentesca. L'espressione Rinascimento indica quindi un rinnovamento che fa seguito ad un periodo di decadenza culturale qual era considerato quello medievale.

³³⁵ La locuzione *costruzione legittima*, con cui si identifica la prospettiva albertiana (Alberti 1436), indica convenzionalmente la prospettiva piana matematicamente esatta; tale espressione venne coniata nel 1882 da Heinrich Ludwig e non era quindi ancora in uso nel Quattrocento

Per questo motivo si dimostra errata la convinzione secondo cui la prospettiva centrale consente una riproduzione fedele ed esatta dell'esperienza visiva. Lo stesso Panofsky, dopo aver assunto una decisa presa di posizione nei confronti di quella critica accademica ottocentesca che ergeva la «riproduzione fedele della realtà» - la *mimesis* - a criterio estetico di giudizio dell'opera, nega con fermezza che la costruzione di uno spazio infinito, costante e omogeneo, quindi razionale, possa in qualche modo corrispondere alla percezione umana dello spazio, data da due occhi in continuo movimento³³⁶ (Panofsky 2007: 12-15).

Se l'epoca rinascimentale sente l'esigenza di «inventare» un differente sistema di rappresentazione è perché comincia a farsi strada una nuova concezione di spazio a cui mal si addicono le formule figurative medievali.

Panofsky cerca di individuare i presupposti all'origine del nuovo universo rinascimentale; egli ritiene che la prospettiva descriva un mondo da cui Dio si sarebbe assentato, che diventa così un mondo cartesiano, quello della materia infinita. Il punto di fuga, quello in cui si ricongiungono le linee parallele, è nell'infinito, perciò l'infinito non si trova solo in Dio, ma si realizza anche nella materia in atto sulla terra (ivi: 45-47). Daniel Arasse sostiene che questa sia un'ipotesi «filosoficamente appassionante ma storicamente inadeguata» (Arasse 2014: 31-32). Lo storico francese ritiene più corretta la tesi esposta nel libro *Peinture et société* da Pierre Francastel (1951), quest'ultimo individua nel punto di fuga la proiezione dell'occhio dello spettatore. La differenza è sostanziale perché l'accento non cade più sull'idea di infinito che trova uno spazio all'interno dei dipinti, ma sullo spettatore che assume un ruolo da protagonista e, tramite la sua posizione e distanza, determina la costruzione dell'opera. La prospettiva contribuisce, quindi, alla costruzione di una rappresentazione del mondo aperto alle azioni dell'uomo. L'uomo si accorda il privilegio di

³³⁶ Lo studioso continua dichiarando come la costruzione prospettica rinascimentale risolva tutte le parti e i contenuti dello spazio in un unico «quantum continuum» e non tenga in considerazione il fatto che i nostri occhi in movimento conferiscano una forma sferoide al campo visivo. L'immagine retinica che si forma nel nostro occhio fisico è data da forme proiettate su una superficie concava e non piana. Per questo motivo l'immagine retinica non può coincidere con quella visiva che è psicologicamente condizionata.

conoscenza e costruzione della realtà e si pone al centro dell'universo, misura di tutte le cose a artefice del proprio destino.

In questo lavoro ho scelto di soffermarmi proprio sul concetto di misurazione e geometrizzazione dello spazio e del tempo che si fa strada nel XV secolo. A tal proposito Daniel Arasse ha scritto pagine interessanti. Egli identifica nella prospettiva una visione del mondo che diviene commensurabile all'uomo; questa commensurabilità si esprime nella distanza che separa lo spettatore dall'oggetto della sua visione, e che agisce come parametro della rappresentazione (ivi: 33).

Il Quattrocento «matematizza», dona carattere scientifico a architettura, scultura e pittura. La prospettiva, fino ad allora strettamente legata all'Ottica (la scienza della visione), si trasforma in teoria applicata alla pittura e artisti del calibro di Leon Battista Alberti e Piero della Francesca riconoscono la necessità di un dialogo tra arte e matematica, utile per una più corretta visione – e rappresentazione – del mondo.

Leon Battista Alberti pensa la rappresentazione pittorica come una sezione della piramide visiva, il bordo del quadro viene paragonato al profilo di una finestra aperta sul contenuto da rappresentare³³⁷. L'autore descrive inoltre il *velo*, il primo strumento prospettico di cui si abbia notizia, ossia un telaio di legno con fili tesi a formare una griglia quadrettata; tale strumento è la materializzazione dell'intersezione della piramide visiva³³⁸. Nel *De pictura* Alberti descrive, e quindi teorizza, il metodo geometrico di costruzione prospettica. La prima fase consiste nella delimitazione del quadrangolo, ossia il piano della rappresentazione che assieme agli altri due elementi, l'osservatore (a distanza finita) e l'oggetto da rappresentare, permetterà la creazione del dipinto. Il procedimento prevede dunque la realizzazione di un pavimento quadrato quadrettato (*scacchiera*), un luogo geometrico con caratteristiche di misurabilità e proporzionalità.

³³⁷ «In prima nel dipingere la superficie faccio un quadrato grande, quanto mi piace d'anguli dritti: il quale mi serve per una finestra aperta, onde si possa vedere l'istoria» (Alberti 1436).

³³⁸ «sarà adunque pittura non altro che intersecazione della piramide visiva» (Alberti 1436).

L'Alberti ha, quindi, il merito di aver messo per iscritto un modo *ottimo* per rappresentare non solo gli oggetti, ma soprattutto lo spazio. Tale esigenza non era sentita dagli antichi che consideravano lo spazio un composto aggregato di corpi solidi e spazi vuoti; l'uomo moderno sostituisce a questa visione quella di un sistema omogeneo di punti ciascuno dei quali è determinato da tre coordinate perpendicolari tra loro che si prolungano all'infinito. L'inquadratura permette all'artista di definire con esattezza il posto che ogni elemento deve occupare all'interno della composizione. Leon Battista Alberti, inoltre, precisa e sottolinea come l'oggetto della visione inquadrata dalla finestra sia *l'istoria* che altro non è se non la successione ordinata degli eventi che si susseguono nel tempo. Come scrisse G. C. Argan: «Prospettiva e storia si integrano e insieme formano una concezione unitaria del mondo» (Argan 2008: 82).

Prospettiva e storia. Spazio e tempo

C'è una figura che, grazie ai suoi interessi e creazioni, può esser presa come esempio di uomo del XV secolo proteso in uno sforzo di misurazione (e quindi controllo) della dimensione spaziale e di quella temporale: Filippo Brunelleschi. L'artista, scultore e soprattutto architetto, era infatti anche un costruttore di orologi meccanici³³⁹. Il suo nome è indissolubilmente legato all'impresa della costruzione della cupola del duomo di Firenze e le competenze tecniche che dimostrò di avere in quell'occasione permisero al suo nome di trovar spazio accanto a quello dei grandi artisti che segnarono il Rinascimento fiorentino. Sicuramente uno degli aspetti più complessi col quale Brunelleschi dovette confrontarsi in quell'occasione fu di carattere tecnico ed era dato dal fatto che la cattedrale venne ideata e iniziata da Arnolfo di Cambio alla fine del Duecento per poi essere ampliata e costruita fino al tamburo nel corso del Trecento. I mezzi tecnici che Brunelleschi aveva a disposizione non erano sufficienti per il completamento della cupola; il tamburo ottagonale di Santa Maria del Fiore, privo di sostegni esterni, non avrebbe potuto

³³⁹ Negli ultimi decenni del Medioevo, l'invenzione dell'orologio meccanico rese possibile, per la prima volta, un preciso controllo del tempo e del lavoro (Landes 1984).

reggere una cupola emisferica (come quella del Pantheon). L'architetto elaborò allora una soluzione che prevedeva un sistema di costruzione autoportante che non necessitava della fabbricazione di armature lignee (céntine), troppo grandi per poter essere realizzate. Brunelleschi costruì allora una cupola leggermente ogivale, a due calotte, sorretta da otto costoloni esterni che partivano dagli otto angoli del tamburo, e da altri costoloni più piccoli interni. La soluzione si dimostrò vincente non solo dal punto di vista tecnico.

Brunelleschi ricevette l'arduo compito di completare una cattedrale, simbolo della città, costruita in un contesto socio-politico differente, e dovette decidere se farlo attenendosi a quello che era lo stile originario dell'edificio o se elaborare qualcosa di nuovo. La prima scelta, oltre che poco fattibile, sarebbe risultata anche fortemente anacronistica, dunque l'architetto fiorentino decise di progettare una cupola perfettamente coerente con l'epoca della sua costruzione, ma anche sapientemente impiantata sull'edificio gotico. Quando Arnolfo di Cambio aveva progettato la chiesa di Santa Maria del Fiore, lo aveva fatto consapevole di dover progettare la cattedrale di un libero comune, quale era la Firenze della fine del XIII secolo, e di dover, con questa, interpretare il sentimento religioso dell'intera comunità. L'architetto aveva concepito l'edificio in senso dimensionale e aveva cercato il contrasto tra la prospettiva dritta delle navate e l'improvviso espandersi dello spazio a raggiera. La Firenze del Quattrocento era diversa da quella arnolfiana e Brunelleschi fu il primo architetto nel senso moderno del termine; nel suo progetto per la cupola trovò spazio non solo il sentimento collettivo ma anche l'espressione individuale del costruttore che si fece così interprete delle esigenze del popolo. È in questo modo che Brunelleschi ridefinì e adeguò l'edificio alla mutata situazione storica; la soluzione ogivale gli permise di equilibrare gli spazi longitudinali della navata in maniera proporzionale, mentre le nervature esterne gli consentirono di definirne prospetticamente la forma. La cupola fiorentina fu concepita non più come involucro chiuso dell'architettura ma come intersezione di piani spaziali.

L'invenzione brunelleschiana, allo stesso modo con cui riesce a far convergere su se stessa tutte le forze dell'edificio, così si erge quale centro di un piccolo Stato, punto di riferimento del popolo toscano, come scrisse

Alberti nel *De pictura*: «structura sì grande, erta sopra i cieli, ampia da coprire chon sua ombra tucti e' popoli toscani». Tuttora oggi la cupola del duomo di Firenze è considerata l'emblema dello spazio *umano* che sovrasta e si impone sullo spazio di natura (Argan 2008: 90).

È questo che rende questa costruzione tanto diversa dalle precedenti, seppur imponenti, realizzazioni architettoniche.

L'idea rivoluzionaria che si fa strada negli anni della rinascita culturale fiorentina riguarda l'uomo e il suo rapportarsi con l'ambiente che lo circonda. L'uomo prende consapevolezza della sua capacità di creare, edificare e organizzare geometricamente lo spazio che diventa, così, unitario, suscettibile di essere misurato in maniera razionale. Lo spazio umano sovrasta su quello della natura perché ora il mondo e l'universo vengono pensati e visti tramite l'ausilio di regole scientifiche e leggi universali elaborate dall'uomo. La conoscenza della realtà si trasforma nel controllo e dominio sull'ambiente circostante; gli artisti sono consapevoli del loro ruolo e si sentono non più dei semplici artigiani esecutori, ma dei creatori.

Come sottolinea Daniel Arasse, Leon Battista Alberti e Piero della Francesca, rispettivamente nel *De pictura* e nel *De prospectiva pingendi*, si riferiscono alla prospettiva utilizzando il termine *commensuratio*, a sottolineare il fatto che la costruzione di proporzioni armoniche all'interno della composizione sia in funzione della distanza e quindi rapportata alla persona che guarda.

Il punto di incontro delle linee ortogonali al piano della rappresentazione, il cosiddetto punto di fuga, suggerisce l'idea dell'infinito che entra all'interno della composizione³⁴⁰. Tuttavia Daniel Arasse ritiene che Alberti considerasse il punto di fuga non come la rappresentazione dell'infinito su terra ma come il punto centrale, termine della prospettiva. Lo spazio prospettico rappresentato nel dipinto ha quindi una sua fine (suggerita dal punto di convergenza delle linee) e una sua origine, quest'ultima è data dall'osservatore immobile da cui dipende

³⁴⁰ Secondo la geometria Euclidea, le linee parallele si incontrano solo all'infinito. Anche la filosofia, con Cusano e Bruno, comincia a pensare l'universo in termini infiniti. L'infinito diviene così un attributo della Natura e non solo del divino.

il punto di vista sull'intera composizione. Ne consegue che lo spettatore può costruire una rappresentazione vera dal suo punto di vista che è, allo stesso tempo, individuale e universale.

Alla geometrizzazione e misurazione dello spazio segue anche quella del tempo che entra così a far parte della composizione pittorica: la prospettiva è una finestra aperta sull'*historia*. La storia non è più una manifestazione del disegno divino, ma è una successione di eventi che vedono come protagonisti gli uomini e le loro azioni liberamente determinate.

L'invenzione dell'orologio meccanico può essere considerata, per quel che riguarda la misurazione del tempo, l'equivalente della prospettiva centrale. La creazione di orologi meccanici introduce l'idea di un tempo suddivisibile in unità astratte e uniformi che inducono a considerare il tempo come durata. L'orologio produce ore, minuti e secondi, intervalli di tempi frammentati e divisibili in maniera infinitesimale; il tempo stesso scorre e avanza senza una fine, così come le linee parallele al piano della rappresentazione procedono fino ad incontrarsi all'infinito.

David S. Landes (1984: 15) si chiede:

Come e perché un'invenzione tanto feconda sia nata in Europa e dell'Europa sia stata monopolio per quasi cinquecento anni. [...] L'Europa del Medioevo era tutt'altro che quella potenza guida-scientifica e industriale che un giorno sarebbe diventata e, particolarmente in fatto di orologi, la sua posizione era assai arretrata rispetto a quella della Cina e dell'Islam.

E ancora: «Non fu dunque l'orologio a creare l'interesse alla misurazione del tempo; fu semmai quest'ultima a condurre all'invenzione dell'orologio» (ivi: 62).

La Cina aveva sicuramente le potenzialità per mettere a frutto le già avanzate tecniche e creare degli orologi meccanici, ma non lo fece perché la popolazione cinese non sentiva l'esigenza di ore e minuti che scandissero le giornate.

Al contrario il nuovo ordine economico e culturale che veniva instaurandosi in Europa rese necessario il ricorso a intervalli di tempo uniformi.

Nel 1577 il padre gesuita Matteo Ricci partì come missionario alla volta dell'Oriente, nelle Indie Orientali. Dopo qualche anno riuscì a spostarsi fino alla Cina e giunse a Zhaoqing, città a tutti gli effetti parte del Celeste Impero. Ricci si adattò alla nuova cultura e ne studiò la lingua e la letteratura, in cambio mise a disposizione del popolo cinese le sue conoscenze tra cui quella dell'astronomia tolemaica³⁴¹. Il gesuita portò con sé anche orologi, mappamondi e carte; i primi, in particolare, conquistarono la popolazione del luogo. I cinesi avevano i loro strumenti di misurazione del tempo ma erano differenti e ciò che ai loro occhi rendeva stupefacenti i regali di Ricci era il fatto che fossero portatili e che consentissero una misurazione privata del tempo.

Al pari degli orologi c'era però qualcos'altro che, come dice bene Landes, sconvolse «l'ordine del loro mondo»: le mappe cartografiche. La percezione che gli abitanti della Cina avevano della grandezza del Celeste Impero rispetto agli altri popoli era ben diversa da quella riportata sulle carte. In Cina si aveva la convinzione di essere il centro del mondo e di esser quindi degni dei tributi dei popoli vicini, e questa convinzione mal si adattava al posto relegatole nelle mappe: una porzione di spazio nel margine destro (ivi: 42-50).

Perché «l'ordine del mondo» così come lo concepivano i cinesi non coincideva con quello degli abitanti del continente europeo? Per trovare la risposta bisogna analizzare l'accezione assunta dal concetto di «spazio» in seno alle due civiltà. Da una parte abbiamo lo spazio qualitativo e in un certo senso simbolico, uno spazio che dà vita a una visione parziale e soggettiva che non riflette in maniera equa la reale collocazione ed estensione del territorio sulla superficie terrestre. Dall'altra parte ritroviamo invece lo spazio quantitativo e metrico, lo stesso che aveva

³⁴¹ Durante la lunga permanenza in Oriente, Matteo Ricci scrisse trattati in mandarino tramite i quali diffuse le scienze occidentali, le teorie cosmologiche europee e il modello astronomico tolemaico. Il sistema geocentrico, che l'Europa avrebbe presto sostituito con quello copernicano, incontrò il favore dei cinesi che ben presto lo fecero proprio.

permesso la costruzione della cupola del duomo fiorentino e che, grazie alla visione unitaria e coerente del territorio, è alla base della nascita delle carte geografiche.

Così come la figuratività medievale non era in grado di rispondere alle esigenze di resa spaziale pittorica che emergono durante il primo Rinascimento, allo stesso modo le carte medievali, quei modelli immaginari del mondo intrisi di leggenda e sacralità, mal si adattavano al desiderio di scoperta e di conquista dell'uomo moderno e alla sua volontà di dar forma anche al non-visibile, a ciò che non si conosce. Le mappe geografiche di età medievale più che al dato pratico puntavano a quello ideologico; si cercava di conciliare la raffigurazione del mondo fino ad allora conosciuto con l'autorevolezza delle fonti bibliche. La visione religiosa influenzò profondamente l'attività dei geografi tanto che le carte prodotte in quei secoli avevano una valenza convenzionale e ideologica piuttosto che scientifica e empirica.

Coerentemente con i temi affrontati in queste pagine è indicativo affermare che se la cartografia di epoca medievale era una cartografia dei luoghi, quella di epoca rinascimentale lo era degli spazi.

Il Medioevo poneva l'accento sui *loca*, quelli legati alle grandi gesta, alle imprese leggendarie ma soprattutto quelli connessi alla storia della salvezza, teatro di vicende bibliche. Le carte, anche quelle realizzate ad uso di missionari e viaggiatori e che avevano, dunque, fini pratici, si caratterizzavano per il forte contenuto simbolico e davano ampia rilevanza ai luoghi ritenuti importanti per gli uomini del tempo. Non a caso la città di Gerusalemme veniva spesso raffigurata come centro del mondo.

Il geografo abruzzese Franco Farinelli (2007a; 2007b) ha dato molta rilevanza, nei suoi studi, alla questione della nascita dello spazio in epoca moderna. Come egli stesso afferma, nel Medioevo il mondo si componeva di un insieme di luoghi. Il luogo è una parte della superficie terrestre che non equivale a nessun'altra perché dotata di qualità proprie e non interscambiabili. I luoghi non sono uniformi e ciascuno ha la propria unità di misura.

Nel XV secolo, però, si fa strada una concezione dello spazio geografico differente rispetto a quella medievale. La cartografia rinascimentale si basa sulla rappresentazione oggettiva e preferisce, alla

qualità dei luoghi, la quantità dello spazio. L'esigenza di razionalizzazione e misurazione si manifesta nell'adozione di unità di misura standard che permettono la riproduzione su carta di porzioni di territorio secondo una scala indice del rapporto tra le distanze lineari del disegno e quelle effettive del territorio. Mentre i luoghi non sono interscambiabili l'uno con l'altro, le porzioni di spazio lo sono perché rispondono tutte ad unità di misura astratte che valgono ovunque, indipendentemente da chi le utilizza. Lo spazio diventa finalmente universale.

Appaiono in maniera evidente i punti d'incontro tra discipline solo apparentemente distanti come pittura e geografia. Non è forse un caso che Brunelleschi – lo scopritore delle regole prospettiche, il fabbricatore di orologi meccanici e l'architetto costruttore della cupola – frequentasse quei circoli fiorentini nei quali ebbe modo di conoscere le opere scientifiche del mondo antico, quelle che in quegli anni arrivavano da Bisanzio. La riscoperta dei testi di scienza antica, a partire dal tardo Medioevo, contribuì al rinnovamento culturale della nuova Era.

Per quanto riguarda le discipline geografiche, l'opera che comportò le conseguenze più rivoluzionarie fu senza dubbio la *Geographia* di Tolomeo. Il trattato, redatto intorno alla metà del II sec. d.C., giunse a Firenze sul finire del Trecento e nel 1409 comparve la prima traduzione. L'opera dimostra quanto avanzate fossero le conoscenze scientifiche della cultura ellenistica tanto che le carte geografiche ad essa allegate influenzarono i successivi sviluppi della rappresentazione cartografica. Tolomeo, nel suo scritto, distingue la geografia che riguarda l'intero ecumene, dalla corografia (che si riferisce a porzioni più o meno estese) e fornisce preziose indicazioni teoriche sulla tecnica di rappresentazione che varia a seconda dell'estensione geografica del territorio. Ciò che all'autore interessa è fare in modo che la rappresentazione rispetti il più possibile il rapporto con le dimensioni reali in modo che la proiezione sia, percettivamente e geometricamente, quanto più vicina alla realtà osservata. L'aspetto rivoluzionario dell'opera di Tolomeo sta nella volontà di riprodurre su carta, e quindi su un supporto piano, ciò che si sviluppa su una superficie sferica. L'operazione si basa sull'individuazione di un meridiano e un equatore convenzionali, a partire dai quali si sviluppa un sistema di coordinate che suddividono la superficie terrestre. Ogni punto ed

elemento geografico può essere situato ed identificato nella sua esatta posizione sul globo grazie a questo reticolo geometrico. Già al tempo di Tolomeo si avvertiva l'esigenza di misurare il mondo sulla base di riferimenti fissi e universali, come la posizione degli astri e del sole, e non tramite la misura delle distanze percorse a piedi o in nave, misure estremamente soggettive e non in grado di fornire parametri di misurazione validi e adeguati.

Il riconoscimento dei meriti di Tolomeo nulla toglie ai ritrovati di epoca rinascimentale. Pur ammettendo il fatto che studi e applicazioni pratiche di età ellenistica fossero, in alcuni casi, anche più avanzati di quelli di età moderna, sarebbe sbagliato negare le peculiarità delle conquiste rinascimentali, perfettamente coerenti col contesto storico e con le esigenze culturali degli uomini del XV secolo.

Un esempio in tal senso è l'illustrazione, realizzata da Leonardo da Vinci, di un prospettografo (Fig. 1) che sembra essere proprio la rappresentazione di quanto Tolomeo descrive nel settimo libro della sua opera (*Geographia* VII, 6) quando introduce la terza proiezione dell'ecumene. L'autore alessandrino fa una descrizione di come apparirebbe la parte abitata della Terra, scrutata, tramite un globo inserito in una sfera armillare, da un osservatore il cui occhio è posto all'altezza di Siene (Tropico del Cancro) e in posizione centrale rispetto all'estensione in longitudine dell'Ecumene; la distanza di chi osserva dovrebbe essere tale da consentirgli la visione dell'intero mondo abitato tra gli anelli dell'Equatore e il Tropico del Cancro.

Il disegno di Leonardo sembra veramente essere una raffigurazione di quanto appena descritto, c'è però un'aggiunta tutt'altro che irrilevante: il famoso «velo» dell'Alberti, ossia il piano di proiezione su cui si forma l'immagine. Questo particolare così come la difficoltà e ambiguità interpretativa del passo impediscono a chi sostiene che la prospettiva, così come fu codificata da L. B. Alberti, fosse già stata scoperta in epoca ellenistica, di chiudere in maniera definitiva il dibattito.

Resta innegabile l'importanza che ebbe il trattato tolemaico nell'aver introdotto la prospettiva (le proiezioni) nella rappresentazione dello spazio geografico e, di conseguenza, pittorico. Tale affermazione può essere facilmente supportata da un confronto, quello tra il planisfero di Fra

Mauro del 1459 (Fig. 7) e il mappamondo di Johann Stabius del 1515 (Fig. 8). Si tratta di due illustrazioni circolari riguardanti il mondo così come era conosciuto dagli antichi, ma ognuno dei due planisferi si caratterizza per una differente concezione dello spazio e per un diverso modo d'intendere le relazioni che si creano tra gli oggetti geografici. Il mappamondo di Stabius sembra realizzare la terza proiezione di Tolomeo, descritta nel settimo libro della *Geographia*. Il reticolo geografico di riferimento fissa, in maniera univoca, ogni luogo sulla Terra e l'intera rappresentazione può essere considerata una veduta prospettica del globo (Valerio 2012).

La diffusione delle *Geographia* è alla base della maggior parte delle proiezioni rinascimentali e lo stesso Alberti, nell'elaborazione teorica del sistema prospettico e nella definizione del reticolo geometrico che inquadra il dipinto, pare rifarsi al sistema di coordinate entro le quali Tolomeo posizionava gli elementi geografici.

Il legame che unisce la pittura, l'architettura e la geografia di età moderna si evince non solo dalle opere ma anche dai rapporti tra i personaggi chiave dell'epoca.

Da una parte abbiamo Filippo Brunelleschi, costruttore della cupola di Firenze e del Portico degli Innocenti – la prima architettura costruita secondo il principio prospettico moderno (Farinelli 2007a: 79-83), dall'altra Cristoforo Colombo, scopritore del Nuovo Mondo, che contribuirà con la sua scoperta alla rivoluzione geografica del XV secolo. C'è una terza figura, però, che grazie alle sue conoscenze ha contribuito al successo di questi due grandi uomini: Paolo dal Pozzo Toscanelli.

Toscanelli era un uomo poliedrico, astrologo, medico, cosmografo, filosofo neoplatonico, un umanista che ragionava con la mente di un matematico. Secondo quanto afferma Vasari (1970: 296), Brunelleschi, poco istruito in geometria, durante la costruzione della cupola si fece affiancare dall'astronomo fiorentino.

Il contributo di Toscanelli alla scoperta dell'America non fu secondario se si pensa che probabilmente fu proprio lui a realizzare la mappa alla quale si affidò Cristoforo Colombo nel suo lungo viaggio.

Tutta la vicenda è circondata da un alone leggendario, quel che è certo è che Toscanelli era convinto assertore del fatto che l'Oriente fosse raggiungibile anche via mare, attraverso l'Atlantico, navigando verso

Occidente. Fatto, questo, che a noi pare logico ma che non lo era per uomini abituati sì all'idea di una Terra sferica, ma non ancora avvezzi alla concezione di un mondo omogeneo e soprattutto continuo. È proprio l'idea di continuità spaziale ad ispirare il Toscanelli che sosteneva con fermezza la convinzione che la distesa oceanica che separava Lisbona dal Catai fosse minima e percorribile in tempi relativamente brevi, e su questo convincimento egli realizzò una mappa geografica. Che Colombo viaggiasse con tale mappa non è possibile affermarlo con certezza perché questa non è giunta fino a noi, di essa sappiamo che era allegata ad una lettera che il geografo avrebbe spedito ad un amico portoghese in seguito ad esplicita richiesta del re del Portogallo. L'originale di questo documento è andato perduto ma il testo ci è noto grazie ad una copia che fece lo stesso Colombo.

Le carte geografiche utilizzate fino ad allora per raggiungere l'Oriente suggerivano delle rotte verso est, via mare (da qui il desiderio di circumnavigare l'Africa per poi risalire e proseguire sulla terraferma) e via terra. Quella utilizzata da Colombo era invece una raffigurazione dell'Oceano atlantico; l'elemento rivoluzionario sta non solo nell'indicazione di una rotta fino ad allora mai tentata ma anche nella volontà di dar forma a territori sconosciuti, di affrontare l'ignoto.

Le mappe di epoca rinascimentale si distinguono da quelle medievali per una maggiore obbiettività nella rappresentazione, per lo sforzo verso un'astrazione tendente a disumanizzarle, a liberarle dai simboli mitici, leggendari e religiosi che le avevano caratterizzate fino a quel momento. Tuttavia, seppur nella loro pretesa di oggettività, esse sono l'immagine della volontà di dominio dello spazio fisico e di esplorazione territoriale dell'epoca rinascimentale. Il geografo è un fabbricante così come lo è l'artista, entrambi sentono l'esigenza non solo di comprendere ma anche di controllare lo spazio. Geografi e pittori utilizzano gli strumenti che hanno a disposizione per «costruire» il mondo e assecondarlo a leggi universali, a norme precise che fanno dello spazio un concetto misurabile e quindi equivalente in tutte le sue parti, omogeneo continuo e infinito.

In questa sede mi interessa sottolineare come i significati attribuiti da Daniel Arasse alla prospettiva pittorica siano facilmente sovrapponibili alla disciplina della cartografia. Ricordiamo quanto già detto sul pensiero

dello studioso a proposito della prospettiva lineare e del significato che si cela dietro il suo utilizzo: l'uomo si accorda il privilegio di conoscenza e costruzione della realtà e si pone al centro dell'universo, misura di tutte le cose e artefice del proprio destino; la prospettiva centrale sottintende una visione del mondo che diviene commensurabile all'uomo. Nell'opera dedicata all'Annunciazione italiana lo storico francese aggiunge: «la perspective organise et interprète le visible, elle "informe" la représentation que les hommes du XV siècle se faisaient du monde» (Arasse 1999 : 12).

Private del loro contesto d'origine queste affermazioni possono facilmente trasferirsi dall'ambito della pittura a quello della cartografia. Dipinti³⁴² e mappe geografiche possono essere visti come schermi nei quali si riflette una porzione di spazio che appare agli occhi di chi osserva come una copia del reale. In entrambi i casi si tratta invece di una trasposizione, non del reale, ma della realtà così come è percepita dalla mente umana, una re-invenzione operata dall'uomo. Se l'arte non può essere considerata imitazione fine a se stessa, le carte geografiche, benché deumanizzate e prive di riferimenti mitici e religiosi, conservano al loro interno traccia della nostra soggettività, e non potrebbe essere altrimenti. La prospettiva presuppone un punto di vista e questo, a sua volta, sottintende soggettività e non oggettività.

È facile intuire come il soggetto influenzi la realizzazione di un dipinto. Il punto di fuga, infatti, altro non è se non la proiezione dell'occhio «immobile»³⁴³ dello spettatore; il punto di vista e il punto di distanza sono alla base della costruzione prospettica. Anche le mappe cartografiche

³⁴² Il riferimento è sempre ai dipinti realizzati col sistema di costruzione della prospettiva centrale.

³⁴³ E. Panofsky sostiene che «la prospettiva centrale, per garantire la costruzione di uno spazio totalmente razionale, ossia infinito, costante e omogeneo, deve presupporre fondamentali ipotesi: innanzitutto che noi osserviamo con un occhio immobile» (Panofsky 2007: 12). In un recente lavoro, il professor Riccardo Migliari confuta tale affermazione tramite un modello dinamico interattivo. Il suo esperimento dimostra come la collimazione tra spazio reale e spazio illusorio si conservi in maniera perfetta anche quando l'occhio di un osservatore che si trova nel centro di proiezione si volge sia a destra che a sinistra, e anche verso l'alto e verso il basso (Migliari 2005).

presuppongono un unico unidirezionale e immobile punto di vista su di uno spazio continuo e omogeneo.

C'è una seconda considerazione, sempre appartenente ad Arasse, che, seppure in maniera indiretta, potrebbe riguardare anche la cartografia: il passaggio, nel Rinascimento, da un'arte della memoria a quella della retorica. All'origine di questo pensiero è la lettura del libro di Frances Yates, *The Art of Memory* (1966), sulla tradizione dell'arte di memoria dalle sue origini classiche fino al Rinascimento.

La mnemotecnica era un insieme di regole che facilitava il processo mentale di conservazione e utilizzo delle informazioni; tale disciplina nacque in età antica e fu codificata da Cicerone ad uso della retorica classica. Nell'antichità, i principali fruitori di questa tecnica furono gli oratori che per memorizzare e ricordare un discorso ne associavano le varie parti ad una serie di «luoghi» e «immagini» – *imagines agentes* – impressi nella mente. L'operazione più usuale consisteva nel creare nella propria testa un edificio architettonico suddiviso in luoghi precisi nei quali l'oratore collocava le *imagines* secondo un percorso predefinito. Le immagini erano simboli di ciò che doveva essere ricordato, i luoghi invece avevano lo scopo di conferire ai ricordi maggiore sequenzialità; all'oratore bastava ripercorrere mentalmente l'edificio per ricordare le argomentazioni su cui aveva costruito il discorso. Le *artes memoriae* sopravvissero fino all'avvento del cartesianesimo e del pensiero scientifico del XVII secolo.

Se nel mondo classico la mnemotecnica faceva parte dell'ambito della retorica, nel Medioevo trovava una sua giustificazione teorica nella filosofia scolastica aristotelica. Fu Tommaso d'Aquino a legittimare la prassi di associare «artificialmente» contenuti astratti a immagini create nella fantasia. I predicatori nei loro sermoni puntavano sulla schematizzazione dei contenuti e la conseguente organizzazione dei luoghi a discapito del realismo delle immagini. L'intento era quello di istruire i fedeli riguardo gli insegnamenti morali. Lo stesso principio veniva utilizzato in pittura e scultura; le personificazioni di concetti astratti, come vizi e virtù, erano legate ad immagini di forte impatto emotivo che colpivano l'immaginario dei fedeli. Nel libro, l'autrice cita vari esempi pratici di opere che documentano l'applicazione del sistema della mnemotecnica alla pittura; uno dei più significativi si trova a Firenze, nella

Cappella degli Spagnoli della chiesa di Santa Maria Novella, si tratta del *Trionfo di san Tommaso* (Fig. 6). L'affresco raffigura Tommaso d'Aquino, il padre della scolastica, su un maestoso trono al centro della composizione, attorno a lui le personificazioni volanti delle Virtù teologali (Fede, Speranza e Carità, in alto) e cardinali (Temperanza, Prudenza, Giustizia e Fortezza, in basso) e ai suoi piedi i grandi eretici sconfitti: Sabello o Nestore, Averroè e Ario. Ai suoi lati trovano spazio gli autori biblici, da sinistra a destra, Giobbe, Davide, Paolo, gli evangelisti Marco, Giovanni, Matteo e Luca, Mosè, Isaia e Salomone. Nel registro inferiore si trovano quattordici stalli decorati, nei quali siedono le personificazioni muliebri delle sacre scienze (a sinistra) e delle arti liberali (a destra), ai piedi di ciascuna delle quali si trova un illustre rappresentante. Ciascuna di esse è protetta da un pianeta, secondo una tradizione pitagorica ripresa nel Medioevo da Michele Scoto, san Tommaso d'Aquino e Dante. Nella parete di fronte è invece dipinta *La Chiesa militante e trionfante*, un percorso che conduce al Paradiso sotto la sorveglianza dei domenicani.

L'intero affresco può essere considerato la rappresentazione figurata di una pagina del manoscritto mnemonico domenicano, una *Summa theologiae* che, grazie alla sua struttura compositiva, aiutava il fedele a memorizzare e ricordare. Lo schema è quello del «principio» (la *summa* del sapere di san Tommaso) e del suo «effetto» (il percorso di vita del buon cristiano che, ispirandosi a sani principi, raggiunge il Paradiso).

L'arte della memoria rappresentò un vero e proprio apparato di rappresentazione e pensiero del mondo e della concezione che di esso si aveva; le caratteristiche di questo sistema mnemonico risiedevano nella giustapposizione statica e immutabile dei luoghi contenenti, a loro volta, precise *imagines*.

Arasse individua, nel Rinascimento, un sistema diametralmente opposto a quello appena descritto e che si manifesta nell'unificazione globale del luogo della rappresentazione. Cambia il metodo perché cambia il fine della pittura stessa che non deve più istruire o aiutare il fedele a ricordare, ma lo deve persuadere e commuovere. Il sistema mnemonico continuerà comunque ad essere utilizzato, ma sotto l'influenza della retorica (Arasse 2014: 96-103).

Nel libro *Histoires de peintures* lo storico francese focalizza l'attenzione su un confronto volto a rafforzare la sua tesi; a mio avviso questo si rivela particolarmente interessante proprio perché i due esempi citati raffigurano delle scene legate, in modi diversi, al territorio.

La prima opera è il famoso ciclo di affreschi realizzato da Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo pubblico di Siena, verso il 1330: *L'Allegoria del Buon Governo* (Fig. 2) e gli *Effetti del Buon Governo* (Fig. 3), in riferimento alla Repubblica della città toscana.

Il ciclo allegorico del *Buon Governo* e del *Cattivo Governo*, realizzato nella Sala della Pace, fu promosso dalla Magistratura dei Nove che lo ritenne strumento utile a rafforzare il ruolo dell'amministrazione cittadina. L'opera, che acquista un significato etico e politico, fonde i principi alla base dello Stato etico con riferimenti culturali dell'epoca.

Gli affreschi mantengono la loro collocazione originaria, ciò che lo spettatore vede al suo ingresso nella sala è la rappresentazione degli *Effetti del Cattivo Governo*. L'affresco sugli *Effetti del Buon Governo in città e campagna* trova invece spazio nella parete opposta e il messaggio positivo che è chiamato a veicolare si rafforza dal confronto con l'affresco a cui fa da contrappunto.

Sulle pareti che affiancano quella dell'ingresso è rappresentata da una parte *l'Allegoria del Buon Governo*, dall'altra quella del *Cattivo governo*. L'affresco dell'*Allegoria del Buon Governo* è suddiviso in due registri popolati da figure rappresentanti i principi cui deve ispirarsi chi è destinato a reggere le sorti dello Stato. Il Governo è raffigurato nelle vesti di un vecchio e saggio monarca che siede sul trono e che è circondato dalle figure allegoriche della Giustizia, della Temperanza, della Magnanimità, della Prudenza, della Fortezza e della Pace; sul suo capo vi sono inoltre le personificazioni delle virtù teologali: Fede, Speranza e Carità. Il messaggio che se ne trae riguarda la preminenza del bene collettivo su quello individuale ed è sottolineato da un'iscrizione che ammonisce come una tale dottrina conduca al «Ben Comun». Colui al quale è assegnato il comando dovrà garantire concordia tra i cittadini sotto il segno della giustizia.

Su un altro muro è dipinta l'allegoria degli *Effetti del Buon Governo*. Ambrogio Lorenzetti si cimenta in una dettagliata descrizione della città e

della campagna senese interessate da episodi di vita quotidiana. Si tratta del primo grande affresco di soggetto civile dopo l'Antichità e uno dei primi grandi paesaggi della pittura europea. Il popolo è raffigurato intento alle più diverse occupazioni, di lavoro e di svago: operai, mercanti, insegnanti, massaie, pastori, contadini, mendicanti, e anche nobili ed uomini e donne borghesi. Non mancano la cupola e la torre del Duomo, simboli dell'identità religiosa e civica della città. Il pittore si cimenta in descrizioni ricche di dettagli che fanno emerge il dato naturalistico, tuttavia la composizione non può definirsi realistica perché nella città raffigurata non si riconosce la Siena del tempo. All'origine dell'affresco c'è un intento propagandistico, l'esaltazione del programma della Magistratura dei Nove. Lo Stato senese incoraggia il rapporto tra la città e la campagna, un rapporto, sì, di dipendenza, ma soprattutto di integrazione.

Per quanto riguarda la struttura della composizione possiamo parlare di *summa* simbolica volta ad esaltare non solo il ruolo di chi guida la città ispirandosi ad ideali virtù, ma anche l'immagine di un territorio prospero. Importante sottolineare che il controllo e la sicurezza del territorio vengono estesi anche all'area rurale.

Le rappresentazioni del *Cattivo governo* e dei suoi *Effetti*, mostrano le conseguenze negative del malgoverno, in città e nel contado. Lorenzetti ripropone, naturalmente, il ritratto allegorico della cattiva amministrazione cittadina. La personificazione della Tirannide, il cui aspetto mostruoso è rafforzato da attributi negativi, siede in trono ed è sovrastata dai Vizi dell'Avarizia, Superbia e Vanagloria. La circondano i mali della Crudeltà, Tradimento, Frode, Rabbia Bestiale, Divisione e Guerra. Nell'affresco compare anche la Giustizia che però viene incatenata e calpestata. Le conseguenze di una simile amministrazione sono mostrate in tutta evidenza dal pittore che, negli *Effetti del Cattivo Governo*, dipinge una città invasa da macerie e popolata da assassini e criminalità; la campagna è spoglia, incolta, abbandonata. Morte, desolazione e distruzione caratterizzano l'affresco e, indirettamente, persuadono il cittadino della necessità di un governo che guidi onestamente la città.

Il secondo esempio proposto da Arasse è il ciclo di affreschi dipinto da Andrea Mantegna nella Camera degli Sposi, nel Palazzo Ducale di

Mantova, tra il 1470 e il 1475. In questo caso la sala che li ospita non è un salone ufficiale di ricevimento, ma una stanza che è allo stesso tempo pubblica e privata; privata perché c'era anche un letto sul quale il principe poteva riposare, pubblica perché in questo stesso ambiente il principe riceveva visitatori e ambasciatori.

La *Camera Picta* è concepita dal pittore come una superficie cubica; Mantegna utilizza la prospettiva per la creazione di uno spazio illusionistico e un'atmosfera *en plein air*. Ciascuna parete è scandita da tre aperture: nelle due pareti più buie sono dipinti dei tendaggi dorati mentre nelle due pareti principali le cortine si aprono su momenti della vita del principe.

Una prima parete ospita la *Scena di Corte* (Fig. 4) dedicata al ritratto collettivo della famiglia Gonzaga: il marchese Ludovico II e la moglie Barbara di Brandeburgo (nipote dell'imperatore Sigismondo di Lussemburgo) sono attornati dai figli e dai familiari. Il principe è raffigurato in vestaglia da camera ed è intento a leggere una lettera che mostra con l'indice al suo segretario. Sulla parte destra della parete è rappresentato l'arrivo a corte di alcuni cortigiani. Probabilmente i fatti rappresentati si riferiscono al primo gennaio 1462, ovvero alla consegna di una lettera con la quale la duchessa di Milano, Bianca Maria Visconti, invoca l'aiuto di Ludovico II Gonzaga per la protezione del suo Stato messo in pericolo dalla malattia del marito Francesco Sforza.

Sulla parete a fianco troviamo la scena dell'*Incontro* (Fig. 5), avvenuto a Bozzolo nel 1462, tra il principe Ludovico Gonzaga e i suoi due figli Francesco e Federico che rientrano a Mantova da Milano dove si erano recati per ringraziare il Duca per il ruolo avuto nella nomina cardinalizia di Francesco. L'evento assume una grande importanza per la famiglia Gonzaga, la carica cardinalizia rafforza il potere politico della dinastia.

La città che fa da sfondo sembrerebbe essere una veduta ideale di Roma, la scelta della città eterna è simbolica: rimarca il forte legame tra la famiglia Gonzaga e Roma, ed è un rimando alla carica cardinalizia appena ricevuta.

A Siena, Lorenzetti utilizza delle figure allegoriche per rappresentare il principio del Buon Governo e gli effetti che questo ha sul territorio, in un'esaltazione propagandistica di chi guida la città.

A Mantova, Mantegna ritrae il principe nel luogo centrale del potere, attorniato dalla sua famiglia. La scena dell'*Incontro* rimanda invece al territorio sicuro – c'è anche una fortezza in costruzione nel paesaggio. Anche in questo caso l'intento è quello della celebrazione della famiglia Gonzaga.

Arasse azzarda un confronto tra i due cicli di affreschi e mostra come un'opera di pieno Rinascimento possa continuare a far uso di uno schema medievale. Mantegna, infatti, utilizza lo schema tipicamente medievale e mnemonico del «principio» e del suo «effetto», lo stesso che abbiamo visto per l'affresco del *Trionfo di san Tommaso* e che emerge anche nel ciclo pittorico di Lorenzetti.

Lo scarto temporale che separa le opere del Mantegna da quelle trecentesche è abbastanza ampio da giustificare un mutamento non tanto del contenuto quanto della messa in forma. Il principe non vi compare sotto forma allegorica ma è reale, ha le sue pantofole, la sua veste, il suo tappeto e il suo cane, anche i familiari e i personaggi di corte sono reali.

Con grande intuizione lo storico francese osserva come, in questo caso, il «principe» incarni il «principio», questo è presente nel dipinto non più come allegoria ma come astrazione invisibile che si concretizza nel corpo dell'uomo e nella sua storia e che ne legittima il potere. *L'Incontro* è l'«effetto», il percorso sicuro all'interno di un territorio controllato dal principe e protetto dal potere politico e dall'autorità religiosa (ivi: 104-111).

Nel corso del Quattrocento salta il modello aristotelico, che pensa lo spazio come la somma totale di tutti i luoghi occupati dai corpi, e si sviluppa una concezione spaziale omogenea e continua. I protagonisti dei dipinti rinascimentali non occupano una posizione fissa e statica all'interno della composizione ma si muovono in uno spazio unificato. Nel caso in questione, il principe Gonzaga si sposta all'interno del territorio che lui stesso controlla e protegge.

Proprio il territorio, durante il Quattrocento, è al centro della manovra politica destinata a cambiare l'idea stessa di Stato. Se Genova, nello stesso periodo, vide nascere il capitalismo finanziario moderno, Firenze si orientò verso una scelta territorialista, i capitali fiorentini vennero investiti in annessioni territoriali. Il contado attorno a Firenze si estese fino a diventare ciò che oggi è la regione Toscana. Si ponevano così i presupposti per lo

sviluppo dello Stato comunale, modello dello Stato territoriale centralizzato moderno (Farinelli 2007a: 87-90).

Il desiderio di annessione e conquista caratterizza anche le numerose esplorazioni geografiche del XV e XVI secolo. Se gli abitanti della campagna si sentono parte della città, gli abitanti della città diventano cittadini del mondo; prima di poterlo abitare devono però colonizzarlo.

La cartografia che si sviluppa in età moderna può essere considerata un riflesso di questo nuovo atteggiamento; l'idea di «proiezione» e la conseguente trasposizione in piano del globo favoriscono l'utilizzo delle carte come legittimazione dell'estensione dei confini e del successivo controllo del territorio.

Ma le mappe, lungi dall'essere passivo strumento di potere, hanno la capacità di comunicarci qualcosa che va oltre le mere intenzioni di chi le ha create. Le carte geografiche ci parlano della concezione che gli uomini hanno del mondo, del loro pensiero e del loro agire.

L'Associazione Cartografica Internazionale nel 1966 aveva elaborato questa definizione di «cartografia»:

La cartografia è il complesso degli studi e delle operazioni scientifiche, artistiche e tecniche che si svolgono a partire dai risultati delle operazioni dirette o dalla utilizzazione di una documentazione, al fine di elaborare ed allestire carte, piante ed altri modi d'espressione atti a risvegliare l'immagine esatta della realtà. (Poli 2012)

Succede spesso, agli studenti sui banchi di scuola così come ai ricercatori di studi specialistici, di avere a che fare con definizioni di questo tipo, enunciati ufficiali che hanno il difficile compito di definire, con poche frasi, oggetti o discipline in maniera chiara e corretta. L'autorevolezza e la trasparenza di queste definizioni ci inducono a studiarle e memorizzarle così come sono, come fossero dei dogmi sempre veri e inopinabili. Tuttavia l'evoluzione dell'impostazione ideologica dei saperi può portare, a volte, ad una revisione e messa in discussione di concetti ritenuti fino ad allora validi e coerenti. È ciò che è successo alla cartografia che da una trentina d'anni, sotto l'influsso del decostruzionismo in filosofia e della sociologia applicata alle scienze, ha visto cambiare l'approccio col quale gli studiosi

si rivolgono ad essa. Ciò che è cambiato è il modo stesso di concepire la carta, ritenuta fino ad allora oggetto trasparente, supporto utile per la trasposizione delle conoscenze riguardanti il globo terrestre. Da un po' di tempo però questa trasparenza è divenuta relativa e non assoluta: la carta ci mostra *una* verità, non *la* verità.

Non si può negare l'obiettività e correttezza scientifica delle carte che vengono realizzate tramite l'utilizzo di tecniche di rilevazione e strumenti di rappresentazione che prescindono dal gusto del geografo, il quale deve riportare sul supporto l'immagine esatta del mondo esterno, esente da ogni personale interpretazione. Tuttavia accade che i criteri e le tecniche utili per la realizzazione della carta sono vari e diversi e a seconda delle scelte che di essi fa il geografo si otterrà un'immagine della realtà differente. A tal proposito è utile rievocare un concetto reso famoso da Alfred Korzybski (1933), padre della semantica generale, secondo cui «La mappa non è il territorio»³⁴⁴.

Il filosofo Jean Marc Besse (2006) ha, in tempi non sospetti, analizzato l'evolversi della disciplina in seguito allo sviluppo della nuova configurazione storiografica critica e decostruzionista. Il risultato è una messa a nudo dell'oggetto stesso della cartografia, le cui caratteristiche possono così riassumersi:

- 1) la carta è inesatta per natura
- 2) la carta è uno strumento del potere
- 3) la carta è un'operazione retorica

J. M. Besse giustifica in questo modo l'affermazione sulla potenzialità retorica della mappa: la carta è sì una rappresentazione, più o meno esatta, della realtà, ma è soprattutto un'espressione della cultura che l'ha prodotta, essa può agire come uno strumento di comunicazione perché possiede strumenti e capacità di persuasione. La mappa come strumento di potere perché alla base della sua realizzazione ci sono interessi e

³⁴⁴ Al di là del riferimento alla mappa e quindi alla geografia e cartografia, Korzybski si riferiva a concetti più astratti, in particolare egli intendeva sottolineare come dietro ogni percezione e la sua conseguente comunicazione c'è sempre una trasformazione e codificazione tra la cosa comunicata e la sua comunicazione.

intenzioni che possono essere di origine economica, politica, scientifica, ideologica, e in base ai quali si selezioneranno le informazioni e la loro esatta presentazione cartografica. Inoltre la carta ha il potere di dar forma alla visione del mondo propria della cultura a cui appartiene e di cui traduce scelte e valori.

La carta è concepita come un discorso composto da diversi segni quali colori, i simboli, le linee, i nomi, il sistema di proiezione, la scala etc. L'intento retorico delle carte è dato dalla particolare combinazione di questi segni e varia in base al messaggio che, attraverso la mappa, si vuol dare perché la struttura della carta e le sue regole tecniche derivano dal contesto d'origine delle stesse. Ecco perché non è possibile studiare le carte al di fuori del loro ambiente d'utilizzo, di produzione e di destinazione.

Le carte veicolano dei messaggi e agiscono come un discorso, e questo le rende suscettibili di essere studiate secondo metodologie quali l'analisi testuale e l'iconologia. Non a caso, l'applicazione della teoria iconologica panofskyana alla disciplina cartografica è stata oggetto di alcuni studi che hanno tentato di stabilire una corrispondenza tra i livelli di interpretazione stabiliti da Panofsky per la pittura, e quelli che sono discernibili nelle carte.

Il discorso potrebbe continuare e aprire diversi scenari.

In queste pagine ho voluto unire, all'interno del medesimo ragionamento, alcune idee e riflessioni, figlie di un grande storico quale fu Daniel Arasse, e ho voluto approfondirle indagando quel che le accomuna e le rende coerenti l'una con l'altra. Il comune denominatore, il filo logico che lega diverse parti del discorso risulta essere l'uomo e la concezione che lo stesso ha del mondo, del tempo e dello spazio.

Leon Battista Alberti definiva la prospettiva «una finestra aperta sull'*historia*», e la carta geografia può essere vista come uno schermo che si apre non solo sullo spazio, ma sulla storia umana che agisce su esso e lo trasforma.

Al di là degli specifici temi affrontati in queste pagine, quel che emerge è la validità della veste interdisciplinare del discorso; questa sembra dimostrare con forza come l'unitarietà del sapere sia l'unica forma capace di soddisfare l'esigenza di comprensione della realtà nella sua totalità.



Fig. 1 – Leonardo Da Vinci, *Prospettografo*, 1480 ca. dal Codice Atlantico particolare f. 5 r , Milano, Biblioteca Ambrosiana. (Da <http://www.afterauschwitz.org/itinerari/arte/Numeri/html/leonardo.html>)

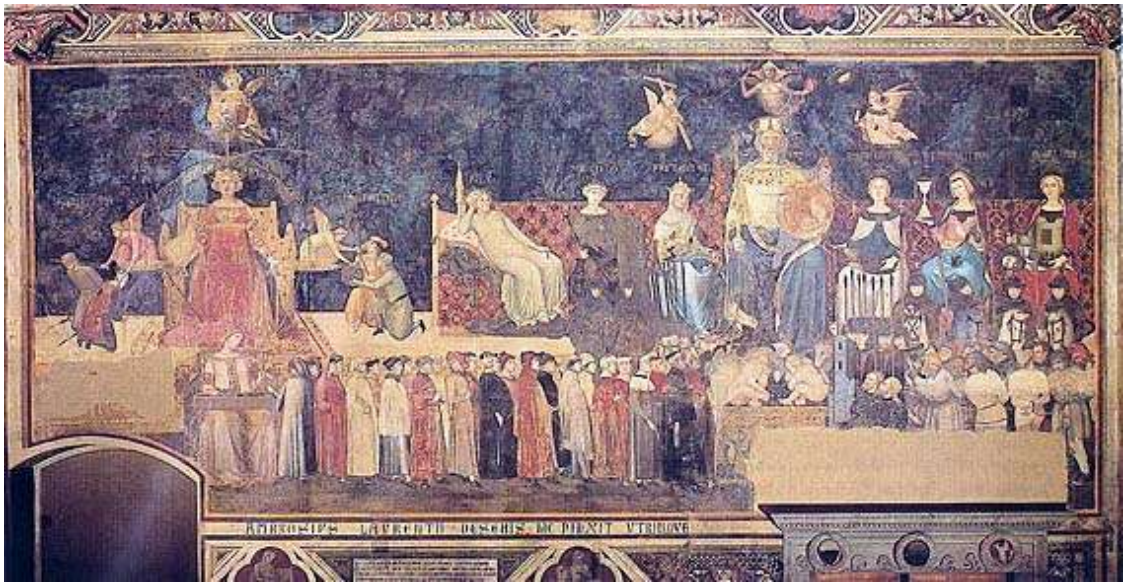


Fig. 2 – Ambrogio Lorenzetti, *Allegoria del Buon Governo*, 1338-1339, Sala della Pace, Palazzo Pubblico, Siena.
(Da http://www.francescomorante.it/pag_2/201ic.htm)



Fig. 3 – Ambrogio Lorenzetti, *Effetti del Buon Governo sul contado*, 1338-1440, Sala della Pace, Palazzo Pubblico, Siena. (Da <http://www3.unisi.it>)



Fig. 4 – Andrea Mantegna, *Scena della Corte*, 1465, Camera degli Sposi, Mantova.
(Da http://www.istruzioneveneziana.it/public/wp_ustve/?page_id=509)



Fig. 5 – Andrea Mantegna, *L'Incontro*, 1465, Camera Degli Sposi, Mantova. (Da <http://Eldi.It/2011/10/13/Mantova-Da-Virgilio-A-Mantegna-Di-Franci/>)



Fig. 6 – Andrea Bonaiuti, *Il Trionfo di san Tommaso*, 1336-1367, Cappella degli Spagnoli, Chiesa di santa Maria Novella, Firenze.

(Da <http://www.fraternitalaicadomenicanafirenze.it/43-il-cappellone-degli-spagnoli-e-il-trionfo-domenicano>)



Fig. 7 – *Mappamondo* di fra Mauro, Andrea Bonaiuti, *Il Trionfo di san Tommaso*, 1459, Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia. (Da <http://www.imagosrl.eu/lenostreopere/mappamondo-di-fra-mauro>)



Fig. 8 – *Mappamondo*, in proiezione prospettica, di Stabius inciso da Albrecht Dürer nel 1515, © British Library Board, 1266.K.12
(http://www.academia.edu/4521722/La_Geografia_di_Tolomeo_e_la_nascita_della_moderna_rappresentazione_dello_spazio)

Bibliografia

- Alberti 1963 = L. B. Alberti, *De pictura* (1436), in *Opere Volgari*, a cura di Cecil Grayson, Laterza, Bari 1963.
- Arasse 1999 = D. Arasse, *L'annunciazione italiana. Une histoire de perspective*, Hazan, Paris 1999.
- Arasse 2014 = D. Arasse, *Storie di pitture*, Piccola Biblioteca Einaudi. Mappe, Torino 2014 (*Histoires de peintures*, Denoël, Paris 2004).
- Argan 2008 = G. C. Argan, *Storia dell'Arte italiana. Da Giotto a Leonardo*, Sansoni, Firenze 2008.
- Besse 2006 = J. M. Besse, *Cartographie et pensée visuelle. Réflexions sur la schématisation graphique*, Exposé présenté lors de la Journée d'étude "La carte, outil de l'expertise aux XVIIIe et XIXe siècle", 2006, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00256710> (ultimo accesso 29/05/2016).
- Casale 2005 = A. Casale, *La non prospettiva vitruviana*, in "Disegnare idee immagini", Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Anno XVI, n. 31/2005, <http://w3.uniroma1.it/andreacasale/public/Pdf/la%20non%20prospettiva%20vitruviana%20r.pdf> (ultimo accesso 03/07/2014).
- Cassirer 1923; 1925; 1927 = E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, t. 1, *Die Sprache*, Berlin 1923 ; t. 2, *Der Mythos*, 1925 ; t. 3, *Phänomenologie der Erkenntnis* 1929 ; tr. it. *Filosofia delle forme simboliche*, vol. I, *Il linguaggio*; vol. II, *Il mito*; vol. III, *Fenomenologia della conoscenza*, La Nuova Italia, Firenze 1966.
- Gioseffi 1957 = D. Gioseffi, *Perspectiva Artificialis: per la storia della prospettiva. Spigolature e appunti*, Arti grafiche Smolars, Trieste 1957.
- Farinelli 2007a = F. Farinelli, *L'invenzione della Terra*, Sellerio, Palermo 2007.
- Farinelli 2007b = F. Farinelli, *La ragione cartografica, ovvero la nascita dell'Occidente*, in *Le vie della Scienza*, Modena, 2007 <http://istruzione.comune.modena.it/memo/allegati/Farinelli.pdf>
- Francastel 1951 = P. Francastel, *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique de la Renaissance au cubisme* Audin, Paris, Lyon,

- 1951 (*Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*, Mimesis, Milano 2005).
- Korzybki 1933 = A. Korzybki, *Science and Sanity: An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics*, International Non-Aristotelian Library, Lancaster 1933.
- Landes 1984 = D. S. Landes, *Storia del tempo: l'orologio e la nascita del mondo moderno*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1984 (*Revolution in Time*, Harvard University Press Cambridge 1983).
- Lorber 2007 = M. Lorber, *Decio Gioseffi (1919-2007). Idee e prospettive a confronto*, "AFAT. Arte in Friuli Arte a Trieste", 26, 2007, pp. 9-32, http://www.istitutoveneto.org/pdf/DECIO_GIOSEFFI.pdf
- Migliari 2005 = R. Migliari, *La prospettiva e Panofsky*, "Disegnare idee immagini", Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Anno XVI, n. 31/2005. <https://www.yumpu.com/it/document/view/15056341/la-prospettiva-e-panofsky-riccardo-migliari> (ultimo accesso 03/07/2014).
- Migliari 2006 = R. Migliari, *La digradazione delle grandezze apparenti nella prospettiva degli antichi*, in *Le vie dei mercanti: Disegno come topologia della mente*, Alinea, Firenze 2006, <http://w3.uniroma1.it/riccardomigliari/Ref/Document.aspx?ID=19> (ultimo accesso 03/07/2014).
- Migliari 2009 = R. Migliari, *Pompei: un trattato antico di prospettiva*, intervento al Settimo Forum Internazionale di Studi "Le Vie dei Mercanti rappresentare la Conoscenza", Pompei/Capri, 4-6 Giugno 2009, http://riccardo.migliari.it/pdf_saggi/2010_Pompei_prospettiva.pdf
- Panofsky 2007 = E. Panofsky, *La prospettiva come forma simbolica*, Abscondita, Milano 2007 (*Die Perspektive als "symbolische Form"*, 1927).
- Poli 2012 = E. Poli, *La cartografia nella valorizzazione dei beni naturali e culturali: il caso di studio della cinta muraria della città di Verona*, "Bollettino dell'Associazione Italiana di Cartografia" - Supplemento, 144-145-146 (2012), pp. 129-139, <http://hdl.handle.net/10077/11693>
- Russo 1996 = L. Russo, *La rivoluzione dimenticata. Il pensiero scientifico greco e la scienza moderna*, Feltrinelli, Milano 1996.
- Valerio 2012 = V. Valerio, *La Geographia di Tolomeo e la nascita della moderna rappresentazione dello spazio*, in V. Maraglino (a cura di), *Scienza antica*

in età moderna, Cacucci Editore, Bari 2012, pp. 215-232,
http://www.academia.edu/4521722/La_Geografia_di_Tolomeo_e_la_nascita_della_moderna_rappresentazione_dello_spazio

Vasari 1970 = G. Vasari, *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino à tempi nostri* (1550), Fabbri, Milano 1970.

Yates 1966 = F. Yates, *The Art of Memory* Routledge and Kegan Paul, London 1966 (tr. it. *L'arte della memoria*, trad. di Albano Biondi, Einaudi, Torino 1972).

L'autore

Maria Laura Mongili

Laureata in Storia dell'Arte presso l'Università di Cagliari con una tesi su *La Prospettiva come Forma Simbolica* di Erwin Panofsky. I suoi principali interessi di ricerca riguardano l'arte moderna, il Rinascimento in particolar modo, e le relazioni che in questo periodo intercorrono tra le diverse attività umane.

Email: marialauramongili@gmail.com

Egon Schiele e la rappresentazione della patologia

Federica Usai

«Un tempo, se ben ricordo, la mia vita era un festino in cui si schiudevano tutti i cuori, tutti i vini scorrevano. Una sera ho preso la Bellezza sulle mie ginocchia. E l'ho trovata amara.»

Arthur Rimbaud

Tra il debutto di Schiele e la sua grande affermazione all'esposizione primaverile della Secessione nel 1918 (sei mesi prima della morte) passano soltanto dieci anni, che a lui furono però sufficienti per diventare un precursore dell'espressionismo e non solo di quello viennese. L'articolo qui riportato intende mettere in evidenza gli studi attuati dalla studiosa americana Gemma Blackshaw e compararli con la letteratura precedente, per proporre una nuova chiave di lettura per ciò che concerne la fase creativa dell'artista tra il 1910 e il 1913. Differente dall'estetismo dello Jugendstil³⁴⁵, la ricerca pittorica di Schiele si propone di scavare al di sotto della sfavillante apparenza della società viennese d'inizio secolo per svelarne utopie e ossessioni. Klaus Albrecht Schröder è il primo studioso a ipotizzare che le riviste fotografiche riguardanti i disturbi nervosi fossero possibili fonti per Schiele. Schröder cita vari esempi tratti dall'atlante scientifico pubblicato dal neurologo Jean-Martin Charcot. Gli studi di Schröder e della Blackshaw sono in netto contrasto con quanto pubblicato

³⁴⁵ *Jugendstil* (stile Jugend in Germania), *Sezessionstil* (stile secessione in Austria): sono i nomi che *Art Nouveau* acquisisce nelle varie parti d'Europa.

fino ad alcuni anni fa, in questi testi, infatti, si tendeva a mettere in evidenza la natura introspettiva di Schiele.

La breve stagione di Schiele va dal 1908, quando espone per la prima volta alla Kunstschau³⁴⁶, al 1918, quando è ormai artista affermato e precocemente muore a causa della pandemia di febbre spagnola.

Egon Schiele nasce il 12 giugno 1890 a Tulln, nella Bassa Austria. Dotato di una costituzione corporale non robusta, è un bambino tranquillo e poco ambizioso. Studente non certo brillante, non si fa notare né al Realgymnasium di Krems (1902), né alla scuola di Klosterneuburg (1902-1906). A quattordici anni compiuti aveva ripetuto diversi anni scolastici, fatto che più avanti commenta con: «i rozzi maestri... mi erano sempre stati nemici». Mostra entusiasmo solo per il disegno. In questa materia è sostenuto da Ludwig Karl Strauch, suo insegnante a Klosterneuburg. Strauch affina la tecnica del giovane Egon notando nella scioltezza nervosa del suo segno un'affinità con Klimt, che Schiele ancora non conosce. Incoraggiato da Strauch, dal pittore di Klosterneuburg Max Kahrer e dal canonico agostiniano Wolfgang Paker, nel 1906 Schiele presenta domanda d'ammissione all'Accademia di Vienna. In ottobre viene ammesso. L'anno precedente Egon aveva perso il padre, esperienza che segnerà tutta la sua esistenza. L'uomo muore infatti di paralisi progressiva (ma non era malato di mente, come fino ad ora si è sostenuto).³⁴⁷ Al di là delle grosse difficoltà economiche, il ragazzo perde un importante punto di riferimento. I rapporti con la madre erano sempre stati freddi e poco affettuosi.

L'ammissione all'Accademia di Vienna avviene quando il ragazzo ha sedici anni, questo contribuisce sicuramente a confermare il suo Io artistico. Comincia frequentando il corso di Christian Griepenkerl, per il quale però nutre una profonda avversione. Conservatore intransigente,

³⁴⁶ Kunstschau significa Esposizione d'Arte. Nello specifico, la Kunstschau del 1908 fu dedicata all'arte austriaca moderna segnando in modo netto il cambio generazionale fra gli artisti austriaci.

³⁴⁷ «Non so se vi sia qualcun altro al mondo che ricordi il mio nobile padre con tanta tristezza. Non so chi possa essere capace di comprendere perché io visiti i luoghi che lui usava frequentare e dove posso sentire il dolore [...]. Perché dipingo tombe e tante cose simili? Perché tutto ciò continua a vivere in me». È Schiele stesso a chiarire questo sentimento in *Ritratto d'artista* (2012).

Griepenkerl è un ritrattista e pittore storico di stampo tradizionale, con il quale il giovane Schiele si scontra apertamente. Pochi anni prima Griepenkerl aveva avuto delle divergenze con un altro allievo dell'Accademia: Richard Gerstl. L'insegnante riteneva che i due ragazzi (Gerstl e Schiele) gli fossero stati inviati dal diavolo in persona. È nella venerazione per Klimt che va interpretata la ribellione giovanile nei confronti dell'insegnante e contro il dogmatismo accademico. Sono questi gli anni in cui Gustav Klimt è all'apice della sua carriera. Schiele si sente affascinato dallo stile lineare e decorativo di Klimt e dei secessionisti, fascinazione che possiamo facilmente riscontrare nei lavori giovanili dell'artista. Va peraltro ricordato che qualche anno più tardi sarà Klimt a trovare diversi stimoli per la sua arte in Egon Schiele.

Lo stile di Egon Schiele

Nel 1908 i lavori di Egon Schiele sono ancora essenzialmente debitori allo studio dal vero. Il suo linguaggio segnico muta modulandosi sul suo grande modello e mentore Gustav Klimt, ma impulsi essenziali gli arrivano da artisti internazionali come il belga George Minne, le cui opere erano visibili alle mostre organizzate dalla Secessione. Ma la nuova generazione, di cui anche Gerstl e Kokoschka fanno parte, non ama le belle maniere. Klimt è per tutti i giovani artisti austriaci il termine di confronto, il modello da superare, respingere, o, come fa Egon Schiele, amare perdutamente. L'artista diciottenne viene colpito dalla sala klimtiana e, quando avrà modo di esporre per la prima volta i suoi lavori alla Kunstschau del 1909, i suoi lavori saranno in primo luogo un omaggio al maestro. La decorazione ricca dei ritratti della sorella Gerti e di Anton Peschka³⁴⁸, suo futuro cognato, richiamano gli ornamenti presenti nelle opere del maestro. Il ritratto della sorella (figura 1) è infatti particolarmente raffinato. La ragazza è seduta con la testa girata rispetto allo spettatore, il suo scialle e la coperta che intravediamo sulla sedia sono tutti decorati con le tipiche ornamentazioni klimtiane. Già nei ritratti presentati alla II Mostra

³⁴⁸ Peschka frequenta l'Accademia con Schiele, è uno dei suoi più cari amici e sposerà la sorella Gertie.

d'Arte Internazionale diventa evidente che nello stile ornamentale di origine klimtiana si sta insinuando «una linea spigolosa e difficile» (Steiner 2000), tipica del disegno di Kokoschka (si veda l'opera di Egon Schiele, *Gerti Schiele*, 1909, olio su tela).

Il profilo del corpo di Peschka, come quello di Gerti, si stacca in modo quasi impercettibile dalla poltrona su cui Anton è seduto (*Ritratto di Anton Peschka*, 1909, olio su tela). In questi dipinti dell'artista è ancora possibile notare la presenza di dettagli decorativi, per quanto modesti, in particolare nell'abito della sorella Gerti e nello sfondo dietro Anton Peschka.

Sempre nello stesso anno viene presentato un *Autoritratto nudo con veste ornamentale*. Per quanto riguarda quest'opera, Whitford scrive che Schiele si toglie di dosso «la pelle decorativa» che gli deriva da Gustav Klimt. Il corpo magrissimo emerge dalla camicia, e già si preannuncia l'era della dissonanza del malessere dell'Io.

Con questa concentrazione essenziale sul disegno del corpo, Schiele vara il suo programma di artista moderno, privo di ogni infingimento allegorico alla Klimt.

Nel 1910 la linea si intensifica acquisendo una forte componente espressiva. Si allontana gradualmente dallo stile di Klimt per iniziare ad affermare la propria autonomia artistica. Egon Schiele, ormai ventenne, comincia a esercitare la sua indipendenza dal gusto dominante di Sezessionst³⁴⁹. Se paragonato a Kokoschka, Schiele arriva all'Espressionismo con relativa lentezza, essendo fortemente influenzato da Gustav Klimt. Come Kokoschka, Schiele inizia a semplificare i propri sfondi, fino a farli completamente sparire. Come conseguenza, i personaggi dei suoi dipinti risaltano, spiccano sulla tela, risultando isolati, straniati. I lavori, dunque, sono ancora vicini allo studio dal vero, alla tradizione classico-accademica, ma si nota una spiccata divergenza con l'*horror vacui* di Klimt, per il quale la superficie si identifica con il tutto

³⁴⁹ Le Secessioni sono associazioni costituite da artisti che intendono distaccarsi platealmente dal naturalismo imperante e dalla cultura accademica. Monaco, Berlino, Vienna vedono nascere gruppi indipendenti che, generatisi dalla costola del Simbolismo, affrontano l'arte con nuovi contenuti e nuove modalità formali, diffusi anche grazie a tre importanti riviste: *Jugend*, *Pan* e *Ver Sacrum*.

pieno, tanto che l'opera di Klimt appare ancora oggi come l'emblema stesso del decorativo. Egon Schiele oppone allo stile decorativo del suo mentore una superficie nuda e scabra, confinando la figura in uno sfondo neutro.

In una lettera indirizzata al consigliere di corte, Josef Czermak, Schiele scrive «fino a marzo sono passato attraverso l'arte di Klimt. Oggi penso di essere completamente diverso»³⁵⁰. Nella stessa lettera evidenzia il fatto che avrebbe esposto da solo alla galleria Miethke, e così avrebbe voluto continuare a fare in futuro. Del suo mentore conserva tuttavia l'eleganza del segno, ormai affinato fino a raggiungere una tagliente espressività. Effettivamente, anche da quello che dirà Otto Benesch vedendolo all'opera, il suo punto forte è la perfetta padronanza del tratto, tanto che, secondo alcuni critici, disegni e acquerelli sono superiori agli oli.

Il 1910 costituisce una cesura fondamentale nell'opera di Schiele. I lavori eseguiti nel Dieci sono testimoni di una bellezza dolente, di una tipologia umana che non svela ma esibisce la propria carnalità, esaltata e nel contempo mortificata. La sua pittura rappresenta il conflitto tra la vita e la morte. Da questo momento in poi le sue figure iniziano la fase della deformazione. In questa fase il suo disegno diventa aspro e sofferente. La tensione formale viene affidata a linee frante, spezzate e spigolose. Il sogno di Klimt, per Schiele si infrange, in lui troviamo la sofferenza. I personaggi da lui ritratti non sono più esseri umani ma rigidi manichini costretti in pose sconnesse e innaturali. I corpi così trasformati sono il tentativo consapevole da parte dell'artista di utilizzare arti, braccia, mani e corpi per evidenziare le emozioni interiori. Le membra mostrano la disintegrazione della sensibilità corporea. Sembra quasi che Schiele voglia dimostrare che ogni stato psichico sia rispecchiabile a livello fisico e possa essere rappresentato per mezzo del corpo. Schiele percepisce i suoi modelli come esseri isolati, torturati da qualche prigionia mentale, in maniera non

³⁵⁰ «La linea spigolosa diventa portatrice di significato, non cela ma si fa irrompente e provocatoria. Essa non ha ancora del tutto eliminato l'ornamento e possiede delle qualità ornamentali. Ma invece di essere una semplice stilizzazione decorativa contiene già *in nuce* quel potenziale di trasgressione e rottura espressiva che, a partire dal 1910, diventerà dominante» (Steiner 2000).

dissimile dalla percezione che egli poteva avere di se stesso. L'isolamento ha quindi grande rilevanza. Come evidenzia Di Stefano (2003: 8), Schiele «realizza circa un centinaio di autoritratti, mostra il proprio corpo nella sua interezza, assumendo così il ruolo di modello, di colui che viene osservato». Per poter comprendere la drammaticità dei disegni di Schiele

dobbiamo ricordare quanto la borghesia, fino allo scoppio della prima guerra mondiale, reprimesse la vita intima dell'uomo, con quanta segretezza e pudicizia celasse le manifestazioni del corpo e della sessualità. (Schröder 2000: 2)

Alcune raffigurazioni fanno pensare al *Ritratto di Dorian Gray* di Oscar Wilde (1890) che invecchia e s'imbruttisce, nonostante il suo modello continui a restare immutato e di una bellezza spregiudicata. Questo aspetto non è solamente presente nel *Ritratto di Dorian Gray*, ma in modo ancor più persuasivo nel testo simbolista di André Gide *Traité du Narcisse* del 1891, nel quale l'autore afferma che il mito di Narciso è equivalente all'esistenza del poeta. Secondo l'interpretazione di Ernst Robert Curtius, in questo testo compare il prototipo dell'uomo moderno, «il quale si piega sullo specchio dell'arte per riconoscersi», ed egli sa «che gli oggetti gli appaiono solo nel riflesso [...] e che egli è sempre e solo uno spettatore». Quest'atteggiamento corrisponde alla consapevolezza del periodo *fin de siècle* e del decadentismo letterario che, secondo le affermazioni di Hugo von Hofmannsthal, viveva nel raddoppiamento di se stessi e si limitava a osservare la vita. Il motivo di Narciso, che anche Paul Valéry tratta nel suo *Narcisse parle*, diventò tema dominante nel periodo a cavallo dei due secoli.

Tutte queste riflessioni, tuttavia, valgono solo in parte per Egon Schiele e i suoi autoritratti. Negli autoritratti del primo periodo, quelli che risalgono agli anni tra il 1905 e il 1907, svela «il bisogno di compensare la perdita di ammirazione subita con la perdita dell'amato padre» (Steiner 2000: 14). La grande quantità di autoritratti testimonia, da un lato, che l'artista è attento osservatore di se stesso, ma Steiner ipotizza che potremmo aver a che fare con una personalità di tipo narcisistico. Schiele si osserva in modo quasi maniacale, ma non dobbiamo scordare il fatto che

egli era innanzitutto pittore, e che quindi, rappresentandosi, desiderava mostrare se stesso tramite la raffigurazione dei propri atteggiamenti.

A poco a poco, nell'opera di Schiele il corpo nudo diventa un tema centrale dell'autoritratto³⁵¹.

In questo periodo la magrezza si fa ascetica, il corpo si attorciglia in virtuose contorsioni, la mimica facciale oscilla tra il cupo e il bizzarro. Schiele illustra così il travaglio interiore dell'uomo moderno. Nei suoi lavori compare quella che Alessandra Comini definisce la sua cifra stilistica: l'isolamento della figura (o delle figure); la presentazione frontale e l'allineamento dell'asse della figura con l'asse centrale della tela; l'enfasi su occhi e mani eccessivamente grandi e rozzi, e sull'intero corpo. L'effetto complessivo di questi elementi esagerati è, di nuovo, un forte senso di ansia. L'artista riduce la propria fisicità a un torso (*Nudo maschile seduto*, 1910), quasi mutilando il proprio corpo. Raramente la sua figura appare rilassata, al contrario, il corpo è contratto come durante una crisi isterica, esibito, messo in mostra in modo voyeuristico.

Secondo Danielle Knafo:

Quello di Schiele fu il viaggio di una vita volto alla ricerca in se stesso dei genitori perduti e del proprio sé perduto nella propria arte. L'arte rappresentò un sostituto per i suoi oggetti perduti ed il suo uso perpetuo dell'autoritratto fu un tentativo consapevole di superare queste perdite è [...] come un paziente in analisi, decostruisce la propria immagine per poi ricostruirla dal nulla. Usò la propria arte come un'esperienza correttiva ed emozionale sulla quale allevò e apparentemente risanò una psiche distrutta.³⁵²

L'interesse specifico di Egon Schiele è quindi rivolto ai processi psichici e spirituali dell'esistenza umana, e per questo la resa naturalistica

³⁵¹ Anche Richard Gerstl (1883-1908) prima di Schiele si ritrae in pose provocatorie. Per quanto riguarda questo tema, può essere considerato l'unico precursore di Egon Schiele a Vienna.

³⁵² Gemma Blackshaw è in assoluto disaccordo con le precedenti teorie su Egon Schiele e abbraccia una nuova idea dell'artista come fine conoscitore del mercato d'arte dell'epoca, poco interessato dunque al punto di vista dell'interiorizzazione.

viene posta in secondo piano? La domanda su ciò che causa la svolta di Schiele verso il genere dell'autoritratto ed il suo cambiamento stilistico nel 1910, ha affascinato molti studiosi. Escludendo poche eccezioni, la tendenza degli storici dell'arte è stata quella di mettere in evidenza come Schiele fosse un individuo traumatizzato che utilizzava l'autoritratto come mezzo per esprimere dolore e ansia.

Ma se in realtà il suo non fosse solo un interesse verso l'interiorizzazione, da dove potrebbe derivare questa nuova estetica del corpo che l'artista adopera a partire dal 1910? Questo concetto di Schiele come individuo ansioso emerge da parecchi elementi biografici: la precoce perdita del padre nel 1905, il legame tanto significativo quanto ambiguo con la sorellina Gerti, minore di quattro anni, che era stata la sua prima modella, ritratta spesso nuda. Ancora, la sua detenzione nel 1912 per accuse di atti immorali nel paese di Neulengbach, accuse che lo porteranno in carcere nel 1912. Le accuse sono molto gravi: il giovane pittore avrebbe sedotto una minorenne, la quattordicenne Tatiana von Mossig, figlia di un alto dirigente del Ministero della Marina, e avrebbe inoltre esposto del materiale pornografico in un luogo accessibile ai minori. È documentato con assoluta certezza che non vi fu alcuna violenza sull'adolescente, che venne visitata da un medico in seguito alla denuncia di von Mossig. Fu sicuramente la ragazzina stessa a causare la perquisizione dei due agenti a casa di Schiele, con la confisca di ben centoventicinque disegni erotici e la conseguente incarcerazione.

Tutta la vicenda fu pubblicata nel 1922, cioè quattro anni dopo la morte di Egon Schiele, da Arthur Roessler³⁵³, con il titolo originario di *Egon Schiele in prigione*. Il racconto si svolge in prima persona, anche se in realtà, come dicevo, l'autore è Roessler. Tutto ciò contribuì notevolmente ad accrescere un'aura romantica attorno a un autore all'epoca praticamente sconosciuto al di fuori dell'universo artistico austriaco.

La morte precoce avvenuta nel 1918 in seguito alla pandemia di febbre spagnola, corona poi il tutto, abbandonandoci a una serie di considerazioni

³⁵³ Arthur Roessler (1887-1955) è un critico d'arte, sostenitore della prima ora di Egon Schiele e fra i suoi principali collezionisti. Dopo la morte dell'artista pubblica vari testi sull'autore.

romantiche e quasi romanzate del vissuto dell'artista, facendoci tralasciare l'importanza dell'humus culturale austriaco di fine Ottocento e del primo Novecento. Ma di sconfinamenti, tuttavia, si alimenta tutta la cultura viennese di questo periodo: tra forme, significati, dimensione della realtà e dell'inconscio.

Cultura e società

La progressiva crisi identitaria e l'introversione narcisistica sono i temi che vediamo affacciarsi in questi anni. Nel 1900 viene pubblicata *L'interpretazione dei sogni* di Sigmund Freud, pietra miliare per lo studio dell'inconscio dell'uomo, mentre l'anno successivo sempre lo stesso autore darà alle stampe *Psicopatologia della vita quotidiana*. E l'attenzione all'inconscio e alle pulsioni più intime della persona diverrà tema estetico dominante. Nel 1903 lo psichiatra inizia a raccogliere i primi allievi, mentre pochi mesi prima, il giovane studioso Otto Weininger si toglie la vita a ventitré anni dopo aver pubblicato *Sesso e carattere*, un testo che tratta le teorie sulla bisessualità psicofisica. La psiche e il doppio fanno così irruzione nell'immaginario collettivo e individuale dell'Europa della *Belle Epoque*, aprendo agli artisti i domini inesplorati dell'inconscio, del sogno e dell'irrazionale. La decadenza viennese attorno al 1900 è dunque fatta di nervosismo, è un pullulare di umori e stati d'animo. E se l'aver dato i natali alla psicoanalisi, alla moderna filosofia del linguaggio e alla musica atonale non dovesse sembrare abbastanza, si potrebbero ancora aggiungere i nomi di Gustav Mahler, degli scrittori Karl Kraus e Robert Musil, degli architetti Otto Wagner, Josef Hoffmann, Adolf Loos. È impressionante il contributo che viene dato dall'Austria alla cultura in questo periodo.

Uno dei tratti caratteristici della vita dell'epoca è costituito dai continui, agevoli scambi tra scienziati, artisti, scrittori e pensatori. L'interazione con gli studiosi di medicina, in particolare nel settore della psicoanalisi, influenzano in modo significativo la ritrattistica di quegli anni. La medicina del XIX secolo, orientata sempre di più in senso positivista, ritiene di aver trovato delle basi sicure per l'analisi della verità dell'anima e la ricerca del nesso esistente tra carattere e fisionomia e mette

a punto degli esperimenti scientificamente verificabili. Charcot, dal 1882 professore di neurologia alla Salpêtrière di Parigi, tenta di dimostrare che l'isteria è una malattia da prendere in considerazione e che non si tratta solamente di una simulazione teatrale (cosa considerata ovvia fino a quel momento). Questo studio viene eseguito utilizzando la tecnica dell'ipnosi: le paralisi isteriche vengono provocate sia in uomini che in donne tramite un suggestione ipnotica. Le crisi presentano la stessa sintomatologia delle crisi traumatiche che sono provocate da lesioni del sistema nervoso. Come è noto, Charcot non trae però la conclusione che paralisi e crisi isteriche fossero da riportare all'effetto di traumi psichiatrici. Solo Josef Breuer e Sigmund Freud, il quale nel 1885 è giovane assistente di Charcot, comprenderanno che gli attacchi isterici sono causati da innervazioni di fantasie inconsce. Charcot invece parte dal presupposto che qualsiasi evento patologico si palesi esteriormente, e che per questo l'immagine fotografica possa essere lo strumento più utile da un punto di vista diagnostico. Freud lo definisce per questo «*visuel*». Il neurologo Jean-Martin Charcot applica dunque la fotografia allo studio delle malattie mentali. Ogni scatto trasforma i malati in manichini, «*mannequin*», viventi. In breve, queste immagini servono per catalogare fasi patologiche distinguibili con presunta esattezza e a mostrarne le peculiarità.

Il neurologo parigino considera l'occhio come strumento ideale per la diagnosi medica. Charcot ha un modo tutto suo di intendere la psichiatria, molto diverso da Freud. Il direttore della clinica parigina pensa di poter individuare la patologia dei pazienti in base a una serie di posture (da qui l'idea degli atlanti fotografici) e ritiene che le sedute ipnotiche possano essere una buona soluzione. Certo è che l'immagine è per Charcot molto importante. Dopo una serie di ricerche affrontate con l'artista Paul Richer, constata che si possono trovare fenomeni simili a quelli da lui fotografati in disegni e dipinti storici. Il libro apparso nel 1887 dal titolo *Les démoniaques dans l'art* (Gli invasati dell'arte) è il risultato della loro ricerca iconografica riguardo all'isteria. Il testo spiega, tramite una serie di immagini dal Medioevo in poi, come l'isteria sia sempre esistita, ma come essa venisse scambiata per possessione demoniaca.

Contemporaneamente in Austria vengono svolti degli studi in campo psichiatrico. Il dottor Richard von Krafft-Ebing pubblica nel 1885

Psychopatya Sexualis, uno dei primi testi che parla di patologie sessuali. Nella sua opera von Krafft-Ebing descrive vari comportamenti sessuali e anticipa l'importanza degli istinti sessuali, due idee che sarebbero poi emerse nella psicoanalisi. Dai suoi studi vennero identificate varie degenerazioni, quali il sadismo, il voyeurismo, la necrofilia, la masturbazione compulsiva e la pedofilia. Come risultato, il governo austriaco promulga una riforma della sanità, in particolare del ramo psichiatrico, che durerà quarant'anni circa. Investe parecchio denaro nella ricerca e nell'educazione del sapere psichiatrico. Successivamente, nel 1907, viene costruito lo Steinhof, il nuovo ospedale psichiatrico nei sobborghi di Vienna, mentre gli atlanti di Charcot *Iconographie de la Salpêtrière* e la rivista *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière* trovano in questo periodo ampia diffusione presso ospedali, biblioteche e librerie. In seguito alla riforma psichiatrica il governo inaugura nuovi spazi per curare le persone con problemi mentali.

Le fotografie realizzate da Charcot e dal suo entourage diverranno dunque popolari, tanto che l'ospedale della Salpêtrière pubblicherà tra il 1875 e il 1918 una nuova edizione dell'atlante fotografico e una rivista bimestrale, entrambi largamente diffusi in Europa. Titolo della rivista è *Nouvelle iconografie de la Salpêtrière. Clinique des Maladies du Systeme Nerveux*. L'*Iconographie de la Salpêtrière* costituisce il risultato degli studi che si svolgono all'interno dell'ospedale. Al di là del mero contenuto scientifico, i volumi dimostrano che l'uomo dispone di una ricchezza di espressioni mimiche e gestuali molto più vasta di quanto non si possa immaginare normalmente. I visi un po' stravolti della ritrattistica viennese traggono dunque ispirazione dalla fotografia scientifica dell'epoca.

Schiele e l'*Iconographie de la Salpêtrière*

Schiele lavora quindi in una città che all'epoca è il centro più importante per la psichiatria in Europa. Profondamente distante dall'exasperato estetismo dello Jugendstil³⁵⁴, la ricerca pittorica di Schiele si propone di scavare al di sotto della sfavillante apparenza della società

³⁵⁴ *Jugendstil* (stile Jugend in Germania), *Sezessionstil* (stile secessione in Austria): sono i nomi che *Art Nouveau* acquisisce nelle varie parti d'Europa.

viennese d'inizio secolo per svelarne utopie e ossessioni. Come ho scritto all'inizio, Klaus Albrecht Schröder è il primo studioso ad avere ipotizzato che le riviste fotografiche riguardanti i disturbi nervosi fossero possibili fonti per Schiele, e per questo analizza una serie di paragoni fra le foto scattate all'interno dell'ospedale e le opere realizzate dall'artista. Schröder cita vari esempi tratti dall'atlante scientifico pubblicato da Jean-Martin Charcot. In contrasto con gli studi che fino ad alcuni anni fa mostravano la natura introspettiva di Schiele, Schröder sottolineava al contrario la relazione con le fotografie dei pazienti affetti da malattie del sistema nervoso. Sono questi scatti a fornire a Schiele un nuovo vocabolario del corpo, una nuova gestualità. Klaus Albrecht Schröder è stato, come dicevamo, il primo storico dell'arte a ipotizzare gli atlanti scientifici come possibili fonti per Schiele; lo studioso cita numerosi esempi tratti dal testo di Charcot, creando in questo modo un'iconografia patologica. Con la coreografia dell'isteria, con la teatralità della personalità lacerata, Egon Schiele frantuma il concetto di bellezza, ancora così importante per Gustav Klimt e seguaci. Con il concetto di brutto e osceno diventa palese la contrapposizione estetica di Schiele all'armonia di Wiener Werkstätte³⁵⁵.

Tutto questo avviene realmente per mostrare l'interiorità dell'artista? O invece il suo avvicinamento all'espressione patologica deriva da un interesse puramente commerciale? La sua arte vuole forse essere una versione illustrata de *L'interpretazione dei sogni* di Sigmund Freud? Nella sua ricerca ossessiva di ciò che è celato sotto la noiosa superficie della vita quotidiana, Schiele mostra se stesso, nei disegni e nei dipinti, talvolta privo di arti, altre volte privo di genitali, i muscoli contratti, la carne mortificata. I suoi lavori abbracciano un'estetica del corpo apparentemente nuova. Egon Schiele, che sicuramente non soffriva di convulsioni isteriche, ha verosimilmente tratto ispirazione dalle immagini fotografiche di

³⁵⁵ Wiener Werkstätte inaugura a Vienna nel 1903 grazie a Josef Hoffmann, Koloman Moser e all'industriale Fritz Waerndorfer. Confluiscono all'interno dell'associazione i maggiori architetti, artigiani e artisti per dare nuovo impulso alle arti applicate. Diventa il baluardo della rivista *Ver Sacrum*. L'attività terminerà nel 1914, quando la società viene messa in liquidazione. Schiele è inizialmente legato all'estetica della Wiener Werkstätte, collabora fornendo illustrazioni, disegni per cartoline e disegni di moda.

movimenti anomali, che reperiva dall'atlante illustrato *Iconographie de la Salpêtrière* e dalla rivista pubblicata successivamente *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière: Clinique de Maladies de Systeme Nerveux*. Se l'atlante si concentra in particolare sulle manifestazioni dell'isteria (malattia, come noto, ritenuta più comune nelle donne che negli uomini), la rivista abbandona parzialmente le malattie di pertinenza neurologica e possiamo trovare problematiche più varie e pazienti di sesso maschile. Schiele ha modo di vedere la seconda edizione dell'atlante (un caso di acromegalia fotografato da Londe, sicuramente) e dei casi fotografati nella rivista. Nei ritratti e negli autoritratti la messa a nudo e l'isolamento del proprio Io corporeo si combinano con una radicale esclusione di qualsiasi informazione spaziale. Schiele neutralizza lo sfondo tramite una superficie monocroma che non offre alcun sostegno al corpo e che fa apparire i movimenti come scatti o convulsioni nervose. I contorni irregolari e spigolosi della figura, risaltano con grande vigore poiché lo sfondo è neutro.

Anche nelle foto della Salpêtrière lo sfondo è neutro (vedi sempre figura 3), all'interno dell'ospedale c'era un piccolo spazio destinato ai servizi fotografici dei malati che comprendeva un atelier a vetri, una camera oscura e una camera chiara. Nella piccola zona dell'*hôpital* vi si trovavano anche un corredo di accessori di protocollo: un palco, un letto, uno schermo e una serie di panneggi di color nero, grigio scuro e grigio chiaro. Nei disegni di Egon Schiele ciò che subito colpisce è la mancanza della prospettiva tradizionale che è alla base delle diverse posizioni delle figure nello spazio. In modo del tutto anti-accademico ed estremamente soggettivo egli adopera angoli visuali e vedute che, dal punto di vista della struttura compositiva, fanno apparire le figure distorte, goffe e deformate.

La messa in posa di Schiele è la conseguenza di un'enfasi visiva che utilizza un'inquadratura che sembra preconizzare il cinema, quanto ad artificio ed innaturalità: inquadratura dall'alto, scorcio dal basso o di lato, primo piano, di tre quarti. (Bonito Oliva 1984)

Allo stesso modo, quasi con perfidia, lavorava Albert Londe alla Salpêtrière per esaltare la malattia dei soggetti che doveva rappresentare.

In maniera ben meno sobria rispetto ai suoi precedenti colleghi fotografi Bourneville e Regnard, Londe

eleva il malato su un tavolo o un qualsiasi supporto purché si trovi alla stessa altezza dell'apparecchio. In un caso come nell'altro, e principalmente quando si tratta di modificazioni che riguardano le dimensioni di questa parte del corpo, si raccomanderà di fotografare una scala metrica, oppure le mani e i piedi di una persona normale. Il confronto sarà in questo modo più dimostrativo.³⁵⁶ (Didi-Hubermann, 2008: 67)

Metaforicamente parlando, anche Schiele osservava i suoi soggetti come dal letto d'ospedale, con freddo occhio clinico, esattamente con lo stesso occhio e con lo stesso punto di vista dell'ultimo fotografo entrato alla Salpêtrière, Albert Londe.

Nonostante l'affermazione di Charcot, secondo la quale «l'isteria si riscontra frequentemente negli uomini, e ha tutte le caratteristiche ovviamente viste nel sesso femminile» (Didi-Hubermann 2008: 48), i pazienti di sesso maschile non compaiono spesso nell'edizione del 1875 della *Iconographie de la Salpêtrière*. Con l'avvento della rivista *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière: Clinique de Maladies de Systeme Nerveux* è possibile vedere invece nuovi rami della documentazione fotografica e così compaiono anche gli uomini con una serie di immagini intitolate *Macrodactylie* (Blackschaw 2014: 22). Un giovane paziente di sesso maschile si erge contro uno sfondo scuro, il viso oscurato per nascondere l'identità del soggetto. Vediamo, ancora, una fotografia nella quale sono drammaticamente illuminati il torso di un paziente anziano con una protuberanza del torace. Il paziente inclina la testa verso il suo corpo devastato.

A proposito di quest'arte ispirata alla Salpêtrière, Max Nordau aveva introdotto per la prima volta il concetto di «arte degenerata», formulando così anche il disprezzo per tutto ciò che è anomalo. Roessler nel 1912 scrive così, in difesa dell'artista e del suo *modus operandi*:

³⁵⁶ Sulla Salpêtrière e sulla figura del neurologo Jean Martin Charcot si veda Didi-Huberman 2008.

volti di invasati (!) le cui anime sono purulente e lasciano coagulare i loro indicibili dolori in rigidità di maschere. Egli ha visto occhi glaciali negli occhi umani e li ha dipinti, rilucenti nei colori pallidi della putrefazione; ha percepito la morte sotto la pelle. Con grande stupore ha osservato mani intirizzate e deformate ed impacciate, con la pelle rugosa, le unghie gialle [...] (Roessler 2010: 52)³⁵⁷

Le mani intirizzate, deformate e impacciate di cui parla Roessler, Egon Schiele le vede ne *La Nouvelle Iconographie de La Salpêtrière*. Le mani gotiche di Egon Schiele arrivano dal testo di Charcot. In questo testo, stampato nel 1888, viene trattato un caso di acromegalia (crescita sproporzionata di un arto, nel caso del paziente descritto nel volume torace e mani) e vediamo le foto (realizzate da Albert Londe) delle mani e del torace del paziente. Schiele non riprende mai in modo puntuale le foto che vede in questi atlanti scientifici, non c'è dunque una filiazione diretta. Ma sicuramente pone in evidenza in numerose opere, come scrive lo stesso Arthur Roessler, le mani, che vengono deformate e ingigantite, proprio come le mani del paziente della Salpêtrière.

Come può reperire Egon Schiele questo tipo di materiale? Ho più volte scritto che la svolta stilistica di Schiele avviene nel 1910.

Non è sicuramente un caso che l'artista conosca proprio in quel periodo, grazie a uno dei suoi principali acquirenti Carl Reininghaus³⁵⁸, il medico Erwin von Graff³⁵⁹, ginecologo e anatomista, per il quale, nello stesso anno, esegue un ritratto. Erwin von Graff, nel 1910, lavora presso la Frauenklinik come ginecologo ma, allo stesso tempo, occupa la cattedra di anatomia patologica, cattedra che manterrà per tutta la sua carriera. È probabile che Schiele inizi a rappresentare se stesso con una fisicità distorta solamente dopo aver ottenuto libero accesso alla clinica universitaria dove

³⁵⁷ In realtà Roessler romanza esageratamente la vita del suo prediletto e si ha una visione poco oggettiva della vita dell'artista.

³⁵⁸ Carl Reininghaus, industriale, è il maggior collezionista d'arte austriaco dell'epoca.

³⁵⁹ Erwin von Graff, oltre che medico, è facoltoso collezionista. Diviene uno dei principali mecenati di Schiele.

Erwin von Graff lavora. A Schiele viene sicuramente concesso di accedere all'interno della clinica ginecologica dell'ospedale Vienna. Durante tutto il corso del 1910 l'artista realizza una serie di studi di neonati³⁶⁰ e di donne in avanzato stato di gravidanza e di donne che avevano appena partorito. Questa attività ci fornisce la prova fondamentale che Schiele opera all'interno di un ospedale, ospedale la cui biblioteca era in possesso di tutti i volumi e di tutti i periodici pubblicati dalla Salpêtrière. Non è sicuramente una coincidenza che in questo stesso anno, Schiele inizi a rappresentare l'immagine del corpo malato, traducendo la nuova iconografia a cui ha avuto accesso all'interno dell'ospedale, grazie all'intervento del medico da lui ritratto. Anche Erwin Dominik van Osen, mimo amico di Schiele, negli stessi anni (1911-1913) lavorava allo Steinhof, l'ospedale universitario di Vienna. Osen, che si faceva chiamare anche Erwin Dom Osen o Mime van Osen, era membro a sua volta del «Neukunstgruppe», fondato nel 1909. Vestiva in modo stravagante e si faceva notare per la sua mimica affettata sia in ambito privato sia nei saloni da caffè. È probabilmente Erwin Osen a trasmettere a Egon Schiele l'interesse per le manifestazioni patologiche del corpo dei malati di mente. L'attività di Osen all'interno delle istituzioni psichiatriche viennesi è testimoniata da una lettera riportata nel testo di Alessandra Comini:

Ancora devo terminare un ritratto e qualche disegno per il "Giorno della Scienza" manicomio provinciale di Steinhof, durante il quale il dottor Kronfeld tratterà dell'espressioni patologiche nel ritratto [...]. Sono pronto a simulare tutti i disturbi. (Comini 1976: 26)

Non abbiamo finora prova del coinvolgimento di Osen allo Steinhof al di là della lettera e di un esempio contemporaneo di Oscar Kokoschka a cui Adolf Loos chiese di realizzare il ritratto di un amico paziente, Ludwig Ritter von Janilowsky, mentre questi era in cura allo Steinhof nel 1909 (collezione privata, New York). Egon Schiele, come dicevamo, era dunque strettamente legato a un artista invitato a intraprendere un progetto di

³⁶⁰ «La carne delle creature di Schiele è già segnata nello sguardo dei bambini, pesa come insormontabile ostacolo sulle figure solitarie, malgrado la loro solitudine. [...] Il non-nato è già avvolto nel mantello nero della morte (*Tote mutter* 1910), vive anzi in una madre morta, impotente a darlo alla luce.» (Cacciare 1980: 180).

ritrattistica allo Steinhof. È difficile stabilire in quale misura Osen abbia influenzato l'artista; senza alcun dubbio la personalità affascinante di Osen, il suo *modus vivendi* erano affini a tante caratteristiche di Egon Schiele. Dalle poche informazioni che abbiamo, Osen ci appare come un eccentrico, che si guadagnava da vivere come scenografo. I due avevano un legame molto stretto, Osen posava come modello per Schiele, i due artisti avevano anche affittato un atelier a Krumau nella Boemia meridionale nel 1910. Entrambi erano stati coinvolti dal medico Erwin von Graff per un progetto riguardante lo Steinhof, come testimonia una lettera del 18 maggio 1910 raccolta dalla studiosa Alessandra Comini. Graff nella stessa lettera chiede a Egon Schiele di salutare calorosamente Osen.

Arthur Roessler non vedeva di buon occhio il rapporto fra i due, considerava Osen un plagiatario, e lo scrisse più volte al suo pupillo. Secondo Roessler, lo si legge in una lettera del luglio 1912, Schiele si lamentò del fatto che Erwin Osen avesse firmato con il suo nome dei disegni e li avesse venduti come suoi. Questa accusa è molto importante perché ci fa capire fino a che punto i due lavorassero fianco a fianco con modalità analoghe e con soggetti simili. Al di là di tutto, questo lavoro compiuto da Osen ci fa comprendere che uno degli amici più intimi di Schiele stava collaborando con i medici sulla rappresentazione della malattia psichiatrica, prendendo ispirazione diretta dall'immagine del paziente e lavorando all'interno dello spazio psichiatrico. Sebbene prodotti nel 1913, tre anni dopo che Schiele si era imbarcato nel suo progetto dell'autoritratto patologico, i disegni di Osen arricchiscono notevolmente il contesto all'interno del quale dovremo collocare l'autoformazione di Schiele.

La domanda che ultimamente ci si pone dunque è: e se il suo particolare modo di disegnare derivasse più da una mossa strategica, che dimostrasse quindi consapevolezza del gusto e delle dinamiche del mercato? Se Schiele non avesse utilizzato una pratica artistica di tipo introspettivo, ma piuttosto una pratica orientata ad attirare il mercato dell'arte locale? Questo articolo offre una lettura alternativa, che mette in discussione la svolta di Schiele verso uno stile e un'estetica in un momento specifico, scelte che dimostrano la consapevolezza da parte dell'artista del gusto e delle dinamiche del mercato. Spero di mettere in luce che l'uso

dell'autoritratto da parte di Schiele non è una pratica artistica di tipo introspettivo, ma più che altro una pratica orientata verso il mercato d'arte locale.

L'Autoritratto seduto del 1910 pone una distanza formale tra Schiele e Klimt poiché respinge il corpo erotico tipico del mentore. Quest'opera attira un gruppo specifico di mecenati e collezionisti quasi esclusivamente uomini. L'autoritratto di 152,5 X 150 cm fa parte di una serie di cinque opere che comprendeva altri due nudi dell'artista. Furono tutti completati nel 1910. Erano i dipinti più grandi che Schiele avesse prodotto fino a quel momento. L'unico nudo di questo nucleo di dipinti che venne esposto al pubblico fu un nudo femminile, mostrato a Vienna nel 1910, mossa che probabilmente ci fa capire la preoccupazione della reazione del pubblico alla rappresentazione del nudo maschile dell'artista stesso. In ogni caso tutti e tre gli autoritratti e almeno uno dei nudi femminili vennero acquistati dal collezionista Carl Reininghaus. I legami impressionanti tra i tre autoritratti nudi e il suo lavoro grafico dello stesso anno mostrano il modo in cui la rappresentazione del corpo patologico pervade il suo stile nel 1910. Secondo Gemma Blackschaw, i disegni erano concepiti proprio come gli oli, come opere complete, e non come semplici schizzi preparatori, per quanto lui differenziasse l'opera considerata finita con la marcatura S-10 (Schiele 1910). I disegni venivano realizzati proprio come un corpo di lavoro indipendente, orientato verso la richiesta di un mercato specifico. Anche i disegni venivano sicuramente acquistati dai suoi principali collezionisti, come Heinrich Benesch³⁶¹, Roessler, Koloman Moser, Oskar Reichel³⁶², Erwin von Graff, Alfred Spitzer, Carl Reininghaus, i quali divennero tutti attivi come mecenati dopo il 1910. In una lettera, datata 11 giugno 1913, Egon Schiele fece notare come Reininghaus avesse pagato profumatamente per le opere, dando 1200 corone proprio per uno dei

³⁶¹ Heinrich Benesch, ispettore statale delle ferrovie, è appassionato d'arte. Non ha la portata curale di Roessler, ma dopo che conosce Schiele nel 1910 diventa suo grande ammiratore; nel 1913 realizza una tela che lo immortalava con il figlio Otto, che diverrà storico dell'arte e direttore dell'Albertina nel 1947. Heinrich Benesch ricorda l'uomo Schiele con i suoi pregi e difetti, ma soprattutto l'artista geniale, in cui fermamente crede.

³⁶² Anche lui, come von Graff, è medico internista. Organizza esposizioni a Vienna (alla Galleria Miethke) e possiede numerosi quadri di Schiele e Kokoschka.

dipinti «meno accattivanti». Il rapporto con Carl Reininghaus durerà per tutta l'esistenza dell'artista, che descrive al collezionista lo stile delle sue opere: «il carattere indefinito delle figure, i corpi ricurvi su se stessi, persone stanche della vita, candidati al suicidio, tuttavia corpi di uomini sensibili» (Nebahay 1989: 102).

Tutto ciò ci permette di spingere oltre la nota di parallelismi iconografici tra l'autoritratto di Schiele e l'interesse per le immagini patologiche diffusa negli atlanti scientifici di Charcot. I legami evidenti tra i tre nudi, l'*Autoritratto* e l'opera grafica del 1910 di Schiele e la sua opera grafica di quello specifico anno mostrano in modo inequivocabile come la rappresentazione patologica del proprio corpo abbia pervaso tutto l'operato dell'artista da quel momento in poi. I corpi di Schiele avevano chiaramente un valore di mercato. E probabilmente l'artista aveva deciso di adottare questa particolare estetica patologica ispirata alla Salpêtrière proprio per lanciare se stesso in un mercato artistico circoscritto e competitivo. Sebbene molti dei disegni e dei grandi autoritratti su tela non furono esposti, l'entrata rapida nelle collezioni private, la vendita e lo scambio tra collezionisti (spesso organizzato dallo stesso Schiele), ci mostra che questi quasi certamente venivano esposti, anche se all'interno di una rete attentamente coltivata dall'artista e quasi esclusivamente costituita da sostenitori e mecenati di sesso maschile.

Un'altra domanda che la Blacksshaw si pone è: cosa rende questi autoritratti così interessanti da un punto di vista commerciale? Da dove proveniva questa nuova estetica del corpo e quale era la natura del suo fascino? In contrasto con gli studi che fino ad ora hanno messo in evidenza la natura introspettiva di Schiele, vorrei indagare la relazione tra la sua iconografia e le fotografie di pazienti affetti da malattie del sistema nervoso, fotografie che Egon Schiele reperiva sul testo della Salpêtrière e sulla rivista bimestrale pubblicata dallo stesso ospedale. Sono effettivamente le riviste scientifiche a fornire a Egon Schiele un nuovo vocabolario del corpo, una nuova gestualità? Schiele utilizzava le riviste per rifornire il suo 'vocabolario' secondo una moda squisitamente modernista. La coltivazione di un tale linguaggio interessava probabilmente questo gruppo di mecenati stanchi dell'ideologia artistica proposta da Sezessionstil e inclini dunque a promuovere e a foraggiare i

giovani rappresentanti della nuova arte. Il fatto che anche altri artisti, come Oskar Kokoschka e Max Oppenheimer, facessero un uso simile di questa iconografia del corpo patologico, evidenzia come molti pittori fossero consapevoli dell'interesse nei confronti di questo tipo di estetica da parte dei loro sostenitori. L'interesse di Schiele si rivolge quindi alle più varie correnti della fotografia scientifica. Spesso prova davanti allo specchio e si fotografa, per poter mimare i gesti visti nell'atlante pubblicato da Jean-Martin Charcot. Le sue figure si esprimono grazie a un forte apparato gestuale, fondato su gesti spigolosi, che mostrano una condizione affettiva che rasenta il patologico. Secondo Ottorino Villatora, che nel 1990 scrive un eccellente lavoro su Egon Schiele, definisce 'minore' la produzione, nel contempo nota che l'artista rappresenta perentoriamente se stesso, cosa che nello stesso periodo fanno tutti gli artisti più radicali a Vienna: Oskar Kokoschka, Paris von Güterloh, Anton Kolig, Alfred Kubin, Anton Peschka, Georg Merkel e altri. Ma Schiele si ritrae con maggiore accanimento, con più veemenza, senza tuttavia mai tralasciare il reale.

Con la coreografia dell'isterismo, con la teatralità della personalità lacerata, Egon Schiele frantuma il concetto di bellezza ancora così centrale per Klimt e seguaci. [...] Non sono solo i doppi autoritratti di Schiele a essere cifre di una personalità lacerata, Schiele distrugge il concetto di bellezza così importante per Gustav Klimt e seguaci. (Schröder 2001: 52)

Il dipinto diventa vero specchio dell'anima, rivela tratti che l'originale vivente non è capace di mostrare. Osservando alcuni dei suoi autoritratti il suo contemporaneo Friedrich Stern, in un una recensione datata 11 novembre 1912, scriveva:

Egli espone un autoritratto che però è difficilmente riconoscibile come tale poiché la decomposizione dell'immagine è stata portata troppo avanti; una decomposizione dalla quale egli si sentiva colpito e pensava dovesse rappresentare il suo giovane volto. Ma questo è triste.

L'immagine speculare serve a Schiele non per creare identità ma per ricercare un altro sé, che egli fissa nell'immagine. Il pittore scava nel profondo della propria immagine e del proprio Io assumendo posizioni inconsuete, fatte di gesti forzati e smorfie contorte. Inoltre, proprio come Kokoschka, Egon Schiele potrebbe aver visto al Museo Belvedere di Vienna, rimanendone influenzato, la famosa serie di teste di carattere realizzate da Franz Xaver Messerschmidt nel 1780, sculture in bronzo che rappresentavano stati mentali altamente drammatici. Messerschmidt si dedica alla realizzazione di circa sessanta busti fisiognomici a grandezza naturale, raffiguranti i suoi (ma forse anche di altre persone) stati mentali, desunti dall'osservazione delle proprie espressioni facciali in uno specchio. I lineamenti facciali, drammatici e distorti, trasmettono condizioni umorali completamente differenti. Un'indagine delle inclinazioni dell'animo umano, quasi a volerne scrutare l'universo patologico attraverso le espressioni esasperate che pervadono il volto. Le sculture realizzate da Franz Xaver Messerschmidt, per la forte riproduzione caricaturale della fisionomia appaiono assai vicine alla forma patologica, tanto che a lungo lo scultore venne giudicato pazzo, senza comprendere che in realtà le sue opere potevano estendere le tradizionali conoscenze di fisionomia. L'approccio al patologico era dunque popolare all'epoca di Schiele, anche altri artisti a lui contemporanei, come Kokoschka ed Erwin Osen, utilizzano gli atlanti scientifici e le immagini in essi contenute per trovare ispirazione.

Dopo l'arresto avvenuto nel 1912, fatto accuratamente descritto da Arthur Roessler, ma solo nel 1922, Schiele ricorre all'iconografia del martirio, mostrandosi come un san Sebastiano trafitto dalle frecce. Che sia anche questa l'ennesima riprova di un tentativo di affermazione commerciale? Nella locandina realizzata per la Galerie Arnot l'artista si mostra come perseguitato, come martire. Secondo la critica recente questa immagine tormentata non rappresenta necessariamente una realtà invisibile ai più.

I volti irrigiditi nell'estremità della smorfia degli autoritratti di Schiele non rispecchiano emozioni o sentimenti soggettivi, ma attingono a un repertorio di espressioni codificate. [...] L'espressività

convulsa di queste rappresentazioni in realtà non esprime; così come l'aspetto assente e lo sguardo vacuo dei personaggi di altre opere di Schiele non corrisponde ad alcun nocciolo di soggettività, è una maschera che ne denuncia l'assenza. (Altea 2012: 32 - 33)

La coltivazione di un tale linguaggio interessava probabilmente un gruppo di mecenati stanchi dell'ideologia artistica proposta da Sezessionstil e inclini dunque a promuovere e a foraggiare i giovani rappresentanti della nuova arte. Se quindi consideriamo le attività di mecenati, amici e altri artisti contemporanei all'artista, non stupisce questo particolare interesse per la malattia psichiatrica. Quando prendiamo in considerazione la frequentazione fra Egon Schiele ed Erwin von Graff, possiamo anche pensare che il ginecologo gli desse libero accesso alla biblioteca, all'interno della quale si trovava la collezione completa dell'*Iconographie de la Salpêtrière* e la *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière* pubblicata da Jean-Martin Charcot, Paul Richer e Albert Londe.

Secondo un'altra serie di studi, eseguiti da un'equipe di neurologi nel 2010, si ipotizza invece che Egon Schiele soffrisse di distonia, in particolare di torcicollo derivato da una patologia ossea, tale disturbo lo avrebbe spinto a fissare i suoi modelli in pose contorte e asimmetriche. Il fatto che Egon Schiele soffrisse di distonia sarebbe evidente in un autoritratto (*Autoritratto con camicia colorata*, Welz Gallery, Salisburgo, 1917) e in una fotografia scattata da Erwin Osen nel 1910 nella quale Schiele è ritratto con l'artista e futuro cognato Anton Peschka (collezione privata). In realtà l'ipotesi ha poche basi reali, è più probabile che anche la messa in posa della foto con Peschka sia una posa espressionista dell'artista più che un reale problema di distonia!

Riassumendo i risultati di quanto ho letto e osservato, Schiele sembra essere attratto da tutto ciò che si esplica attraverso l'espressione della mimica e dei gesti. In tutte le sue opere, siano essi ritratti o autoritratti, ci rivela il pathos in senso classico: la sofferenza non si concretizza tramite formule verbali ma attraverso convulsioni e agitazione, in caricature e smorfie. Da un lato, si allontana dalle algide figure stilizzate dello Jugendstil viennese, da un altro vediamo però che gli uomini da lui ritratti non sono liberi, sono manichini non dissimili da quelli fotografati da

Charcot. Senza dubbio esistono una serie di riferimenti iconografici ai quali Schiele si sarebbe ispirato per i suoi ritratti e autoritratti nelle fotografie dei pazienti dalla gestualità scomposta. Con Klimt morto e Kokoschka a Berlino, Schiele divenne presto il pittore più popolare di Vienna. I suoi guadagni crebbero enormemente. Schiele, grazie ai suoi numerosi mecenati, non vive dunque di stenti. Riesce sempre a radunare intorno a sé una cerchia di collezionisti e sostenitori che non gli negano mai la loro fiducia, nemmeno dopo la questione di Neleungbach. Nella figura di Arthur Roessler trova, fra l'altro, un abile mediatore e un prezioso consigliere che gli suggerisce sempre ciò che è meglio produrre per assecondare le esigenze del mercato.

La grande mostra antologica della Secessione del 1918, in cui la Secessione mette il proprio Palazzo a disposizione di Schiele e del suo gruppo, contraddistingue il culmine e la fine della sua breve carriera. Una volta giunto alla sua maturità artistica scioglie «il vischio del suo solipsismo giovanile» (Di Stefano 1999: 42), quasi che avesse capito come si ritraggono gli altri, oltre che se stesso. Gli anni del conflitto segnano l'addio all'adolescenza, i ritratti dei commilitoni e dei prigionieri eseguiti in questo periodo rappresentano un esercizio di forza lineare ed espressiva: veri e propri ritratti e non più specchi.

Da una lettera inviata da Schiele nell'ottobre del 1918, si deduce che la moglie Edith, incinta di sei mesi, è «costretta a letto già dal 19 ottobre, malata di influenza spagnola» (Schiele 2007: 62). L'artista esegue due disegni della moglie morente, così come, qualche mese prima, aveva disegnato il volto del maestro defunto, Gustav Klimt. I rapidi tratti a matita del volto della moglie morente saranno destinati ad essere gli ultimi. Contagiato dello stesso identico male, Egon viene amorevolmente curato dalla famiglia della moglie, ma all'una di notte del 31 ottobre 1918, la febbre spagnola che infuriava sull'Europa, sfinisce all'età di ventotto anni anche Egon Schiele. Martha Fein lo fotografa sul letto di morte, Anton Sanding ne prende la maschera mortuaria. Il 3 novembre viene sepolto nel cimitero di Ober St. Veit.

Dopo la sua morte seguirono anni di oblio, come se la percezione della sua arte fosse strettamente connessa alla sua persona. Egon Schiele raggiunge la fama internazionale soltanto molto tempo dopo la seconda

guerra mondiale, ma dagli anni Sessanta a oggi ha goduto di un vasto seguito in Europa e negli Stati Uniti. Nel 1975, in occasione della retrospettiva tenutasi alla Haus der Kunst di Monaco, si legge che Egon Schiele

ha preannunciato in modo quasi profetico quelle nuove concezioni dei valori plastici e pittorici che, come nell'opera di Giacometti, Bacon, Dubuffet e Dekooning, mirano a coniugare la forma con un oggetto ancora riconoscibile. (Messer 1975: 23)

Mostre ed esposizioni

Egon Schiele aderisce, per un breve periodo a *Wiener Secession*. Nel 1909 partecipa diciottenne alla mostra organizzata da Klimt alla Kunstschau di Vienna, vengono ammessi quattro suoi dipinti. Egon Schiele in quell'occasione vede per la prima volta i dipinti dell'amato maestro e le litografie realizzate per la Wiener Werkstätte da Oskar Kokoschka *I ragazzi sognanti*. Entra in contatto con Josef Hoffmann. Alla Kunstschau è presente lo scultore romano Ernesto de Fiori, il cui futuro sarebbe poi rimasto legato ai paesi di lingua tedesca³⁶³. Egon abbandona i corsi dell'Accademia di Vienna con un mediocre diploma, a causa dell'atteggiamento intransigente di Griepenkerl. Klimt gli procaccia alcuni lavori presso la Wiener Werkstätte, gli presenta delle modelle, tra cui Valerie Neuzil (Wally), che sarà sua compagna per alcuni anni.

Nel giugno dello stesso anno Schiele fonda con alcuni amici ed ex compagni di Accademia, Anton Faistauer, Karl Maßmann, Anton Peschka, Franz Wiegele, Karl Zakovsek e l'amico mimo Erwin Osen, il Neukunstgruppe, che allestisce una mostra nel mese di dicembre presso il Kunstsalon Pisko in Schwazenbergplatz. Anton Faistauer realizza il manifesto. La mostra non ebbe alcun successo e l'artista decise di lavorare da solo. È però in questa occasione che fa la conoscenza di Arthur Roessler, scrittore e influente critico d'arte, di Oskar Reichel e Carl Reininghaus e

³⁶³ Per ulteriori approfondimenti si veda Bossaglia 1984: 34.

dell'Editore Edouard Kosmack. La seconda mostra internazionale d'arte dello stesso anno segna, ma non in modo profondo, i suoi mezzi espressivi. A questa rassegna erano presenti gran parte dei rappresentanti dell'avanguardia europea: Ernst Barlach, Lovis Corinth, Paul Gauguin, Max Klinger, Max Liebermann, Henri Matisse, Max Slevogt, Félix Vallotton. In quest'occasione Egon Schiele vede anche alcune opere dello scultore belga George Minne che costituiscono importanti spunti per la sua futura opera. Nell'aprile-maggio 1911 Egon Schiele partecipa a una mostra presso la galleria Miethke di Vienna. Inizia un periodo intensamente produttivo. In novembre viene ammesso all'associazione di artisti di Monaco Sema, di cui fanno parte anche Klee e Kubin. L'anno successivo cura una rassegna del Neukunstgruppe al Künstlerhaus di Budapest. Espone alla galleria Goltz di Monaco con il Blaue Reiter e al Folkwang Museum di Hagen, dove il direttore del museo Karl Ernst Osthaus organizza una significativa esposizione. Il 13 aprile, l'artista viene denunciato da un ufficiale della marina in pensione, con l'accusa di aver violentato la figlia minore. Verrà dichiarato innocente, ma trascorrerà ventiquattro giorni in carcere.

Il 17 gennaio 1913 Schiele viene ammesso nel Bund Österreichischer Künstler (Lega degli artisti austriaci), di cui Gustav Klimt è presidente; il 19 gennaio lo stesso Klimt sottoscrive l'atto di nomina di Schiele. Nello stesso mese presenta sei opere alla mostra della Secessione; in marzo espone con gli altri membri della Lega degli artisti a Budapest e presenta quattro oli e venti disegni. Come nell'anno precedente, partecipa alla mostra primaverile della Secessione di Monaco. Dal 26 giugno al 12 luglio espone un'ampia retrospettiva presso la galleria Goltz di Monaco, accolta favorevolmente dalla critica e dai collezionisti. I suoi quadri vengono presentati anche a Berlino e a Düsseldorf. A Vienna Schiele partecipa alla Internationale Schwarz-Weiß-Ausstellung e alla XLIII Mostra della Secessione. Nel 1914 vengono nuovamente esposti dei lavori di Egon Schiele in Germania: in due gallerie di Dresda, allo Hamburger Kunstverein, alla Secessione di Monaco e alla mostra del Werkbund di Colonia. Schiele partecipa inoltre a mostre a Roma, a Bruxelles e a Parigi. Il successo all'estero non è eccezionale. Ma anche a Vienna l'artista non si è imposto in maniera decisiva.

Nello stesso anno in Italia ci sarà una grande rappresentazione di Mestrovic: l'Italia dannunziana - accantonato da tempo il florealismo art nouveau e avendo abiurato anche alle seduzioni dello Jugendstil-trova in Klimt un baluardo per la difesa delle sue nostalgie estetizzanti, tra simbolo e mito. (Bossaglia 1984: 42)

Carl Reininghaus organizza tra gennaio e febbraio un concorso che verrà vinto da Faistauer e Güterloh. Il 31 dicembre dell'anno successivo viene inaugurata un'importante mostra alla Galerie Arnot di Vienna, con un catalogo preceduto da una prefazione di Otto Benesch. In occasione di questa esposizione Schiele realizza un manifesto pubblicitario in cui si rappresenta come un novello san Sebastiano, vittima dei continui attacchi dei suoi detrattori. Anche al Kunthaus di Zurigo vengono esposti acquerelli e disegni dell'artista. Alla fine dell'anno viene invitato dalla Secessione berlinese a partecipare alla "Wiener Kunstschau".

All'inizio del 1915 espone alla Secessione di Monaco, nella Galleria Goltz. Nello stesso anno l'artista viene arruolato; poco prima di partire per la guerra sposa l'amata Edith Harms. All'8 marzo fino al 30 settembre scrive un diario di guerra. Viene poi destinato ai servizi amministrativi, inizialmente a Praga, poi a Vienna, dove ha modo di continuare con successo con la sua attività artistica ed espositiva. Nel 1917 fallisce il progetto di fondare insieme ad altri artisti, esponenti delle arti figurative, della musica e della letteratura una commissione mista 'Kunsthalle' allo scopo di contribuire alla ricostruzione culturale dopo la guerra. Invia otto dipinti e dieci disegni all'esposizione della Secessione di Monaco che quell'anno si svolge al Glaspalast. Partecipa a mostre di arte austriaca ad Amsterdam, Stoccolma e Copenaghen. Nel 1918 si svolge la quarantanovesima mostra della Secessione: a Schiele è riservato il salone principale del Palazzo delle Esposizioni. La mostra è dedicata ai giovani artisti di lingua tedesca: Alfred Kubin, Georg Merkel, Moris Merzel, Anton Peschka e Egon Schiele, presente con diciannove dipinti e molti acquerelli e disegni, che vengono molto apprezzati. Nella mostra che si tiene dal 12 maggio al 16 giugno intitolata "Un secolo di pittura viennese" al Kunsthhaus di Zurigo, vengono esposti quattro dipinti e numerosi disegni di Schiele. Il Kunstverein für Böhmen di Praga gli offre la possibilità di

esporre duecento opere tra disegni e opere grafiche. I lavori verranno presentati al Künstlerhaus Rudolphinum di Praga e poi presso i locali del mercante d'arte Arnold di Dresda. Il 5 giugno Egon Schiele apre un nuovo atelier a Hietzing (Vienna), a Wattmangstraße 6, mantenendo però anche il vecchio atelier in Hietzinger Hauptstraße.



Fig. 1 – Egon Schiele, *Gertrud Schiele*, 1909 (da Di Stefano 1998: 13).



Fig. 2 – Egon Schiele, *Autoritratto*, 1909 (da Di Stefano 1999: 18).



Fig. 3 – Egon Schiele, *Ritratto di Erwin von Graff*, 1910 (Di Stefano 1998: 23)



Fig. 4 – Egon Schiele, *Donna incinta*, 1910 (da Blackshaw: 54).

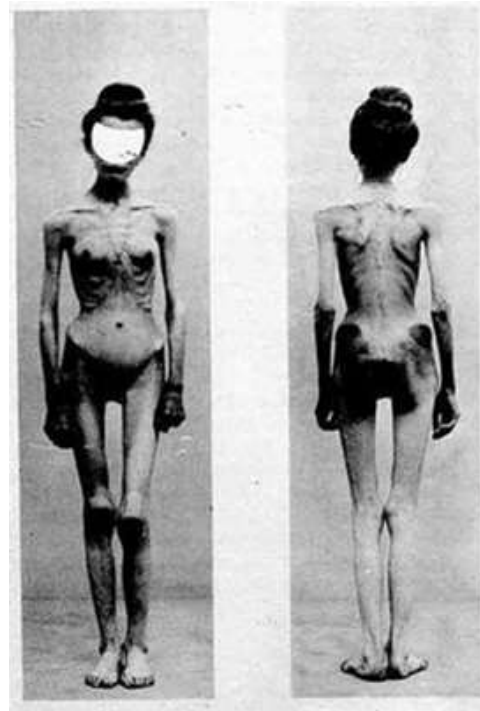


Fig. 5 – *Iconographie de la Salpêtrière, Caso di isteria*, 1885 (da Charcot 1888: 202).

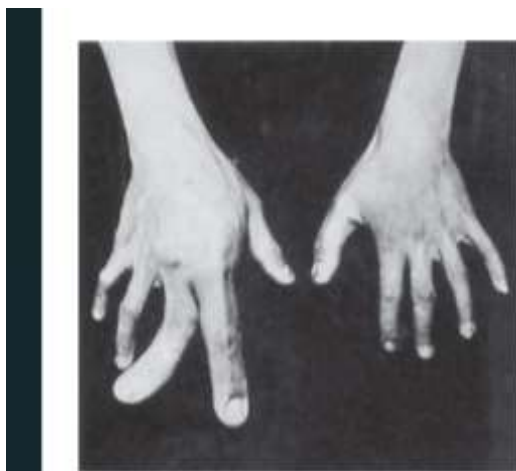


Fig. 6 – *Iconographie de la Salpêtrière, Caso di acromegalia*, 1885 (da Charcot 1888: 210).

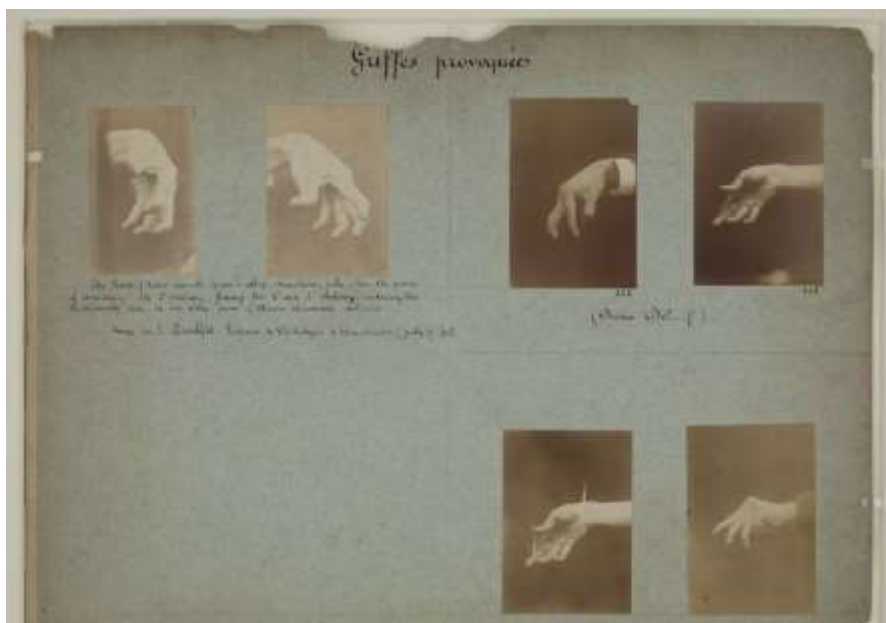


Fig. 7 – *Iconographie de la Salpêtrière, Caso di convulsione isterica rappresentato tramite la contrazione delle mani, 1885 (da Charcot 1888: 210).*

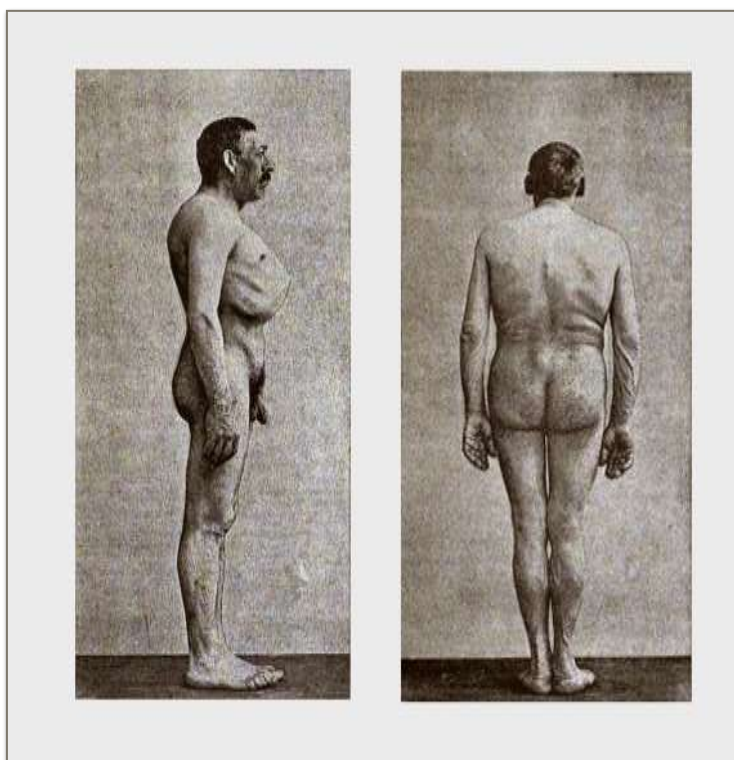


Fig. 8 – *Iconographie de la Salpêtrière, Caso di acromegalia, 1885 (da Charcot 1888: 210).*



Fig. 9 – Egon Schiele, *Autoritratto*, 1910 (da Di Stefano 1998: 22)



Fig. 10 – Egon Schiele, *Autoritratto seduto*, 1910 (da Blackshaw 2012: 12).



Fig. 11 – *Fotografia di Egon Schiele e Anton Peschka, 1910* (da Blacksshaw 2012: 36).



Fig. 12 – Egon Schiele, *Autoritratto con camicia colorata, 1917* (da Di Stefano 1998: 49).

Bibliografia

- AA.VV. 1984 = AA.VV., *Le arti a Vienna. Dalla Secessione alla caduta dell'impero austriaco*, Mazzotta, Milano, 1984
- AA.VV. 2000 = AA.VV., *Egon Schiele e l'Espressionismo in Austria: 1908-1925*, Skira, Milano 2000.
- AA.VV. 2002 = AA.VV., *Klimt, Kokoschka, Schiele. Dall'Art Nouveau all'Espressionismo*, Mazzotta, Milano 2002.
- AA.VV. 2006 = AA.VV., *La storia dell'arte. Le avanguardie*, Skira, Milano 2006.
- Altea 2012 = G. Altea, *Il fantasma del decorativo*, Il saggiatore, Milano 2012.
- Bonito Oliva 1984 = A. Bonito Oliva, *La crisi e le spoglie dell'arte*, in Klimt Kokoschka Schiele. *Disegni e acquarelli*, Mazzotta, Torino 1984
- Boström 2012 = A. Boström, *Messerschmidt and modernity*, Paul Getty Museum, Los Angeles 2012.
- Blackshaw 2007 = G. Blackshaw, *The pathological body: modernist strategising in Egon Schiele's Self-Portraiture*, "Oxford Art Journal", XXX, 3, 2007, 377-401.
- Blackschaw 2014 = G. Blackshaw, *The radical nude*, Paul Holberton Publishing, Londra 2014.
- Bogousslavsky, Hennerici, Bänzner, Bassetti 2010 = J. Bogousslavsky, M.G. Hennerici, H. Bänzner, C. Bassetti (eds), *Neurological Disorders in Famous Artists - Part 3*, *Frontiers of Neurology and Neuroscience*, 27, Karger, Basel, 2010.
- Bossaglia 1984 = R. Bossaglia, *Kunst-Enthusiasmus. Le arti a Vienna. Dalla Secessione alla caduta dell'impero asburgico*, Mazzotta Editore, Milano 1984.
- Cacciari 1980 = M. Cacciari, *Dallo Steinhof. Prospettive viennesi del primo Novecento*, Adelphi, Milano 1980.
- Charcot 1888 = J. M. Charcot, *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, La Tourette, Parigi 1888.
- Comini 1976 = A. Comini, *Egon Schiele*, George Braziller, Seuil 1976.
- Di Stefano 1998 = E. Di Stefano, *Schiele*, Giunti, Firenze 1998.

- Di Stefano 1999 = E. Di Stefano, *Secessione viennese. Da Klimt a Wagner*, Giunti, Firenze 1999.
- Di Stefano 2003 = E. Di Stefano, *Schiele. Gli autoritratti*, Giunti, Firenze 2003.
- Di Stefano 2011 = E. Di Stefano, *Klimt. Il modernismo*, Giunti, Firenze 2011.
- Didi-Huberman 2008 = G. Didi-Huberman *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, Marietti, Milano 2008.
- Ferrari 1998 = S. Ferrari, *La psicologia nel ritratto nell'arte e nella letteratura*, Laterza, Bari 1998.
- Gaddi, Smola 2006 = S. Gaddi, F. Smola, *Egon Schiele*, Silvana Editoriale, Nuoro 2006.
- Gaddi, Smola 2008 = S. Gaddi, F. Smola, *L'abbraccio di Vienna. Klimt, Schiele e i capolavori del Belvedere*, Silvana Editoriale, Milano 2008.
- Kandel 2012 = E. R. Kandel, *L'età dell'inconscio. Arte, mente e cervello dalla grande Vienna ai giorni nostri*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2012.
- Messer 1975 = T. Messer, *Egon Schiele*, Verlag, Monaco 1975.
- Nebehay 1989 = C. M. Nebehay, *Egon Schiele. Dallo schizzo al quadro*, Rizzoli, Milano 1989.
- Roessler 2010 = A. Roessler, *Diario dal carcere*, Skira, Milano 2010.
- Sabarsky 1984 = S. Sabarsky, *Klimt, Kokoshka, Schiele. Disegni e acquarelli*, Mazzotta, Torino 1984.
- Schiele 2012 = E. Schiele, *Ritratto d'artista, Abscondita*, Milano 2007.
- Schröder 2000 = K. A. Schröder, *Egon Schiele e la "finis Austriae"*, Skira, Milano 2000.
- Steiner 2000 = R. Steiner, *Schiele. 1890-1918. L'anima notturna dell'artista*, Taschen, Colonia 2000.
- Villatora 1990 = O. Villatora, *Schiele attraverso Schiele. 1890-1918. Profilo biografico, aspetti dinamico creativi, Interpretazione psicologica*, Giampiero Casagrande Editore, Lugano 1990.
- Wright, Vergo, Blackshaw 2014 = B. Wright, P. Vergo, G. Blackshaw, *Egon Schiele. The Radical Nude*, Paul Holberton Publishing, London 2014.

L'autore

Federica Usai

Federica Usai si è laureata in Lettere Moderne, indirizzo artistico contemporaneo, presso l'Università di Cagliari nel 2004. È attualmente dottoranda di ricerca in Storia, beni culturali e relazioni internazionali, con un progetto sull'evoluzione del concetto di Primitivismo in ambito artistico-contemporaneo; collabora con i Musei Civici e i Siti Culturali del Comune di Cagliari.

Email: federicausai26@gmail.com

Sottocodice iconico ed esoterico in alcuni esempi di Manuel Machado

Stefano Bazzaco

Il feticismo per l'opera d'arte

La sensibilità decadente in diversi gradi affianca le ricerche estetiche dei movimenti artistici che vedono il loro avvio con l'inizio del secolo. Essa riflette sul rapporto dell'io con un mondo polimorfico in cui la lettura della realtà si fonda sulla trasfusione totale negli oggetti che la compongono; si può quindi affermare, riprendendo le osservazioni di Fusillo (2012), che l'incorporazione degli oggetti e della sostanza materica che li caratterizza è strumento imprescindibile per una codifica che superi il dato apparente ed esemplifichi la contraddittoria relazione tra soggetto e mondo a partire dal codice, cioè il linguaggio.

Questa lettura è il prodotto di una configurazione nuova del reale in cui le città sussistono attraverso un infinito caos di segni, un'interminabile compravendita di oggetti-feticcio, innestati in un'orbita interpretativa fondata sullo spostamento del confine tra strumenti funzionali e opere d'arte. Di pari passo con la consapevolezza della benjaminiana mercificazione dell'opera d'arte, la descrizione degli oggetti e la loro assimilazione a un universo poetico soffre di una più acuta problematicità, riconducendo a un unico proposito posizioni dissimili come possono essere l'estetismo visionario o l'indagine frazionante naturalista.

Anche il modernismo sceglie di occuparsi della configurazione oggettuale, lasciando campo libero ad una sperimentazione meno programmatica. In ogni caso, a partire da una speculazione dettagliata dell'oggetto, l'esegesi simbolica non opera una cesura tra l'ente concreto e il cosmo intimo dell'io, ma si serve dell'astrazione per caricare l'oggetto stesso di desideri, passioni e sensazioni che in ultima analisi sono

impressioni di verità capaci di rivitalizzare una realtà corporea in sé povera e destinata solamente alla funzionalità.

Huysmans è lo scrittore che, individuata questa condizione feticista insita nella materia, definisce i nuovi canoni sperimentali di una letteratura che si serve di proiezioni e suggestioni a partire dalla concretezza fisica, che apparirà ora connotata solo se distanziata dalla sua posizione originaria e implicitamente districata dalle categorie di forma e funzione. In questa nuova concezione estetica il dettaglio assume un ruolo cruciale e la sua assolutizzazione rende manifeste condizioni simboliche che chiamano continuamente in causa le pratiche di percezione, aggrovigliando sensibilmente ritmo soggettivo e oggettivo.

Con questa attenzione verso l'oggetto, considerato ora microcosmo di per sé sussistente e non più frammento³⁶⁴, la letteratura si aprirà alla modernità e permetterà uno scandaglio profondo di una realtà fatta di cose, sovraccarica e indistricabile. Scompaginare la struttura narrativa del romanzo offrendo un ruolo primario alla descrizione serve per esempio a Huysmans in *À Rebours* (1884) per creare un'opera che acquista dinamismo attraverso il viaggio mentale del protagonista, fatto di costanti slanci memoriali non mediati dalla coscienza ma completamente involontari e automatici. Des Esseintes, oltre a mostrare un'ossessione feticista per i capolavori letterari in suo possesso, rilegati nelle più inusitate maniere, osserva in estasi le opere d'arte di cui si è circondato, e naturalmente il primo referente di un'arte simbolica ricca di decori pagani, degradata moralmente e ornata di una macabra sensualità, è Gustave Moreau.

Alla consacrazione di due dipinti del francese, rispettivamente *Salomè* (Fig. 1) e *L'apparizione* (Fig. 2), segue una rassegna di altre opere tra cui ritroviamo le acqueforti dell'olandese Jan Luyken, alcune litografie di Bresdin e un'indeterminata collezione di Odilon Redon; tutti prodotti

³⁶⁴ A tal proposito Fusillo individua la discrepanza a partire dal rapporto che instaura la porzione con il sistema totale. In tal maniera il dettaglio si configura come elemento staccato e slegato che si manifesta quando scompare il sistema ospitante che lo conteneva; il frammento, invece, sta ad indicare la frattura di un'unità e quindi una riproposizione del sistema totale, evidenziando in negativo la perdita dal costituente asportato (Fusillo 2012: 98-99).

sinistri di un'estetica decadente che costellano l'esistenza di un maniaco del raccapricciante decadimento e del grottesco squilibrio patologico.

In questo senso, la collezione compulsiva di oggetti e la ristrutturazione di questi in costrutti affettivamente ed esteticamente significativi, sta alla base di una ricerca astratta in cui le sensazioni e l'eros si cosificano e occupano gli spazi di un cosmo di per sé inerte; considerazione questa che ci permette di discutere le soluzioni museali tipiche del modernismo seguendo un percorso declinato in maniera fondamentalmente simile a quello del personaggio chiave di *À Rebours*. Nel momento in cui gli oggetti con l'esaurirsi della funzionalità riflettono una mappa specifica e sono deposito delle tracce emotive di chi li osserva, anche gli enti concreti che l'arte produce (libri, quadri, sculture...) se attraversati rivelano meccanicamente qualcosa che nell'intimità ci appartiene. Per questa ragione, l'*ekphrasis* modernista acquista la sua validità e spiega esaustivamente la tensione verso le sfere simboliche di percorsi artistici che mirano a scrollarsi di dosso le strutture esplicative della razionalità logica.

Rispetto ai modelli tradizionali, secondo l'ipotesi interpretativa di Krieger (1992), la potenza icastica, ossia l'*enargheia*, viene a configurarsi come ingrediente indispensabile ma non completamente esaustivo ai fini di delineare i percorsi che dall'indagine sul segno naturale veicolano una creatività maggiormente evocativa. In sostanza dilatare il concetto di *ekphrasis* significherebbe ravvisarne una coincidenza con la mera descrizione che esercita la critica d'arte, privando la rappresentazione verbale dell'oggetto della sua componente più suggestiva.

Precedentemente all'integrazione in letteratura di fenomeni come il pittorialismo e l'iconicità che giocano sul rapporto tra scrittura e tecniche artistiche, l'*ekphrasis* interpreta un ruolo decisivo in tutta la narrativa classica: essa cristallizza l'azione in circostanze descrittive codificate e, attraverso la disgregazione identitaria contemporanea, veicolerà perturbanti riflessioni sull'alterità a partire dal feticismo oggettuale.

I poeti di fine secolo e il codice iconico

Molti scrittori di fine secolo scelgono di cimentarsi nella riproduzione verbale della sostanza visiva. Tra i poeti parnassiani, che condividono con Manuel Machado una visione simultanea di arte e storia, ritroviamo il Verlaine dei *Poèmes Saturniens*, Gautier ed Heredia. Nonostante il tentativo ecfrastico non sempre appaia legittimo, configurando risultati poetici che vanno al di là della semplice ricerca di un effetto consonante con la visione dell'opera d'arte, è necessario considerare che lo strumento della riproduzione verbale di effetti plastici corrisponde solo a una modalità, e non la più frequente, in ambito parnassiano. Il termine 'museo' non designa nessuna sezione degli scritti di questi autori; tuttavia le soluzioni estetiche che confermano una predilezione per il linguaggio plastico e contemporaneamente un'attenzione per i temi dell'antichità vanno ben al di là della banale trasposizione di dipinti. Heredia in *Les Trophées* (1893) ricostruisce alcune scene di tema mitologico, mentre nel testo in prosa di Verlaine intitolato *César Borgia* (1869; 2007: 96) l'incipit sembra assoggettarsi ad un intento descrittivo ma, nel finale, ritroviamo alcuni elementi che suggeriscono una dimensione psichica del personaggio:

Y la mirada errante, indiferente que – raya lejana, como en las viejas pinturas, – está preñada de enormes pensamientos de aventuras.

Y la frente ancha y pura, surcada por un gran pliegue – lleno, sin duda, de proyectos terribles, – medita bajo el birrete donde ondula una pluma – prendida por un rojo broche de rubíes. (Cito nella traduzione di Manuel Machado)

Gautier, invece, seguendo il ravvivarsi dell'interesse per la Spagna che si risolse nella riproposizione di opere di carattere romantico come *Hernani y Gil Blas* di Hugo e la *Carmen* di Merimée, mostrò un crescente interesse verso la pittura spagnola. A *Voyage a Espagne* ed *España*, fecero seguito *Tras los montes* e *Tableaux à la plume*, tutti esemplari esiti che documentano la predilezione dell'autore per l'arte spagnola e le collezioni esposte al Museo del Louvre. L'interesse per Velázquez, Ribera, Murillo e Zurbarán si dipana in *Tableaux a la plume* (Gautier 1880) per mezzo di otto

articoli sulla pittura, comparsi in distinti periodici francesi tra il 1850 e il 1869, tra cui figura la serie *Etude sur les musées* contenente la sottosezione *Le musée espagnol*. Ciò che cattura l'attenzione di Gautier per quanto riguarda gli aspetti dell'arte barocca è la disposizione di una diversità sociale nella ritrattistica che, attraverso il dettaglio simbolico, include nell'immagine l'estrazione del personaggio rappresentato. Sorvolando sulla celebrazione a Parigi nell'anno 1899 del terzo centenario dell'artista sivigliano anticipato dall'opera *Velázquez* di Aureliano de Beruete, è sufficiente sottolineare l'uso da parte di Manuel Machado, nella conferenza *Génesis de un libro* (Machado 1913), della formula *pinturas a la pluma* per ravvisare un'ingente debito nei confronti di Gautier, probabilmente imputabile alla permanenza francese del poeta di *Alma*.

Per quanto concerne l'ambito ispanico, al contrario, la disposizione all'*ekphrasis* interessò maggiormente gli autori sudamericani, come fu il caso di Rubén Darío e Julián del Casal, precursori e rappresentanti di quella linea simbolista che prevedeva uno sfondo di complementarità tra i diversi codici artistici.

Rubén assegna all'arte un posto privilegiato ai fini di esplorare l'impostazione modernista, oltrepassando e ristrutturando la sentenza *ut pictura poesis*, ora arricchita di orizzonti estetici inediti per mezzo di una preferenza per quei manufatti che, creati dall'uomo al fine di essere contemplati, giocano con il concetto di bellezza decorativa. Se il valore del mondo è soprattutto ornamentale, il linguaggio mutuato dalle comparazioni scultoree sfocia spesso in analisi contrastive tra luce e ombra, che reificano l'erotismo femminile attraverso la vividezza dei colori e la concretezza dei materiali preziosi e transcodificano il mondo animale mediante meravigliosi effetti grafici, sino ad un'identificazione dei fattori artistici con allegorie ed emblemi di un mitico ritorno all'arte dell'antichità.

Di pari passo con la crescente attrazione per il movimento simbolista, le descrizioni del poeta del Nicaragua si fanno meno prolisse, lasciando più spazio all'impressione lirica e soggettiva. La rappresentazione naturalista sparisce così dalla ricerca modernista e la resa del paesaggio, ora ancorata alla contemplazione assorta, svela la proiezione sulla realtà circostante di quel mondo interiore che la parola, ai limiti di un eccezionale sforzo comunicativo, cerca di esprimere.

Un aspetto fondamentale dell'estetica di fine secolo che può essere interpretato come cardine della religione dell'arte per l'arte è la grande attenzione per l'operato di pittori che, precedentemente ai grandi maestri cinquecenteschi Raffaello e Michelangelo, costruirono una visualità che si distanziava dalle prassi accademiche e dalle interpretazioni canoniche di bellezza. Il gusto preraffaelita e il ritorno ad un passato nostalgico, a partire dall'esautorazione della tendenza artistica rinascimentale e al recupero auspicato da John Ruskin di un'arte primitiva e gotica, sono alla base di alcune produzioni dariane. Nelle pagine di *Cantos de vida y esperanza* (1905), la poesia *Leda* (1905; 1967: 664) segnala un'attenzione per la figuratività moderna, esplicita in materiali concreti e sfumature traslucide di colore, mentre riscopriamo l'interesse per la malinconica pantomima verlaineiana nella *Balada en loor del "Gilles" de Watteau* (1905; 1967: 1056-1057). La vocazione visuale ed ermetica di Darío si fa invece più patente nella sezione *En Chile* di *Azul...* (1888: 100-235), dove le trasposizioni, non dipendendo dalla realtà oggettiva della visione, abbandonano l'indagine mimetica ed eliminano il referente naturale che viene assorbito come modello artistico, prospettando una tendenza all'autonomia verbale già segnalata nei titoli che affollano la raccolta.

Julián del Casal, poeta inizialmente attirato da un esercizio di scrittura di marca postromantica, solo successivamente impreziosisce la sua produzione artistica di riflessioni metalinguistiche e sperimentazioni che coinvolgono poesia e codice iconico. L'utilizzo di strumenti tipicamente ascrivibili all'ambito decadentista, come il cupo interesse per il morboso, l'estremizzazione della tematica crepuscolare e il legame tra lusso e sterilità, si vincola ai percorsi degli autori francesi citati ed è concorde al temperamento e alla condizione di malattia dello stesso poeta cubano che, in seguito all'acuirsi di un morboso pessimismo e all'aggravarsi della tubercolosi, aggiusterà la tecnica avvalendosi di preziosismi lessicali e cromatici.

Se questa cosmovisione simbolista è già evidente in *Hojas al viento* (1890), raccolta contenente *La canción de la morfina*, un componimento in cui l'aspirazione spirituale ricerca nella droga l'ingrediente principale di una poetica ubriaca di alterate intensità e sensibile alle sinestesie di un trionfo del sovrannaturale, è con la seconda raccolta di Del Casal, *Nieve* (1892), che

la simbiosi tra estetismo e idealismo si realizza completamente, consegnando allo scrittore la possibilità di trasferire sulla pagina una percezione spirituale di bellezza combinata a un gusto per il distante e l'esotico, in ultima analisi rappresentato da una neve che per l'abitante di Cuba rappresenta l'estraneità.

La prima parte dell'opera si ispira alla cultura parnassiana ma con la sezione *Mi museo ideal* l'autore entrerà definitivamente in una nuova tappa simbolista della sua poetica. Del Casal, lettore di Baudelaire e Verlaine, aveva in quel periodo già intrapreso il carteggio con Huysmans e, stimolato dall'entusiasmo per un'espressione artistica con cui era venuto in contatto attraverso le copie che l'amico e giornalista Aniceto Valdivia, di ritorno da Parigi, aveva portato a Cuba nel 1888, iniziò la corrispondenza con Moreau (Villena 1978). A questa fascinazione per i dipinti del francese che poteva esaminare solamente in riproduzioni in cui di certo l'effetto cromatico perdeva di incisività, si associa l'idea di una possibile traiettoria comune tra i due artisti che, in stretta consonanza nell'attitudine alla vita, indurrà il poeta cubano alla stesura di dieci sonetti ecfrastrici a partire da altrettante opere del pittore parigino.

La modulazione poetica fondamentale è quella dell'archetipo femminile per eccellenza descritto in *À Rebour*. Sia Moreau che Del Casal, d'accordo con il sentire modernista, cercano un contatto con l'assoluto per mezzo di una fuga dalla realtà circostanziale e un rifugio nei paradisi artificiali. La figura rappresentativa di questo percorso degli eccessi fatto di sofferenza e inappetenza sessuale è Salomè, bellezza mostruosa e incantata che disdegna i mortali, incurante del danno che può loro provocare, una Elena di Troia che danza ammaliante tra i riflessi delle pietre preziose, mostrando terrificanti porzioni di carne tanto seducente quanto mortifera. La sensazione fantasmatica trasmessa dalla serie di dipinti viene resa da Del Casal attraverso un duplice procedimento: in *Salomè* (1893: 28) il fumo dell'incenso ispira i contorni vaghi, mentre in *La aparición* (1893: 29) la dilatazione è il risultato del passaggio di alcuni raggi solari attraverso una nube che ne attenua l'invasione. Dove si produce l'antitesi massima è nell'opposizione di due emblemi, da un lato il fiore di loto, dall'altro la testa volteggiante del Battista che, attraverso il contrasto, si istituiscono a simboli di una nuova religione passionale e sfrenata di cui

la stessa donna è rappresentante, mascherata da gioielli e legata a una sensazione di apparenza falsa quanto il candore della sua pelle. La *Péri*³⁶⁵, figura femminile simbolica che marca l'integrazione tra l'universo terreno e quello trascendente, a partire dal 1860 comparirà in molti bozzetti del pittore francese (Fig. 3) e si caratterizzerà come portavoce di un'estetica simbolista in cui i contorni delle cose sfumano nel profondo mistero del trascendente, relegando la raffigurazione del mondo a un accumulo di indizi materici che vogliono esprimere molto più di ciò che funzionalmente rappresentano.

Il museo di Manuel Machado

Manuel Machado, per edificare il suo mondo ideale, sceglie di includere nella sottosezione intitolata '*Museo*' di *Alma* (1902; 1967: 151-53) quattro componimenti che, con l'obiettivo di tracciare efrastici quadri culturali, mettono in scena consonanze dirette tra letteratura, arte e vita, rivelandosi adattamenti della lezione parnassiana radicalmente distinti da altri esiti peninsulari, com'è il caso di *Retratos Antiguos* di Antonio De Zayas, opera pubblicata nello stesso anno ma in fin dei conti riconducibile a una modalità poetica passeggera e priva di mordente.

Successivamente, secondo le possibilità che offrono il modello e l'intento, altri componimenti vengono integrati all'iniziale collezione, che nel 1907 si fa indipendente da *Alma* combinando una poesia inedita a soluzioni riprese da *Tristes y alegres*, *Caprichos* e *La fiesta nacional*. Tale museo, ora ampliato sfruttando al massimo le possibilità del titolo,

³⁶⁵ Péri o Perì: figura femminile contrastiva che marca l'integrazione tra l'universo terreno e quello soprasensibile per mezzo di una caratterizzazione difforme e ambigua. Il soggetto mutuato dalla mitologia arabo-persiana si converte in simbolo di una seducente quanto mortifera passione che si estende agli antecedenti storico-biblici di Cleopatra, Giuditta, Salomè e conoscerà durante il XIX secolo una rinnovata diffusione. A tal proposito si consideri la stesura da parte di Thomas Moore di *Lalla Rookh* (1817), opera basata su un poema indiano la cui seconda sezione reca l'intestazione «The Story of Paradise and Peri», e la collaborazione di Gautier con il musicista Burgmüller e il coreografo Coralli per la realizzazione di un balletto in due atti intitolato appunto *La Péri* e rappresentato il 22 febbraio 1843 all'Opéra de Paris.

raccoglierà diciannove componimenti che si organizzeranno in quattro sezioni, come in un'autentica esposizione in cui il materiale, ordinato cronologicamente, corrisponderebbe ad altrettante sale qualificate mediante un titolo, una derivazione geografica, un periodo storico e uno stile artistico precisi. Questa rilettura dimostra che siamo in presenza di una struttura fondamentale aperta che nel 1910 vedrà l'inserimento di altri quattro componimenti in seguito riservati ad *Apolo* (1902; 1967: 165-179), collezione che si spiega a partire dalla semplice locuzione: *poemas sobre cuadros*.

Alma è una raccolta che in germe contiene dei riferimenti alla produzione machadiana nella sua totalità; tuttavia, nel caso dei rimandi al codice iconico, il discorso si fa più complesso. Inizierò sin dal principio con il chiarire che è essenzialmente solo nella raccolta del 1902 che Manuel Machado sembra riuscire a superare la componente descrittiva attraverso un'integrazione simbolista del dato pittorico, mentre in *Apolo* la versificazione si fa meno allusiva e il procedimento pressoché identico di ricreazione di quadri famosi non va oltre l'oggettivazione. In *'Museo'*, già il primo progetto fatto di quattro componimenti si distingue per una componente di reinterpretazione creativa, assoggettando l'impressione pittorica ad allusioni e percezioni che, sfociando in un clima decadente marcatamente simbolico, si allacciano a reminescenze personali dello stesso poeta. È questo il caso di *Felipe IV* (*ivi*: 151-52), uno degli esiti più felici di Manuel Machado per quanto concerne il procedimento efrastico così come è stato interpretato dalla tradizione classicista, e contemporaneamente esempio singolare di poesia modernista, che recupera gli strumenti del movimento soprattutto nel riferimento metapoetico a codici visuali apparentemente incompatibili con la pratica della scrittura.

Nadie más cortesano ni pulido
que nuestro rey Felipe, que Dios guarde,
siempre de negro hasta los pies vestido.
Es pálida su tez como la tarde,
cansado el oro de su pelo undoso,
y de sus ojos, el azul, cobarde.

Sobre su augusto pecho generoso
ni joyeles perturban ni cadenas
el negro terciopelo silencioso.

Y, en vez de cetro real, sostiene apenas,
con desmayo galán, un guante de ante
la blanca mano de azuladas venas.

Se la struttura ricorda, rappresentandone forse la base compositiva, i sonetti di *Apolo*, il risultato è estremamente più interessante. Probabilmente scritto tra il 1898 e il 1899, questo è l'unico componimento di *Alma* cui è possibile associare un referente pittorico anche se non menzionato: il dipinto di riferimento è il ritratto di Velázquez catalogato al numero 1182 del Museo del Prado (*Filippo IV in piedi*, 1623-1628, olio su tela), anche se, come segnalerà Gayton (1975), il dettaglio del guanto è recuperato da un ritratto del fratello del re, Don Carlos, realizzato dal medesimo pittore sivigliano (*Ritratto dell'infante Don Carlos*, 1626-1628, olio su tela). La sensazione di plasticità, evocata per mezzo di un impiego di verbi al presente, accentua l'impressione di staticità, mentre l'indeterminatezza testuale non permette un'interpretazione unidirezionale né per quanto riguarda la dimensione interna del componimento, né per ciò che concerne l'intenzione alla base della scrittura. Se D'Ors classifica la reinvenzione dell'immagine del sovrano non come riproposizione del dipinto in sé ma come ristrutturazione dell'ambiente velazqueño e rimando all'artificio pittorico (D'Ors 1979), Coronado Carrillo rigetta l'idea di una sintesi tra due opere d'arte (a discapito di vistosi elementi che giustificerebbero una tesi inversa) subordinando la creazione poetica a un proposito di correzione del ritratto del sovrano che Machado opera a partire da una patina elegante di amaro decadentismo (Coronado Carrillo 2011). A livello espressivo, pare però rilevante l'osservazione di Persin che si sofferma sulla scelta di effettuare una commistione tra più dipinti al fine di generare un'immagine mentale indipendente, connessa alla registrazione dell'effetto visuale nell'animo di chi scruta il dipinto (Persin 1989).

In questo senso, è possibile ipotizzare che l'operazione poetica voglia in sé riferirsi alla rappresentazione artistica in generale intesa come processo. La riflessione si sposta quindi sulle sfere di competenza di un'arte che sceglie di materializzare sulla tela oggetti che si situano al di fuori del suo proprio contesto, considerando l'*ekphrasis* non solamente a livello di fallimento mimetico, ma relazionata al processo artistico in sé e alle possibilità immaginative di emittente e destinatario del prodotto. Il dipinto si converte in simbolo, in feticcio, per mezzo del quale il poeta stesso, attraverso due codici ipoteticamente in conflitto, raggiunge un grado di iconicità che va al di là di oggetti e segni, evidenziando l'assoluta sussistenza del prodotto verbale e orientando il discorso verso un piano simbolico che si interroga sull'impossibilità da parte di qualsiasi procedimento artistico costretto da canoni specifici di cogliere l'essenza del reale. La lettura del dipinto di Velázquez accoglie infine molteplici interpretazioni presupponendo legittima la fusione mentale, che situerebbe il poeta in un ruolo di garante dello statuto dell'immagine attraverso il filtro della memoria, e contemporaneamente auspicando un indirizzo interpretativo personalissimo basato sull'assenza e sul decadimento.

La posizione del componimento nel '*Museo*' di *Alma*, consente di individuare alcune affinità con le altre tre soluzioni della medesima sottosezione machadiana.

La fonte di *Oliveretto da Fermo* (1902; 1967: 152), invece che essere un dipinto, è il capitolo VIII de *Il principe* di Machiavelli, in cui ritroviamo la figura del valoroso e ambizioso condottiero che morirà a soli ventotto anni per mano di Cesare Borgia. Questo carattere esplicitamente letterario influisce nel risultato e il componimento sembra più legato a un intento biografico che pittorico. Machado per mezzo dell'invenzione di un inesistente quadro del protagonista, dipinto da un altrettanto fittizio Pintoretto, utile solo ai fini di determinare un referente interno alla storia dell'arte che possa giustificare la resa di un quadro storico a partire da alcuni dettagli, esegue un perfetto ritratto morale del Rinascimento italiano.

Segue la stessa interpretazione *La corte* (ivi: 152-53), narrazione poetica di marca parnassiana che destina al sonetto la descrizione di scene

brevi. Pubblicata inizialmente come *Villamediana – Retrato de epoca*, la poesia delinea il momento in cui lo stesso conte-poeta si incontra con Isabella di Borbone, sposa di Filippo IV, rinvigorendo l'idea di una suggestione legata alla rappresentazione al tempo stesso storica e artistica.

Di chiara marca modernista è invece la poesia *Oriente* (ivi: 153), sottotitolata *Flores*, che sceglie la struttura del sonetto alessandrino con un certo grado di libertà rimica. Per quanto il tema antico si ipotizzi sia ripreso da Hugo ed Heredia, sono di chiaro carattere verlainiano la grande attenzione formale, la partizione ritmica del verso e il ricorso all'allitterazione, mentre è da ascrivere alle modalità espressive contemporaneamente barocche e romantiche l'insistenza sul carattere mortifero dell'amore di cui Cleopatra si fa eminente portavoce.

Sulla base della pratica d'insegnamento della *Institución Libre de Enseñanza* e considerando quindi rilevante l'opinione di Cossío e Giner de los Ríos per cui l'opera d'arte è insieme contenitore e risultato di una dissoluzione tra la storia politica e la storia delle idee, l'estetica machadiana si ispira a un'antichità culturale e proietta il lettore in un mondo nuovo ed esotico. I componimenti riescono così a convertirsi in sintesi perfette tra grazia formale e temi evocativi che, come ritratti esposti in un ambiente museale concreto, acquistano dinamicità per mezzo della disposizione: la tensione tra il ritratto del re decadente e quello dell'artista assassino si risolve nell'omicidio del conte di Villamediana, per mezzo di una sintesi che ricerca l'estremizzazione della passione amorosa deleteria e sfrenata. Presenza costante in tutti i modelli la densa riproposizione di oggettifeticcio: al guanto del re fanno seguito *'un cuadro, un puñal y un soneto'* appartenuti ad Oliveretto, strumenti icastici che, insieme al *'pañuelo bordado con las armas reales'* e alla coppa di Cleopatra, compongono l'universo materico di una decadente nobiltà in cui la morte è l'unico referente.

Sul piano delle influenze che abbiano condotto alla stesura di *Felipe IV* sono state fatte varie ipotesi. Seppur a livello formale gli influssi modernisti, soprattutto dariani, siano patenti, la metrica e il vocabolario chiamano in causa gli esiti parnassiani. Per quanto sia impossibile non

notare la consonanza con il *César Borgia* di Verlaine (1869; 2007: 96)³⁶⁶ e le costruzioni decadenti di Samain, l'ispirazione forse potrebbe ricondursi al Gautier di *Tableaux à la plume* che più lungamente si sofferma sulla posizione del guanto, sulla pallidezza nei ritratti di corte di Velázquez e sulla spossatezza del soggetto, volendo pronosticare il declino di una dinastia in collasso. Per quanto non sia possibile accertare la lettura del francese da parte di Manuel Machado, resta comunque valida la traccia esplicativa che antepone alla prospettiva storica le considerazioni estetiche, qualificando il componimento come notevolissimo esito anomalo di un poeta discontinuo ma innegabilmente affascinante.

Rubén Darío, *Alma* e il sottocodice esoterico

Manuel Machado si appropria della tecnica verlaineina e al contempo ne trascende le finalità, ottenendo esiti distinti. Questo superamento, che in fin dei conti è appropriazione e riadattamento di una lezione poetica, forse non sarebbe stato concepibile senza l'esemplare contatto con Rubén Darío.

Per il poeta di *Alma*, Rubén fu amico e maestro. I due si conobbero nel periodo in cui Manuel visse a Parigi ed esercitò l'attività di traduttore presso la casa editrice di Hippolyte Garnier. Introdotto ai circoli bohémien e alla vita intellettuale in fermento da Enrique Gómez Carrillo, al tempo console generale del Guatemala, il poeta andaluso strinse amicizie feconde con personalità di spicco nell'ambiente letterario parigino e partecipò alle sregolatezze notturne della città. Durante questo periodo, che si protrasse sino al rientro in Spagna nel mese di dicembre del 1900, Manuel condivise per qualche tempo l'abitazione al numero 29 di Faubourg Montmartre con Amado Nervo e Rubén Darío, giunti a Parigi in veste di giornalisti e desiderosi di sperimentare le magnificenze della capitale francese che in quell'anno ospitava la grande Esposizione Universale. In questo clima d'eccitazione, sorse una profonda amicizia tra il vate del modernismo

³ Cfr. nuovamente il testo XLVI nella traduzione machadiana: «Los ojos negros, los cabellos negros, y el negro terciopelo – contrastan entre el oro suntuoso de la tarde, – con la palidez bella y mate de su rostro».

latinoamericano e il poeta sivigliano, e alla partecipazione ad alcolici ritrovi presso il caffè Cyrano e il bar Calisaya seguì uno scambio reciproco di letture e versi che non si interruppe con l'abbandono di Parigi da parte di Manuel (Alarcón Sierra 2008).

Ritornato a Madrid, il poeta si adoperò a diffondere gli ideali estetici che marcavano il passo di quella nuova generazione di scrittori, vantando l'esperienza in prima persona di ciò che altri suoi contemporanei conobbero solo indirettamente. Seppur risalga al 1901 la fondazione della rivista *Electra*, cui collaborerà lo stesso Darío, la cooperazione tra i due scrittori si intensifica nel novembre dello stesso anno quando Juan Ramón Jiménez, in seguito al ritrasferimento a Madrid, decide di accogliere in cenacoli presso il sanatorio del Rosario i rappresentanti della *gente nueva*, vale a dire la compagine di artisti che contrapponeva alla cieca incomprendimento accademica le novità artistiche imperanti. A queste riunioni parteciparono sia Manuel che Rubén, esercitando quel ruolo prioritario che già avevano nelle redazioni di *Juventud* e, successivamente, di *Helios*, *Los cómicos* e *La Anarquía Literaria*, di cui il primo e unico numero vide le stampe nel luglio del 1905 (Ibid.).

Di pari passo con questa profonda amicizia, a livello intellettuale i vicendevoli elogi e omaggi seguivano le pubblicazioni delle raccolte di ciascuno dei poeti, sino all'inclusione dei lavori di entrambi nella prima estesa antologia modernista del 1906. Tre anni più tardi, Manuel Machado si occupa temporaneamente di una serie di attività tra cui quella di segretario del maestro all'ambasciata del Nicaragua ma sfortunatamente la corrispondenza tra i due scrittori, che si sviluppò in concomitanza con la pubblicazione parigina di *Mundial Magazine*, una rivista diretta da Darío cui parteciparono i fratelli Machado con alcuni scritti, è destinata a cessare con la morte del poeta di *Azul...* nel 1916.

A partire da questa relazione affettiva e intellettuale, Rafael Alarcón Sierra passa esaustivamente in rassegna gli indizi poetici che in *Alma* dimostrano l'adesione al rinnovamento lirico dariano, sottolineando che Manuel Machado non imita il maestro ma si appropria di alcuni procedimenti e li interiorizza. Al motivo dell'universo misterico, ricorrente in ambito romantico e ripreso da Darío attraverso l'iconografia della rosa simbolica (Machado 1902; 1967: 146), si sommano altri riferimenti come

l'esotismo orientalista di *Oasis* (*ibid.*), il sentimento abulico di *Melancolía* (*ibid.*) e l'attrazione per l'universo medievale primitivo e leggendario di *Castilla* (ivi: 150-51).

Nella sezione *Estatuas de Sombra*, le corrispondenze si fanno più intense. Il raggruppamento, infatti, esplicita un codice sintetizzabile attraverso il termine di poesia psicologica: arte della versificazione il cui intento è captare le tracce persistenti di subconscio, rigettando l'inerte spazio *soul-less* di marca positivista ed esaltando l'espressività modernista che gode della libera redenzione simbolica, voltando le spalle alla disorganica e disgregata realtà.

Nei due componimenti *Lirio* (ivi: 155-56) e *Gerineldos el paje* (ivi: 156-57), basati sul medesimo ipotesto, il *Romancero* del secolo XVIII di Agustín Durán, le allusioni vanno ben oltre la parafrasi descrittiva o interpretativa, ricomponendo l'universo intimo del poeta a partire dalle suggestioni in lui provocate dal testo fonte. Se in *Gerineldos* i protagonisti ricoprono la funzione di simboli della sessualità in un'atmosfera di decadenza, è con *Lirio* che il topico delle '*almas liliales*' prende forma. La condizione assorta del '*pobre pajecillo*', che in una *carrerilla* iniziale vaga per i giardini del castello, si tramuta in una sensazione simile ad una trance mistica per cui il parco versallesco non è altro che il labirinto simbolico del sé, mentre l'intima introspezione si suggerisce per mezzo di indeterminatezza testuale e linguaggio onirico, espedienti che utilizzò lo stesso Darío nel componimento *El poeta pregunta por Stella* (Darío 1888; 2007)³⁶⁷.

La compenetrazione, invece, si fa più profonda in *Eleusis* (Machado 1902; 1967: 153-55) dove lo statuto onirico delle visioni coincide con lo smascheramento misterico alla base della dottrina esoterica che nel finale del secolo permeò il pensiero di molte teosofie occidentali. Il modernismo letterario, auspicando la negazione del dogma e la liberazione dai preconcetti positivisti, si accostò naturalmente a soluzioni teosofiche che ricercavano l'approssimazione ai grandi enigmi radicali dell'esistenza,

⁵ A tal proposito si considerino i versi di *Lirio*: «Casi todo alma / se pierde en silencio, / por el laberinto / de arrayanes... ¡Besos! / Solo, solo, solo. / Lejos, lejos, lejos... / Como una humareda, / como un pensamiento... / Como esa persona / extraña, que vemos / cruzar por las calles / oscuras de un sueño.»

seppur la teosofia classica od occidentale, secondo la distinzione che propone René Guénon (1921), non coincidesse *tout court* con la dottrina professata da Madame Blavatsky.

La corrente esoterica originaria prevedeva una visione sincretista in cui confluivano pitagorismo e platonismo; religioni misteriche antiche tra cui i culti orfici, egizi ed esseni; la mistica ebraica della Quabbalah; le correnti ereticali contestatrici del Medioevo; i templari e i rosacroci; i riferimenti a pansofia, panvitalismo e monismo, intimamente correlati alle correnti occultiste che implicavano un interesse profondo per alchimia, magia e astrologia. Il teosofismo moderno esposto da Madame Blavatsky e Olcott, invece, sotto l'impropria denominazione di teosofia orientale, chiama in causa nuovi elementi ad arricchire la composita sintesi: a partire da un amalgama di concetti condivisi di Induismo e Buddismo, tra cui ritroviamo la reincarnazione, il contatto con il divino per mezzo dell'esperienza mistica, il fachirismo e l'idea di *karma*, la società teosofica avvalorava una teoria comparativistica ed evolucionista delle religioni per cui tutte le dottrine derivavano da un'unica sapienza universale originaria. In questo modo, presupponendo una subordinazione del logico al mitico, le sfere del paranormale e dello spiritismo si intrecciarono e comportarono uno spostamento nei riguardi della tradizione teologica dominante.

Il consistente interesse per la versione interpretativa delle religioni proposta da Madame Blavatsky si spiega solamente mediante una valutazione delle spiritualità inedite e stravaganti in voga a partire dal XVIII secolo. Personalità come quelle di Swedenborg, teorizzatore di simmetriche analogie tra il mondo materiale e l'aldilà, permisero un'impressionante diffusione del satanismo, del rito egiziano proposto dalle logge di Misraim e Memphis e dei culti filomassonici di occultisti e guaritori, tra cui individuiamo il conte di Saint Germain e il profeta Cagliostro. Di pari passo con il crescente fascino religioso per l'Oriente, che in campo filosofico e letterario occupò le riflessioni di Schopenhauer, Kipling e Salgari, si interpolarono discussioni psicanalitiche, tra cui le teorie sull'ipnosi e il magnetismo animale professate da Mesmer e le rivelazioni apocalittiche di Joanna Southcott, sperimentatrice di una scrittura automatica altamente suggestiva (Gullón 1971).

Sedimentandosi in una psiche fortemente eccitabile e disturbata come quella di Madame Blavatsky, tutte le tendenze di pensiero qui sopra proposte si addensarono intorno a un epicentro trascendente che integrava il misticismo religioso alla riscoperta interiore; il risultato fu la fondazione della prima Società Teosofica nel 1875, in un Paese come gli Stati Uniti che già nel 1866 aveva segnalato un accostamento all'universo esoterico da parte di cinque milioni di persone, cui seguì una penetrazione spagnola intorno alla metà del XIX secolo con l'affermazione della prima società spiritista fondata a Cádiz nel 1855.

Con il teosofismo, dottrina che prometteva di riscoprire le chiavi perdute che avrebbero consentito di penetrare le nebulose essenze dalla vita e dell'aldilà, iniziarono a circolare concezioni legate a pratiche antiche, spesso in un'accumulazione caotica, tra cui figuravano le credenze orientali, il pitagorismo e i testi gnostici. Come sottolinea Gullón, seppur le soluzioni proposte rischiassero in alcuni casi di occupare l'orbita della ciarlataneria in ambito letterario anche i propugnatori di false concezioni erano personalità feconde che stimolavano chi, forzato a sostituire il Dio di cui Nietzsche aveva dichiarato la scomparsa, vedeva nella simbologia arcaica una possibile rigenerazione.

Ciò che resta indubitabile è che alcuni scrittori presero sul serio le nuove dottrine. W. B. Yeats partecipò ad una società occultista di Londra tra il 1887 e il 1890 e successivamente edificò una personale pratica simbolista, che si basava sui medesimi principi per cui la natura e lo spirito fossero in costante connessione e sviluppassero una corrispondenza; per quanto riguarda il settore letterario ispanico, invece, Valle-Inclán e Manuel Machado dimostrarono una forte curiosità per l'esoterismo, mentre è accertato che Darío e Lugones furono iniziati ad una società teosofica.

In vari punti, i movimenti estetici di fine secolo coincidono con le credenze delle nuove dottrine; primo fra tutti il raggiungimento di un'armonia suprema, che le teorie ebraiche e platoniche giudicavano espressione di una perfetta disposizione degli elementi astrali. Allo stesso modo il ritmo e lo stile dell'artista modernista erano elementi eticamente indispensabili per dar corpo ad impulsi che altrimenti tendevano alla dispersione. Il poeta, emulando il divino atto di creazione, si trasforma nel detentore della parola e questa convinzione per cui nominare equivale a

rendere manifesto lungo l'asse dell'esistenza è un'interpretazione che occupa tanto le letture bibliche e coraniche quanto in filigrana le pagine dell'unamuniano *Niebla*, in cui il potere del sommo creatore si dipana in una vertiginosa *mise en abyme*.

Contemporaneamente, se l'uno si svela attraverso la creazione, l'artista stesso nell'atto di generare sperimenta il viaggio intellettuale, la sensazione di sentirsi posseduto da un'entità insondabile che in sé racchiude la componente di mistero alla base della scrittura poetica. L'accettazione dell'alterità come realtà concreta e tangibile indica una linea esoterica che generalmente va nella direzione opposta rispetto all'esercizio del pensiero razionale, giustificando la scissione tra *yo social* e *yo creativo* discussa da Juan Ramón Jiménez negli anni americani di nevrosi, sino ad implicare l'utilizzo di eteronimi, di cui fecero largo uso Antonio Machado e Fernando Pessoa. Simultaneamente, l'inclinazione di Madame Blavatsky a riconoscere nelle varie manifestazioni di Cristo personalità capaci di sviluppare principi superiori che nell'essere umano sussistono in stato latente, non si distanzia poi molto dalle valutazioni di Unamuno per cui il figlio di Dio, non divino per nascita, grazie al desiderio e all'impegno finisce per meritarsi d'essere considerato profeta e vate.

Volgendo nuovamente lo sguardo ad *Eleusis*, le valutazioni possono ora accordarsi a un ambito spirituale più esaustivo e coerente. Le allusioni fanno sostanzialmente riferimento a quei misteri ellenici celebrati nel santuario di Deméter che rese popolari il guatemalteco Enrique Gómez Carrillo per mezzo dell'opera *Sensaciones de París y de Madrid* (1900), seguita dal romanzo *La Grecia eterna* (1908), in cui non casualmente un capitolo reca il titolo *Los misterios de Eleusis*. La commistione di misticismo ed erotismo in immagini liturgiche, frequentemente osservabile nei testi modernisti, chiaramente non proviene da correnti eterodosse peninsulari ma da credenze più flessibili e permissive, in ultima analisi accorpabili a partire dal testo chiave di Edouard Schuré *Les grands initiés* (1889). A supportare questa tesi, al di là delle patenti comunanze tra l'iniziazione eleusina proposta in *Los raros* (Darío 1896) e le considerazioni del filosofo e letterato

francese³⁶⁸, contribuisce A. Marasso che segnala l'ampia influenza che ebbe in Darío l'opera *Les grands initiés* di Schuré, di cui ritroviamo un'esemplare ricco di sottolineature e annotazioni nella Biblioteca Machado di Burgos (Alarcón Sierra 2008). Per quanto risulti difficile stabilire la data d'acquisto del libro da parte di Manuel, pare meno problematico considerare che il poeta sivigliano, in seguito al suo arrivo a Parigi, abbia maneggiato con interesse il titolo di Schuré, solido fondamento di un'estetica dell'introspezione che si edificò a partire dai due poli di attrazione rappresentati rispettivamente dagli autori sudamericani sopra citati, allacciandosi alle pratiche esoteriche e riscoprendo i nuovi canali di un'attività poetica intimamente disposta all'ascolto della voce suprema e ancestrale che struttura ordinatamente l'universo dello scibile umano.

⁵ A tal proposito si considerino le analogie tra l'affermazione contenuta in *Los raros*: «los misterios eleusiacos no eran, por cierto, para ser expuestos a la luz del sol» e la seguente considerazione schureiana: «Todas las grandes religiones tienen una historia interior y otra exterior; la una aparente, la otra secreta. [...] La primera, la historia oficial, la que se lee en todas las partes, tiene lugar a la luz del día [...] La segunda, que yo llamo la tradición esotérica o doctrina de los misterios, es muy difícil de desentrañar. [...] Hay que adivinarla. Pero, una vez que se la ve, aparece luminosa, orgánica, siempre en armonía consigo misma. Se la podría llamar la historia de la religión eterna y universal».



Fig. 1 – Gustave Moreau, *Salomé*, 1876, olio su tela (da Lacambre 1998: 149).



Fig. 2 – Gustave Moreau, *L'apparition*, 1876, olio su tela (da Lacambre 1998: 152).



Fig. 3 – Gustave Moreau, *Une péri, project pour émail*, 1865, grafite, inchiostro nero, sfumature grigie, dettagli d'oro e di guazzo bianco su carta con strato crema (da Lacambre 1998: 95).

Bibliografía

- Alarcón Sierra 2008 = Alarcón Sierra, Rafael, *De roca y flor de lis: Rubén Darío y Manuel Machado*, Universidad de Jaén, 2008.
- Brotherston 1968 = Brotherston, Gordon, *Manuel Machado: a revaluation*, Cambridge University Press, Cambridge 1968.
- Casal 1890 = Casal, Julián del, *Hojas al viento*, Imprenta El Retiro, Santiago de Chile, 1890 (*La canción de la morfina*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante 2011).
- Casal 1893 = Casal, Julián del, *Nieve*, El Intransigente, Messico 1893.
- Coronado Carrillo 2011 = Coronado Carrillo, Yolanda *et al.*, *El ékphrasis en la poesía de Manuel Machado*, Master of Arts, University of North Texas, 2011.
- Darío 1888 = Darío, Rubén, *Azul...*, Imprenta Litografía Excelsior, Valparaíso, 1888 (*Azul. Cantos de vida y esperanza*, Cátedra, Madrid 2007).
- Darío 1896 = Darío, Rubén, *Los raros*, Tipografía La Vasconia, Buenos Aires, 1896.
- Darío 1905 = Darío, Rubén, *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas*, Tipografía de Revistas de Archivos y Bibliotecas, Madrid 1905 (*Poesías Completas*, Aguilar, Madrid, 1967; *Azul. Cantos de vida y esperanza*, Cátedra, Madrid 2007).
- D'Ors 1979 = D'Ors, Miguel, «*Manuel Machado: Ciertas inexatitudes...*», "Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco", Universidad de Granada, 1979, pp. 437-453.
- Fusillo 2012 = Fusillo, Massimo, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, il Mulino, Bologna 2012.
- Gautier 1880 = Gautier, Théophile, *Tableaux à la plume*, Charpentier, Parigi 1880.
- Gayton 1975 = Gayton, Giban, *Manuel Machado y los poetas simbolistas franceses*, Bello, Valencia 1975.
- Gómez Carrillo 1900 = Gómez Carrillo, Enrique, *Sensaciones de Madrid y París*, Garnier, Parigi 1900.

- Gómez Carrillo 1908 = Gómez Carrillo, Enrique, *La Grecia eterna*, Imprenta Artística de José Blas y Cía, Madrid 1908 (*La Grecia eterna*, Biblioteca guatemalteca de cultura popular, Guatemala 1964).
- Guénon 1921 = Guénon, René, *Le Théosophisme, histoire d'une pseudo-religion*, Nouvelle Librairie Nationale, Parigi, 1921 (*Il Teosofismo, storia di una pseudo-religione*, Delta Arktos, Torino 1987).
- Gullón 1971 = Gullón, Ricardo, *Ideologías del modernismo*, "Ínsula", 291, 1971, pp. 1-11.
- Heredia 1893 = Heredia, José-Maria de, *Les Trophées*, Lemerre, 1893.
- Huysmans 1884 = Huysmans, Joris-Karl, *À rebours*, Charpentier, Parigi 1884 (*Controcorrente*, Garzanti, Milano 2006²⁰).
- Krieger 1992 = Krieger, Murray, *Ekphrasis: the illusion of the natural sign*, Johns Hopkins University Press, Baltimora 1992.
- Lacambre 1998 = G. Lacambre, D.W. Druick, L.J. Feinberg, S. Stein, *Gustave Moreau 1826-1898*, Réunion des musées nationaux, Paris 1998.
- Machado 1902 = Machado, Manuel, *Alma*, Imprenta de A. Marzo, Madrid, 1902 (*Alma. Apolo*, Alcalá, Madrid 1967).
- Machado 1913 = Machado, Manuel, *La guerra literaria (1898-1914)*, Imprenta Hispano-Alemana, Madrid 1913.
- Navarro Domínguez 1994 = Navarro Domínguez, Eloy, *El "museo" de Manuel Machado*, "Philologia Hispalensis", Siviglia 1994.
- Persin 1989 = Persin, Margaret H., *The ekphrastic principle in the poetry of Manuel Machado*, "Hispania", 72, 4, Madrid 1989, pp. 919-926.
- Schuré 1889 = Schuré, Philippe Frédéric "Édouard", *Les grands initiés. Esquisse de l'histoire secrète des religions. Rama; Krishna; Hermès; Moïse; Orphée; Pythagore; Platon; Jésus*, Librairie Académique, Parigi 1921 (*Los grandes iniciados*, Biblioteca Upasika, Colección Esoterismo II, 2012).
- Verlaine 1866 = Verlaine, Paul, *Poèmes Saturniens*, Lemerre, Parigi, 1866 (*Poesie*, Garzanti, Milano 2008³).
- Verlaine 1869 = Verlaine, Paul, *Fêtes Galantes*, Lemerre, Parigi 1869 (*Fiestas Galantes*, Renacimiento, Madrid 2007).
- Villena 1978 = Villena, Luis Antonio de, *El camino simbolista de Julián del Casal*, "Revista de literatura hispánica", 7, 5, 1978.

L'autore

Stefano Bazzaco

Ha conseguito la laurea magistrale in Lingue e Letterature Europee e Americane presso l'Università degli Studi di Padova nel luglio 2014. Attualmente è iscritto al Dottorato di Ricerca in Lingue, Letterature e Culture Straniere Moderne dell'Università degli Studi di Verona e sta preparando una tesi di dottorato sul romanzo cavalleresco spagnolo; collabora inoltre attivamente nella redazione della rivista elettronica *Historias Fingidas* con traduzioni e recensioni.

Email: stefano.bazzaco.1@gmail.com

L'arte italiana del Novecento nel Montalbano di Andrea Camilleri

Rita Ladogana

Montalbano si trovò in una grande biblioteca, i libri a migliaia erano ben tenuti, allineati in enormi scaffali. Una vasta scrivania a un angolo e in quello opposto un salotto di raffinata eleganza, un tavolinetto, due poltrone. Alle pareti solo cinque quadri e Montalbano a colpo d'occhio ne riconobbe gli autori, emozionandosi. Un contadino di Guttuso degli anni '40, un paesaggio laziale di Melli, una demolizione di Mafai, due rematori sul Tevere di Donghi, una bagnante di Fausto Pirandello. Un gusto squisito, una scelta di rara competenza. (Camilleri 1994: 102)

Fin dalla prima avventura del Commissario Montalbano raccontata nel romanzo *La forma dell'acqua*, pubblicato nel 1994, Andrea Camilleri esibisce, già con un significativo grado di caratterizzazione, la cultura artistica del suo protagonista. L'interesse e la passione per le opere d'arte sono disseminati lungo tutta la narrazione, fino all'ultimo capitolo della serie, contribuendo a fabbricare una ricca galleria itinerante capace di rivelare i gusti del suo appassionato curatore, compiaciuto di mostrarne di volta in volta i pezzi migliori.

Da Goya a Guttuso, passando attraverso Hayez, Dorè, gli impressionisti e il genio creativo di Gaudì, emerge una predilezione per i linguaggi moderni, per il contesto europeo tra Ottocento e Novecento, con un'attenzione particolare per la pittura.

Il Commissario colto, al quale lo scrittore ha 'prestato' le caratteristiche della sua formazione culturale, intrisa innanzitutto di sapere letterario, inizia a dichiarare, nel primo romanzo, la sua passione per l'arte nel nome della produzione italiana del Novecento, accostando ai grandi artisti attivi negli anni tra le due guerre i nomi di autori minori di respiro locale, legati soprattutto al mondo siciliano. Entra in scena il bagaglio della

cultura dello scrittore e quindi l'importanza delle frequentazioni che lo hanno avvicinato al mondo dell'arte negli anni dell'Università a Palermo e sono proseguite dopo il trasferimento a Roma, quando Camilleri aveva iniziato a studiare all'Accademia di Arte Drammatica.³⁶⁹ «A quei tempi il luogo d'incontro dell'intelligenza di sinistra era il bar Luxor (oggi Canova) in piazza del Popolo. Lì dormivano i vocioni del pittore Francesco (Ciccio) Trombadori, che per venire al bar dal suo studio che si trovava a pochi passi prendeva sempre una carrozza, e di suo figlio Antonello. Ogni tanto ci passava Guttuso, Turcato ci stava in pianta stabile [...]» (Camilleri 2013a: 13). Così inizia a raccontare lo scrittore, in un'intervista pubblicata nel 2007, raccogliendo i ricordi di un mondo culturale in fermento, quello della Roma negli anni che seguirono la Liberazione; un mondo segnato da un ritmo nuovo, da una esigenza manifesta di dare sfogo al bisogno di rinascita dopo il buio provincialismo degli ultimi anni del regime e il macabro orrore della guerra. Per quanto attiene, in particolare, alla produzione artistica si era assistito all'intricato avvicinarsi di manifestazioni realizzate in larga parte da strutture di partito e caratterizzate da una intrinseca necessità ideologica; il Partito comunista aveva espresso esplicito sostegno alla definizione del ruolo sociale dell'artista e alla necessità di un confronto diretto con la realtà³⁷⁰. I protagonisti della scena si trovarono pienamente coinvolti nel dissidio ideologico in atto, inclini a schierarsi con l'impegno realista oppure propensi a sposare l'evasione astrattista.

Camilleri, proseguendo nella rievocazione di ricordi e di emozioni romane, si sofferma su un episodio in particolare, un incontro che lo aveva molto emozionato, quello con Mario Mafai, figura ancora significativamente influente nel panorama assai vario dell'arte del secondo dopoguerra. Con il pittore, protagonista della fiorente stagione della Scuola Romana durante il ventennio fascista, lo scrittore aveva condiviso

³⁶⁹ «Arrivai a Roma dalla Sicilia nel 1949 perché avevo vinto il concorso per allievo-regista all'Accademia d'Arte drammatica, che allora aveva la sua sede in un villino di Piazza della Croce rossa, mentre il suo teatrino, quello dove ci si esercitava in palcoscenico, si trovava in via Vittoria». Camilleri 2013a: 11.

³⁷⁰ Si veda per un quadro generale e sintetico Crescentini 1993: 505-535.

una lunga serie di passeggiate notturne, senza una meta precisa; momenti di intenso sodalizio durante i quali Camilleri aveva imparato a guardare la notte con gli occhi di Mafai, mentre il pittore gli svelava i segreti della luce e del colore: «si andava a finire al Granicolo o in certe viuzze di Trastevere illuminate appena dalla luna o dalla debole luce di un lampione». Della sua produzione apprezza particolarmente i dipinti raffiguranti le demolizioni, soggetto molto amato da Mafai, che conosceva «addirittura a memoria», «particolare per particolare» (Camilleri 2013a: 12). Testimonianza pittorica degli sventramenti dei centri storici che avevano impresso alla città il contrassegno monumentale voluto da Mussolini, i dipinti sono stati interpretati dalla critica, nel dopoguerra, come espressione di velata ma altrettanto densa opposizione al regime³⁷¹; soltanto in studi più recenti sono state slegate da tale interpretazione ideologica e ricondotte al genere nostalgico della pittura di rovine, rivalutandone il loro vero valore artistico, sulla base dei molti documenti che provano una opposizione consapevole di Mafai al regime certamente successiva alla realizzazione delle opere e maturata soltanto in seguito alla entrata in vigore delle leggi razziali³⁷². Camilleri cita esplicitamente le demolizioni ne *La forma dell'acqua* senza fare riferimento al titolo di un'opera in particolare ma indicando genericamente il tema come peculiarmente caratterizzante della espressione artistica del pittore. Come avviene anche, sempre nello stesso romanzo, per le bagnanti di Fausto Pirandello, per le vedute del Tevere di Antonio Donghi, per i paesaggi laziali di Roberto Melli e per i braccianti di Renato Guttuso. Tutti artisti che avevano fatto parte direttamente, oppure ne avevano subito fortemente l'influenza, di quel vivace raggruppamento al quale era stato dato il nome di Scuola Romana, formatosi nei primi anni trenta del Novecento e

³⁷¹ Si citano in primo luogo Argan (1970), che in riferimento alla serie «stupenda» delle Demolizioni parla di «veritiero ritratto dell'urbanistica fascista, della stolta (ma bassamente interessata) politica del piccone», e Briganti sostenitore dell'idea di un'espressione sommersa scaturita dall'atteggiamento di «rifiuto» e nella «non partecipazione» ad una «realtà esteriore odiata o quanto meno estranea» (Briganti 1977).

³⁷² Nel 1938 dopo la promulgazione delle leggi razziali Mafai è costretto ad abbandonare Roma per trasferirsi a Genova insieme alla moglie Antonietta Raphael. Benzi 2005: 12-17; 2013: 259-260.

destinato a diventare la realtà più moderna e vitale del panorama italiano tra le due guerre (Benzi 2013).

Anche l'incontro con Fausto Pirandello è avvenuto a Roma verso la metà degli anni Cinquanta e Camilleri lo ricorda come un momento fortemente emozionante. Gli era capitato di trovarsi a casa del pittore, ignaro di chi fosse il padrone, per pagare l'affitto del seminterrato dove abitava insieme a Chicco Pavolini: «Appena misi piede dentro, mi trovai circondato da decine di dipinti. Li riconobbi e mi si piegarono un po' le ginocchia. Avevo capito chi era il proprietario... Uno dei pochi, veri grandissimi pittori del nostro Novecento» (Rosso 2012: 103-106). Della sua arte parla nelle pagine della *Biografia del figlio cambiato*, dedicata al padre Luigi, facendo riferimento ai rapporti tempestosi tra il pittore e il grande drammaturgo, il quale aveva esercitato una forte ingerenza nel suo linguaggio stilistico al punto da farlo allontanare dall'Italia per andare a studiare a Parigi insieme a Giuseppe Capogrossi (Camilleri 2000a). Le medesime origini empedocline, la lontana parentela delle famiglie Pirandello e Camilleri coinvolte nella gestione delle miniere e nel commercio dello zolfo in Sicilia, certamente hanno contribuito ad alimentare l'interesse dello scrittore per la produzione dell'artista, per la sua singolare cifra espressiva approdata ad una eccellenza di risultati ancora non pienamente compresa nel panorama della pittura del novecento italiano³⁷³. Le bagnanti, citate da Camilleri, costante indiscussa della pittura di Pirandello, dagli anni Venti fino agli anni estremi, rappresentano le tracce forti di un'inquietudine espressiva; l'inquietudine del vivere umano messa in scena nel disfaccimento delle forme dei corpi nudi amalgamati sulla sabbia, con la complicità di una materia cromatica arida e al contempo copiosa che ne aumenta la carica emotiva. «Strazianti personaggi portano in giro la loro forma disumana», aveva scritto Guttuso in riferimento alle opere pirandelliane, «[...] figure di altri pianeti su una creta scabra e arida sotto grigi cieli, senza nubi, dove persino i temporali non somigliano a quelli di questa terra [...]». Una lettura acuta e

³⁷³ Nel 2010 la neonata Fondazione Andrea Camilleri ha organizzato a porto Empedocle la mostra *Fausto Pirandello - Ritorno alla marina*, con la collaborazione di Claudia Gian Ferrari.

partecipata, quella dell'artista siciliano, al quale le bagnanti avevano ispirato le sue più note e drammatiche composizioni dedicate al tema della guerra (Guttuso 1941).

Con Renato Guttuso Camilleri aveva avuto occasioni di incontro sporadiche e meno intense rispetto al sodalizio con Mafai e Pirandello; con la sua arte, invece, il contatto era stato da subito molto profondo e durevole. Era giovanissimo quando aveva seguito negli anni Quaranta lo scandalo della *Crocifissione*, premiata a Bergamo nel 1942, attraverso le pagine della rivista *il Primato*, diretta dalla mente illuminata del Ministro Giuseppe Bottai. Da allora aveva continuato a seguirne costantemente, fin dove era possibile, il suo percorso, rimanendo colpito in modo particolarmente suggestionante dalla *Vucciria*, dipinta nel 1974 e dedicata all'omonimo mercato palermitano, dove Camilleri aveva trascorso tra i più bei momenti della sua giovinezza. L'aveva vista dal vivo per la prima volta a Palazzo Steri, nella sede del Rettorato dell'Università di Palermo, dove è conservata: era stato un grosso impatto, un'emozione forte dalla quale era scaturita l'invenzione del racconto dal titolo omonimo pubblicato nel 2008. Le parole traducono e interpretano con straordinaria efficacia la luminosità artificiosa e l'affondo insistito nella materia cromatica: «un colori appresso all'altro, senza 'na pausa, un momento di respiro», un inseguirsi di verdi, rossi, gialli e bianchi, carichi di un'energia tale da sentirsi «assufficari», come era capitato ad Anna, protagonista della storia (Camilleri 2008). Ma prima ancora che nel racconto lo stesso dipinto è citato ne *Il cane di terracotta*: la sosta a Palermo del Commissario Montalbano e la passeggiata allo storico mercato cittadino con la sua fidanzata Livia diventano occasione per fare riferimento al capolavoro guttusiano (Camilleri 1996: 192).

Una citazione, come le altre alle quali si è fatto finora riferimento, che ha la funzione di esibire la cultura artistica del Commissario; un espediente sempre associato a momenti di pausa che interrompono la frenesia delle indagini e spesso lasciano spazio alla esternazione dei piaceri sensoriali, come quando Montalbano ha la fortuna di trovarsi davanti agli occhi le opere d'arte, i capolavori che lo fanno emozionare. Succede a Vigata, nel romanzo *Una lama di luce*, quando per sfuggire agli incontri istituzionali

per l'arrivo del Ministro dell'Interno, a seguito dello sbarco di immigrati tunisini, si rifugia nella galleria della bella Maria Angela:

Nella galleria d'arti, che era allocata proprio a metà del corso, non c'era un visitatore che fusse uno. Montalbano sin lì ralligrò egoista, accusò avrebbe potuto taliarsi i quattro con tutto il comodo. C'erano esposti quindici pittori, ognuno con un'opera. Da Mafai a Guttuso, da Donghi a Pirandello, da Morandi a Birolli. 'Na goduria. (Camilleri 2012: 25)

Oppure quando, durante la visita alla lussuosa casa del notaio Palmisano ne *Le ali della sfinge*, non riesce a trattenere l'emozione alla vista di una marina di Carlo Carrà

La sessantina Ernesta Palmisano, ben vista, non un capillo fora posto, li fece accomodare in un bel salotto. E di subito Montalbano arrisò abbagliato da cinque o sei bottiglie di Morandi e da due bagnanti di Fausto Pirandello.

«Le piacciono?».

«Sono magnifici, bellissimi».

«Allora poi le faccio vedere un Tosi e un Carrà. Sono nello studio privato di mio marito. Prendono qualcosa?». (...)

«Mi fa vedere gli altri quadri?».

«Certamente».

Nello studio privato del notaio non c'era manco un libro di leggi. Gli scaffali erano pieni di romanzi di primissima qualità. Il paesaggio di Tosi era splendido, ma davanti alla marina di Carrà si sentì quasi spuntare le lagrime. Niscuno da casa Palmisano, il Commissario s'addunò che il muzzuni malamente astuto gli aveva fatto un pitruso nella sacchetta. Ancora pigliato dalla bellezza del quadro di Carrà, manco gli venne di santiari. (Camilleri 2012: 177 e 180)

L'arte ricopre, dunque, un posto importante nella scrittura di Camilleri, e non soltanto perché le opere pittoriche che entrano nella scena hanno un effetto sublimante sul Commissario e perché sono necessarie ad 'esibire' la cultura del protagonista. Il ricorso all'arte, infatti, non si ferma al raffinato citazionismo iconico, ma in numerose occasioni diventa

funzionale alla descrizione di un personaggio, di un oggetto o all'evocazione dell'atmosfera di un luogo. Quando il Commissario imbrocca la «strata dei confronti pittorici» si abbandona a libere associazioni cimentandosi spesso in descrizioni molto dettagliate. Come quando per 'ritrarre' l'amante di Nenè San Filippo ne *La Gita a Tindari* ricorre all'immagine della *Maya desnuda* di Francisco Goya: la stessa identica posizione, la stessa pettinatura, gli stessi cuscini a sollevarne il corpo dal letto sul quale la donna è adagiata. Lo scrittore 'accompagna' il lettore suscitando la visione del personaggio, consapevole dell'efficacia e della forza della rappresentazione visiva. Con l'utilizzo dell'*ékphrasis*, quale forma di narrativizzazione delle immagini, Camilleri si avvicina a una tendenza sempre più consolidata nel Novecento, secolo protagonista di un interesse rinnovato per il dibattito sull'interscambio tra le due arti³⁷⁴.

La conosceva, di sicuro! Dove si erano incontrati? Un secondo dopo si corresse, no, non la conosceva, ma l'aveva in qualche modo già vista. Sulle pagine di un libro, in una riproduzione. Perché la femmina, le lunghissime gambe e il bacino sul letto, il resto del corpo sollevato sui cuscini, leggermente inclinata a sinistra, le mani incrociate darrè la testa, era una stampa e una figura con la *Maya desnuda* di Goya. Non era però solo la posizione ad aver dato quell'impressione sbagliata a Montalbano: la sconosciuta aveva la stessa pettinatura della *Maya*, qui la femmina sorrideva appena appena. (Camilleri 2000b: 183)

Altre volte Camilleri ricorre all'uso della drammatizzazione dell'immagine pittorica: la scrittura 'penetra' nella scena, la attraversa e soprattutto la anima, coinvolgendo direttamente i protagonisti e arricchendone i contenuti con grande libertà inventiva e interpretativa. È il caso della descrizione del sogno di Montalbano, nel romanzo *Un covo di vipere*, ambientato in una rigogliosa foresta vergine e ispirato direttamente

³⁷⁴ Per gli studi sull'*ékphrasis* si vedano J. Hefferman e T. Mitchell, tra i maggiori teorici contemporanei della cultura visuale. Nel panorama italiano restano imprescindibili gli studi di Michele Cometa. Hefferman 1993; Mitchell 1994; Cometa 2004: 13.

al *Sogno di Yadwinga* di Rousseau il Doganiere. Gli scenari incantati del pittore francese, ispirati a una natura fantastica e irreali in cui nulla appare verosimile e tutto è costretto nella rigida maglia di un copioso disegno, sono utili a Camilleri per descrivere un'atmosfera da eden esotico e paradisiaco.

A mano a mano che Montalbano procedeva, sempre più si faceva persuaso che in quel posto c'era già stato 'na vota. Ma quando? La testa di un lioni 'ntravista 'n mezzo all'arboli, che non erano arboli ma felci gigantesche, gli fornì la spiegazione.

«Lo sai, Livia, dove ci troviamo?».

«Lo so, in una foresta vergine. C'era il cartello».

«Ma si tratta di una foresta dipinta!».

«Come dipinta?».

«Siamo dentro al "Sogno di Yadwigha", il celebre quadro di Rousseau il Doganiere!». (Camilleri 2013b: 9-10)

Talvolta le analogie con il mondo dell'arte appaiono meno 'immediate', più sottili; accade in poche occasioni, nelle quali ad essere evocata dalla narrazione non è la visione di un'opera, e quindi di un'immagine in particolare, ma la cifra stilistica di un autore, attraverso il riferimento alle componenti più caratterizzanti del suo stile. Nella lunga passeggiata del Commissario Montalbano per le strade romane, raccontata in *Un cappello pieno di pioggia*, il cielo della città e i colori dei palazzi illuminati della capitale, che paiono «pittati», ispirano il paragone con le vedute romane di Antonio Donghi, protagonista della scena romana nei primi anni venti del Novecento. Sono visioni distaccate dalla realtà contingente, atmosfere incantate, immerse in un imperturbabile silenzio che tutto avvolge: è il 'realismo magico' caratteristico del linguaggio donghiano capace di nobilitare il semplice, il quotidiano, attraverso la straordinaria raffinatezza dello stile. Camilleri ne coglie l'intensità espressiva e se ne serve per evocare luci e silenzi che avvolgono i pensieri del Commissario:

Col core pisante, s'arritrovò a tambasiare per le strate di Roma che manco erano le quattro. In un videri e svèdiri il cielo si era fatto viola,

da lì a poco si sarebbe certamente messo a chiòviri, ma una lama di sole accecante tagliava di traverso i palazzi, li faceva addivintari come pittati da uno della scuola romana, tipo Donghi. (Camilleri 2002: 109)

Il pittore, da annoverare sicuramente tra gli artisti del Novecento italiano più amati dallo scrittore, ritorna anche nella 'premessa' ai libri, quale autore indiscutibilmente privilegiato delle copertine camilleriane del ciclo di Montalbano. Una galleria straordinaria, aperta da Sellerio, destinata ad ospitare «le immagini che più adeguatamente «interpretassero» e «illuminassero» (i verbi sono ancora di Pavese) la vocazione narrativa e le scelte di lingua e di stile dell'autore» (Nigro 2014). *La canzonettista (Il gioco degli specchi)*, *Giovinetta (Una lama di luce)*, *il Battesimo (Un covo di vipere)*, *I Suonatori (Il casellante)*, *Il giocoliere (La caccia al tesoro)* e ancora, tra gli altri, *Ammaestratrice di cani (Il cane di terracotta)*, avvolti dallo stesso incanto delle vedute romane, 'introducono' alla lettura dei romanzi. Una scelta certamente non casuale, frutto di una strategia editoriale che punta a non preferire elementi del romanzo ma a «descrivere l'atmosfera»³⁷⁵. Come una avvertenza per il lettore, che attraverso l'atmosfera sospesa e l'enigmaticità propri dell'opera di Donghi si prepara ad immergersi nell'astruso intreccio della storia³⁷⁶. Rimanendo nell'iconografia dello stesso gruppo di copertine, capita di imbattersi anche nelle opere di Pippo Rizzo e di Lia Pasqualino Noto, i pittori siciliani della stessa generazione di Antonio Donghi. Il primo era il maestro di Guttuso e la seconda aveva frequentato con lui l'Accademia. Sono pittori noti a Camilleri fin dagli anni dell'Università, quando il giovane studente era entrato in contatto con i circoli culturali palermitani. Di Pippo Rizzo ci sono

³⁷⁵ I quadri di Donghi piacevano molto a Elvira Sellerio e il figlio Antonio, che ha continuato l'opera della madre, spiega: «nei vecchi gialli, se la vittima veniva uccisa con un coltello si riproduceva un coltello in copertina, noi invece raramente citiamo elementi del romanzo, ma puntiamo a descrivere l'atmosfera. Mi sembra una soluzione più efficace».

³⁷⁶ Salis 2015: 253-262. «Donghi "avverte" fin dalla copertina il lettore che sta per assistere a qualcosa di "alto": non farti "fregare" dal giallo che ti sto raccontando [...] proprio come l'immagine che vedi in copertina oltre la sola apparenza c'è molto di più, e molto enigmatico, che deve ancora essere scoperto».

i dipinti di intonazione futurista, attraversati da colori e linee in movimento, come in *Vela-mare-scirocco* per *Il giro di Boa*. Di Lia Pasqualino Noto c'è un ritratto femminile per *La vampa d'agosto*, rappresentativo della matrice tonalista, dominante nel suo stile e in consonanza con le esperienze della Scuola Romana; poi *Ragazze alla finestra*, per *La luna di carta*, un'opera ancora legata a forme classicheggianti, impregnata di quell'atmosfera rarefatta ed estaticamente silenziosa che la avvicina a Donghi e all'intonazione prevalente negli ambienti artistici romani dei primi anni Venti. Una sinergia tra il dentro e il fuori del libro, un gioco di rimandi tra le simpatie di Camilleri, come il caso paradigmatico di Donghi, e le scelte editoriali, ma anche un parallelismo tra stile scrittoriale e linguaggio dell'arte. Una galleria nutrita nella quale certamente alla pittura italiana, e in particolare agli esempi riconducibili alla singolarità e alla ricchezza espressiva degli anni tra le due guerre, Camilleri ha prestato un'attenzione particolare, come se le avesse voluto riservare l'importante ruolo del capolavoro in mostra.



Fig. 1– Maro Mafai, *Demolizione dei Borghi*, 1936, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Roma (da Fagiolo dell'Arco 1986: 217).



Fig. 2 – Fausto Pirandello, *Bagnanti*, 1939 (da Troisi, Gian Ferrari 1998: 38).



Fig. 3 – Renato Guttuso, *Vucciria*, 1974, Palermo, Palazzo Steri (da Calvesi 1985: 15).



Fig. 4 – Antonio Donghi, *Via del Lavatore (Roma)*, 1924, Museo di Roma, Roma (da Fagiolo dell'Arco 1986: 214).



Fig. 5 – Carlo Carrà, *Marina, Marina a Moneglia*, 1921 (da *L'Arte Moderna*, vol. IX, 1967: 86).



Fig. 6 – A. Camilleri, *Un covo di vipere*, Sellerio, Palermo. In copertina A. Donghi, *Battesimo*, 1930, Galleria d'Arte Moderna, Torino.

Bibliografia

- Benzi 2005 = F. Benzi, *Oppositori si diventa*, "Art e Dossier", 208, 2005, pp. 12-17.
- Benzi 2013 = F. Benzi, *Arte in Italia tra le due guerre*, Bollati Boringhieri, Torino 2013.
- Briganti 1977 = G. Briganti, *Il pittore degli anni difficili*, in *Mostra retrospettiva delle opere di Mario Mafai*, catalogo della mostra, Palazzo del Popolo, Todi 1977.
- Calvesi 1986 = M. Calvesi (a cura di), *Guttuso e la Sicilia. Opere dal 1970 ad oggi*, catalogo della mostra, Graphicadue, Palermo 1985.
- Camilleri 1994 = A. Camilleri, *La forma dell'acqua*, Sellerio, Palermo 1994.
- Camilleri 1996 = A. Camilleri, *Il cane di terracotta*, Sellerio Palermo 1996.
- Camilleri 2000a = A. Camilleri, *Biografia del figlio cambiato*, Rizzoli, Milano 2000.
- Camilleri 2000b = A. Camilleri, *La gita a Tindari*, Sellerio, Palermo 2000.
- Camilleri 2002 = A. Camilleri, *Un cappello pieno di pioggia*, in *La paura di Montalbano*, Mondadori, Milano 2002.
- Camilleri 2006 = A. Camilleri, *Le ali della Sfinge*, Sellerio, Palermo 2006.
- Camilleri 2008 = A. Camilleri, *La Vucciria*, Skira, Milano 2008.
- Camilleri 2012 = A. Camilleri, *Una lama di luce*, Sellerio, Palermo 2012.
- Camilleri 2013a = A. Camilleri, *Come la penso. Alcune cose che ho dentro la testa*, Chiarelettere, Milano 2013.
- Camilleri 2013b = A. Camilleri, *Un covo di vipere*, Sellerio, Palermo 2013.
- Carrà 1967 = M. Carrà, *Tra le due guerre: il rapporto di cultura e realtà*, in *L'Arte Moderna*, vol. IX, Fratelli Fabbri Editori, Milano 1967.
- Cometa 2004 = M. Cometa, *Parole che dipingono*, Meltemi, Roma 2004.
- Crescentini 1993 = M. Crescentini, *L'ambiente romano*, in *La pittura in Italia. Il Novecento* (tomo secondo), Electa, Milano 1993, pp. 505-535.
- Fagiolo dell'Arco 1986 = Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Scuola Romana, Pittura e scultura a Roma dal 1919 al 1943*, De Luca Editore, Roma 1986.
- Guttuso 1941 = R. Guttuso, *Una mostra di Pirandello*, in "Primato", Roma, 15 marzo 1941.

- Heffernan 1993 = J. Heffernan, *Museum of Words. The Poetry of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago Up, Chicago 1993.
- Mitchell 1994 = T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago Up, Chicago 1994.
- Nigro 2014 = S. Nigro, *Piccola galleria Camilleri*, in *Il sole 24 ore*, 14 settembre 2014.
- Rosso 2012 = L. Rosso, *Andrea Camilleri, Un birra al caffè Vigàta*, Imprimatur Editore, Reggio Emilia 2012.
- Salis 2015 = S. Salis, *Figurarsi Camilleri. Iconografia delle copertine dei romanzi, grafica editoriale e stili di narrazione*, in *Gran Teatro Camilleri*, a cura di S. S. Nigro, Sellerio Editore, Palermo 2015.
- Troisi, Gian Ferrari 1998 = S. Troisi, C. Gian Ferrari, *Fausto Pirandello. Bagnanti 1928 -1972*, Edizioni Charta, Milano 1998.

L'autore

Rita Ladogana

Rita P. Ladogana è ricercatrice in Storia dell'Arte Contemporanea presso l'Università degli Studi di Cagliari. Gli interessi di ricerca riguardano soprattutto le manifestazioni artistiche del XX secolo, riferite sia all'ambito nazionale che a quello più specificamente locale, relativo alla Sardegna. Gli studi spaziano dall'attenzione per la produzione pittorica e scultorea delle personalità particolarmente significative che hanno operato nell'Isola all'interesse per la storia della fotografia italiana.

<http://people.unica.it/ritaladogana/>

Email: ladogana@unica.it

Beni comuni, sistemi comunitari e usi civici: riflessioni a partire da un caso regionale

Fabio Parascandolo

«Quello che c'era di più bello a quei tempi era la campagna; la campagna era molto più bella di oggi [...], si lavorava di più in campagna, si seminava. Adesso nessuno si vede più coltivando la terra, tutti vanno dal panettiere e comprano il pane. Si semina per il bestiame, per il grano no. Poi era più ricca la campagna, guardi. Oggi è la campagna povera di gente ricca, prima era la gente povera e la campagna ricca!»

Murru Corriga 1990: 37³⁷⁷.

L'irruzione dell'economia-mondo in una terra marginale

L'isola di Sardegna è stata storicamente caratterizzata dalla prevalenza di modelli rurali di popolamento (Angioni, Sanna 1988), con densità abitative che nel complesso – facendo astrazione dalla conurbazione cagliaritana e da poche altre zone – perdurano ancora oggi tra le più basse d'Italia. Oggi il popolamento rurale resta dominante ma l'organizzazione economica delle collettività regionali è radicalmente

³⁷⁷ Osservazioni raccolte da un anziano contadino di Fonni.

mutata rispetto ai secoli passati³⁷⁸. Dalla metà del secolo scorso l'opinione comune considera *realmente economiche* le sole attività di produzione e compravendita di merci e servizi, nelle campagne come in città. Inoltre al solo *lavoro contabilizzato* (per autonomo o salariato che sia) è concessa ufficialità e visibilità sociale. Tutto ciò è avvenuto in piena ottemperanza agli obiettivi di progresso, sviluppo e crescita economica via via promossi dalle classi dirigenti nazionali, regionali, e più di recente sovranazionali. Questi assetti socio-economici sono stati preparati e governati fin dall'Ottocento, indipendentemente dagli orientamenti ideologici e dai colori politici delle compagini governative e amministrative che si sono succedute nell'isola. L'effetto complessivo storicamente verificabile di queste politiche è stato di sussumere e ricondurre la più ampia porzione possibile di sfere di svolgimento della vita quotidiana dei Sardi alle logiche produttive e ai sistemi organizzativi via via realizzati e sostenuti dall'economia monetaria, commerciale e finanziaria³⁷⁹.

Per stabilire una soglia cronologica che faccia luce sui cruciali mutamenti intervenuti negli assetti 'tradizionali' del mondo rurale è necessario tornare ai periodi storici in cui i sistemi tradizionali di vita quotidiana possono essere ancora studiati nella loro integrità operativa. A questo scopo occorre fare un salto indietro di ben due secoli, ai tempi in cui l'antico regime volgeva al tramonto, tra prolungate convulsioni. Agli inizi del secolo XIX l'isola era passata da tempo alla casa Savoia ed era ancora feudale nei suoi assetti sociali. Allora in Sardegna vivevano collettività rurali caratterizzate dal *radicamento ecologico* (Parascandolo 1995: 160) ai loro ambienti di vita. Nei 'loro' territori questi gruppi umani praticavano sistemi di sussistenza auto-prodotti, auto-tramandati e dotati di specifici tratti locali³⁸⁰. Le popolazioni rurali sarde esprimevano quindi

³⁷⁸ Tra gli studi introduttivi ai lineamenti storici delle popolazioni premoderne in Sardegna (fino alla fine del sec. XVIII) segnalo Ortu 1996 e Murgia 2000.

³⁷⁹ Nel prendere in considerazione queste epocali trasformazioni seguo la linea interpretativa sviluppata da Ivan Illich nei suoi scritti (si veda per esempio Illich 2005).

³⁸⁰ L'autoctonia dei sistemi produttivi locali non comportava necessariamente l'*indipendenza* delle rispettive comunità: queste subivano comunque una pressione tributaria di natura feudale che alimentava flussi anche cospicui di esportazioni di derrate, come attestato p. es. da Ortu (2006: 9) per il frumento. In altri termini, i sistemi

diverse *territorialità* (Raffestin 1981: 164; 2005: 55-59) per mezzo delle quali conducevano specifici *generi di vita* (Vidal de la Blache 1911), mettendo in relazione saperi locali e patrimoni materiali.

Per quanto gravata dalla presenza di poteri regi e aristocratici vessatori (specie sotto il profilo tributario), ciascuna comunità rurale si avvaleva di svariate tipologie di beni naturali localmente disponibili per la messa in opera di sistemi condivisi di sussistenza. I *comunisti*³⁸¹ attivavano le loro 'risorse'³⁸² a mezzo di sistemi agrari, agricoli e domestici consuetudinari. Si procuravano inoltre materie prime e beni di consumo localmente indisponibili a mezzo di reti commerciali più o meno informali e di scambi in natura.

produttivi contadini e pastorali risultavano autoregolati in base alle contingenze agroecologiche, ai saperi contestuali e ai modelli organizzativi locali, ma allo stesso tempo restavano inglobati in modi di produzione controllati da sovrastanti poteri statuali e mercantili. Questo genere di articolazioni economiche tra mondi socio-politici distanti non costituisce certo una 'novità', come è stato dimostrato dagli studi di antropologia coloniale, come quelli di Meillassoux (1973) sull'Africa subsahariana. Per altri aspetti rinvio a Parascandolo 1995: 160-163.

³⁸¹ Ovviamente questo vocabolo va inteso nella mera accezione giuridica di soggetti che praticano *in comunione* l'uso un bene. Nello specifico contesto sardo e italiano-sardo dell'Ottocento erano così denominati gli abitanti stabili di collettività locali ai quali lo Stato riconosceva il diritto al godimento in natura di risorse presenti nei terreni comunali. Tra i documenti in cui ho riscontrato questo termine segnalo il *Regolamento d'uso dei beni comunali* approvato il 25/11/1890 dal Consiglio municipale di Austis (Archivio storico comunale).

³⁸² Il termine è posto tra virgolette, come nella citazione di Illich che riporto verso la fine del paragrafo; questo per sottolineare che nelle situazioni tradizionali le risorse *non* rappresentano delle *commodity* (entità naturali sfruttabili a fini di produzione commerciale ed esportabili come *merci* a mezzo di un controvalore in denaro e in funzione degli interessi dei soggetti d'impresa che ne organizzano le filiere). Per disambiguare questo uso virgolettato e cautelativo del termine *risorse* si potrebbe ricorrere alla proposta, avanzata da Corine Pelluchon, di chiamare *nutrimenti* i beni ambientali. «Riflettere sul modo in cui io abito la terra e coabito o no con le altre specie, e non parlare di risorse ma di nutrimenti, significa superare qualunque filosofia ambientale. Vuol dire prendere una strada che non è sicuramente quella dello sviluppo durevole» (Pelluchon 2015: 15, mia traduzione).

Nelle condizioni 'arcaiche' dei Sardi rurali, i flussi di interscambi diretti e decentrati di energia, materiali e informazioni tra le collettività locali e i rispettivi agroecosistemi di prossimità erano ben più intensi che negli schemi organizzativi urbano-industriali. Ne risultavano formazioni sociali e politiche configurate in 'mosaici' di piccole unità economico-ecologiche, ovvero di sistemi produttivi autoctoni, ciascuno di livello comunale o micro-regionale. La società moderna nella sua fase urbano-industriale è stata invece caratterizzata dall'emergere di economie di scala, e quindi di centralizzazioni decisionali, innovazioni tecnologiche, omologazioni procedurali e moltiplicazioni di flussi reticolari a largo raggio (cfr. Dematteis 1986). Questi modelli organizzativi, basati sull'espansione di scambi e relazioni 'orizzontali', si sono diffusi su aree sempre più vaste, innervando sia i processi di estrazione degli *input* alla produzione che le ramificazioni distributive degli *output* merceologici per il consumo dei prodotti commerciati. Ragion per cui, come ha osservato lo storico Hosea Jaffe (1994: 58) «da più di un secolo l'unità economica minima è anche la più grande: l'economia dello stesso mondo» (Fig. 1).

A inizio Ottocento, specie se avevano scarso o nullo accesso a fonti di reddito monetario, gli abitanti dei vari *fuochi* trasformavano a mezzo di lavoro domestico e/o artigiano i beni naturali localmente accessibili in beni di consumo o in beni immobili. Molto, se non tutto, veniva dalla *natura locale* in cui ciascuna collettività era immersa: alimenti, vestiti, materiali da costruzione e vari altri approvvigionamenti destinati alle abitazioni e a ogni aspetto della vita quotidiana e delle relazioni sociali (compresi i bisogni di cura e compagnia). Queste pratiche sociali 'arretrate' furono screditate con veemenza dalla mentalità borghese e progressista del tempo, in quanto incapaci di generare vivaci processi di capitalizzazione. Troppo indaffarati nell'uso autocentrato dei beni naturali per procurarsi di che vivere, i villici non producevano abbastanza *valori di scambio* da mettere sul mercato. L'asse principale attorno al quale si incardinavano le relazioni socio-economiche delle collettività rurali era costituito dall'orientamento

alla *sussistenza*, ovvero dalla prioritaria determinazione a *produrre e a mantenere la vita*³⁸³.

A quell'epoca le classi privilegiate piemontesi (e in parte anche quelle sarde) stavano importando dai paesi 'avanzati' dell'Europa occidentale (in particolare Gran Bretagna e Francia) nuove *idee liberali* sui modi più opportuni di trasformare gli assetti fondiari a fini di promozione del progresso civile e di incentivazione delle industrie e dei commerci³⁸⁴. I tempi del «rifiorimento» economico della Sardegna sembrarono infine maturi e le élite misero in moto il processo di modernizzazione dell'isola, ponendo in essere un vasto apparato di riforme giuridiche ed economico-sociali³⁸⁵. Dopodiché la società sarda (e in particolare la sua componente rurale) ha attraversato complesse e travagliate fasi di mutamento, che le hanno consentito di conformarsi integralmente agli schemi tecnologico-commerciali di organizzazione della vita sociale.

Tranne che per episodi marginali ed epifenomeni turisticamente appetibili, le epocali trasformazioni dei sistemi di vita contadini-pastorali-artigiani della Sardegna rurale si sono completate con la definitiva dissoluzione del mondo cosiddetto *tradizionale*. Questa fase di risolutivo smantellamento si è verificata – con variazioni collegate a specificità zionali – tra la metà degli anni Cinquanta e la metà dei Settanta del Novecento. Anche se i territori locali non hanno necessariamente perso la loro funzione simbolica e affettiva di *referenti identitari*, è un dato di fatto che da allora gli

³⁸³ Come avrebbe potuto essere diversamente per comunità la cui popolazione agricola (gli abitanti di nuclei domestici con capofamiglia contadino o pastore) costituiva la *schacciante maggioranza*? Un esempio: da un mio studio su due centri rurali dell'entroterra risulta che nell'anno 1863 «dipendevano dalle attività agricole il 97,5% dei Norbellesi e il 97,7% dei Domusnovesi» (Parascandolo 2004: 132). Per una disamina generale sul ruolo sociale della sussistenza vedere: Mies, Bennholdt Thomsen 1999; Bennholdt Thomsen 2012. Secondo lo storico Daniel Thorner (1973: 328) «in un'economia contadina circa la metà o più della metà dell'intera produzione agricola è consumata direttamente dalle famiglie rurali e non immessa in un *mercato*».

³⁸⁴ Detto altrimenti, occorre intensificare lo sfruttamento delle risorse regionali per inserirle più intensamente ed efficacemente nei flussi merceologici dell'economia-mondo. Su quest'ultima nozione si veda a titolo introduttivo Wallerstein 1981.

³⁸⁵ Si vedano in particolare le analisi svolte da Boscolo *et al.* 1962 e da Sotgiu 1986.

ambiti di prossimità forniscono solo in misura molto limitata beni naturali apportatori di sussistenza³⁸⁶.

Dispositivi burocratici ed economici centralizzati e a largo raggio – operanti alla scala nazionale italiana, macroregionale europea (UE) o intercontinentale – provvedono ormai pressoché integralmente alla soddisfazione dei bisogni materiali e immateriali degli individui, delle famiglie e delle collettività regionali, indifferentemente urbane o rurali. Le popolazioni locali, intese come aggregati di clienti-consumatori e utenti-elettori con i relativi fabbisogni, vengono ‘gestite’ dalle agenzie decisionali di sistemi sociali, politici ed economici inglobanti. Nel corso della seconda metà del Novecento è stato così portato a compimento anche dai Sardi il

processo secolare [con cui] gli uomini hanno annunciato la scoperta delle ‘risorse’ nella cultura e nella natura (in ciò che era il loro patrimonio comune) e le hanno trasformate in valori economici. (Illich 1993: 62)

La popolazione regionale è insomma diventata anch’essa integralmente *bisognosa*, per sopravvivere, di dotazioni standardizzate di merci e servizi prodotti e forniti da agenzie centralizzate *a controllo pubblico o privato*³⁸⁷.

³⁸⁶ Con riferimento al cibo, un’interessante fenomeno è la recente crescita, al livello nazionale italiano, del numero delle aziende agricole di qualsiasi dimensione economica che praticano l’autoconsumo, p. es. a mezzo di orti familiari (Ascione 2015). In Sardegna è possibile discernere segnali di mutamento in atto, ma l’organizzazione delle filiere nel comparto agroalimentare non manifesta sostanziali differenze rispetto ad altre realtà modernizzate dell’Europa occidentale. Anche in Sardegna – sia pure tra inerzie e ‘ritardi di sviluppo’ sono stati via via realizzati da una sessantina d’anni modelli agricoli competitivi mediante l’adozione di moderni sistemi tecnologici e commerciali. Per una disamina dei caratteri strutturali dell’agricoltura italiana modernizzata si veda Grillotti Di Giacomo 2000. Sulla specifica situazione sarda rinvio a Loi, Zaccagnini (1996) sulle attività agricole in genere, e a Meloni (1984) per uno studio approfondito sulle strategie impiegate dagli attori del mondo agropastorale nel fare fronte alle ristrutturazioni economiche imposte dai processi di modernizzazione del secondo dopoguerra.

³⁸⁷ Per ulteriori elementi rinvio a Parascandolo (1993 e 1995) e alle bibliografie di questi due testi. Il modo convenzionale di considerare la questione consiste nel dire che la popolazione regionale sarda ha iniziato in questo periodo un percorso di *sviluppo*. Su

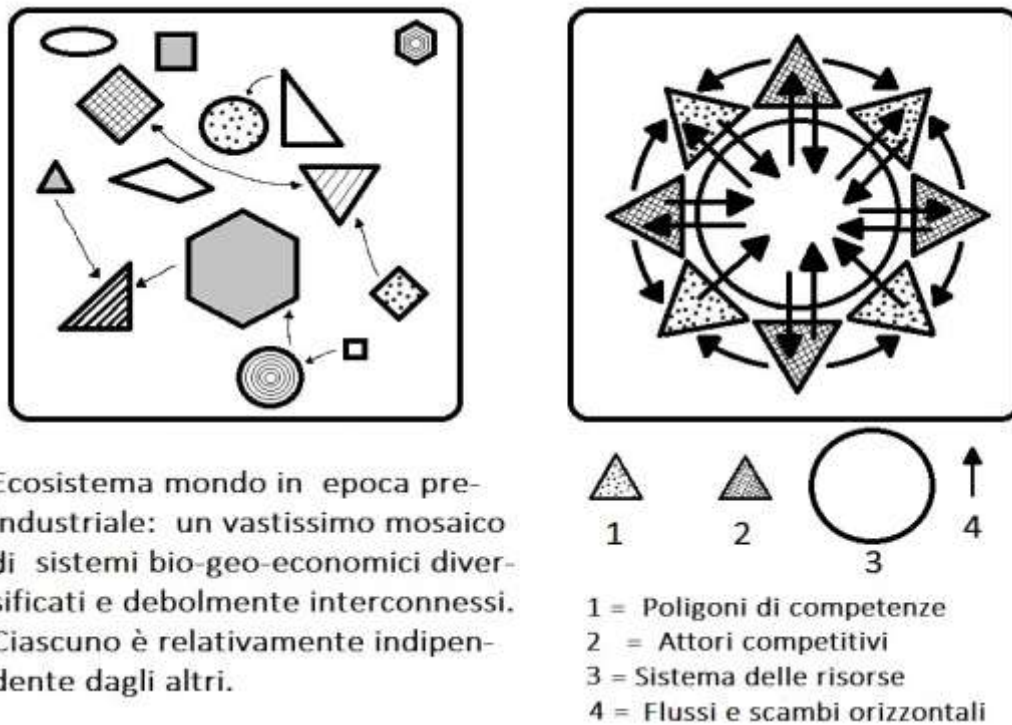


Fig. 1 - Evoluzione dell'ecosistema mondo dalla seconda metà dell'Ottocento. Elaborazione di idealtipi grafici realizzata in base alle argomentazioni di Jaffe (1994).

A sinistra: idealtipo grafico dell'ecosistema mondo premoderno. *A destra:* idealtipo grafico dell'ecosistema mondo in formazione dalla seconda metà dell'Ottocento. Esso tende a divenire un solo sistema bio-geo-economico, sempre più uniformato ma anche politicamente frazionato e controllato da intrecci di poteri (cioè di autorità pubbliche-governative - triangoli n. 1 - e di attori economici privati - triangoli n. 2). Le frecce (n. 4) rappresentano le relazioni e i flussi orizzontali (trasporti di energia, materia e informazioni).

quest'ultimo tema e a un livello socio-economico globale rinvio a Illich (2005) e a Sachs (1993).

Si è così concluso un lungo ciclo di mutamenti socio-economici che per molti versi si possono far risalire al Codice napoleonico del 1804, recepito dalla legislazione unitaria italiana (per il tramite del riformismo sabauda) col Codice Civile del 1865 (cfr. Grossi 2005: 27). In questa concezione tipicamente moderna e formalistica del rapporto uomo/cose, la proprietà è privata oppure pubblica: *tertium non datur*. Ed è per l'appunto nel 'brodo' culturale e giuridico neoromanistico consegnato da Stati e mercati al livello sovranazionale che sono state create le condizioni ideali perché le *comunanze* e gli *usi civici*³⁸⁸ cadessero nell'oblio.

Uno sguardo di sintesi alle forme della sussistenza rurale

Fin dall'età giudiciale, ogni collettività sarda, anche quelle costituite di pochi *fuochi* più o meno contigui, si identificava in una corrispondente *bidda* (dal termine pisano *villa*, cfr. Murgia 2000). In queste comunità rurali premoderne gli usi consuetudinari della terra – basati sul possesso piuttosto che sulla proprietà – erano di gran lunga prevalenti su quelli posti in capo a soggetti privati, ed erano esercitati in continuità (i diritti d'uso dei salti ademprivili) o secondo regole di alternanze agrarie (gli avvicendamenti comunitari di *bidatzone* e *paberile*)³⁸⁹. Dopo la cessazione dei sistemi di rotazioni agrarie comunitarie nel corso dell'Ottocento, la loro logica operativa era in parte sopravvissuta nell'esercizio di forme ricorrenti e 'flessibili' d'uso dei suoli (come *sa komunella*, la consuetudine della

³⁸⁸ Paolo Cacciari (2010: 14) ritiene che *comunanze* sia un'opportuna traduzione di *commons*, poiché «tiene assieme beni, regole d'uso, comunità di riferimento». La locuzione *usi civici* è invece una mera «voce di comodo» (Nervi 2007: 25; cfr. Grossi 2005), data l'estrema varietà locale degli ordinamenti con cui i domini collettivi sulle risorse venivano o vengono esercitati.

³⁸⁹ Gli ordinamenti collettivi per l'utilizzo dei beni naturali (coltivati o domestici) non costituivano ovviamente una specificità della Sardegna. Per una panoramica storico-antropologica rinvio a Guidetti, Stahl 1977a e 1977b, volumi dedicati rispettivamente al mondo rurale dell'Europa (specialmente orientale) e a quello italiano. Per un inquadramento storico-giuridico con specifico riferimento alla distinzione tra le forme della proprietà e quelle del possesso delle risorse il riferimento principale è Grossi 1977.

comunanza estiva dei pascoli sulle stoppie dei campi cerealicoli dopo la raccolta)³⁹⁰.

Fino alla prima metà del secolo scorso, le «reliquie delle proprietà collettive» (Venezian 1919) e dei sistemi collaborativi d'uso dei campi esercitavano ancora un'influenza residuale sulle pratiche agro-territoriali ed erano in qualche modo leggibili in alcuni paesaggi, soprattutto nelle campagne maggiormente proletarizzate a causa delle trasformazioni economiche e sociali intervenute tra Ottocento e Novecento. Ne fu testimone il geografo Maurice Le Lannou (1941), che negli anni Trenta ha lungamente percorso la Sardegna, realizzando un prezioso lavoro di ricerca sui contesti rurali. Le Lannou svolse anche ricerche bibliografiche e archivistiche in base alle quali verificò che fino a tutto il Settecento erano stati intensamente praticati dalle popolazioni rurali sarde modelli condivisi e integrati di agricoltura e allevamento. Non si trattava per questo autore di «sopravvivenze molto antiche e molto localizzate [...]». Tutto il territorio dell'isola, nessuna provincia eccettuata, conosceva [il] sistema di agricoltura comunitaria e, fino alle trasformazioni legislative del secolo XIX, lo praticava rigorosamente»³⁹¹.

Studiando soprattutto collettività agro-pastorali insediate nel Centro Sardegna, anche l'antropologo Allen H. Berger (1986) ha messo in luce la presenza di forme parzialmente indipendenti di vita cooperativa in contesti economici fortemente estrovertiti e legati alle esigenze del mercato del formaggio³⁹². Queste situazioni residuali erano per molti versi collegabili alle condizioni di insularità della società regionale, che specialmente nelle aree più interne e montuose ha vissuto in ritardo molte trasformazioni modernizzanti che nel resto dell'Occidente europeo si erano già verificate in precedenza.

³⁹⁰ La comunella può essere intesa come un'evoluzione in senso privatistico del sistema della vidazione. Cfr. Maxia 2005: 80 e ss.; Angioni 1982: 57 e 1974: 80 (nota n. 5); Marrocu 1988: 26.

³⁹¹ Le Lannou 1941: 114, traduzione mia; cfr. anche ivi: 113-137.

³⁹² Su questi temi si vedano gli studi di Maxia 2005 e Mientjes 2008.

In alcune ricerche effettuate nel corso degli anni Novanta e Duemila ho indagato sulle condizioni e le fasi della modernizzazione territoriale di alcuni *sistemi rurali* locali³⁹³. Ho considerato l'inizio dell'Ottocento come il limite *a quo* delle mie analisi, e concentrandomi sulle trasformazioni socio-ecologiche intervenute ho effettuato interviste per raccogliere elementi di memoria collettiva. Ho provato inoltre a seguire le spesso flebili tracce delle forme auto-organizzate d'uso dei territori rurali isolani, e, ponendo attenzione al ruolo socio-territoriale svolto dai *demani civici*, ho inoltre svolto considerazioni sul contesto regionale isolano³⁹⁴.

Le pratiche agro-territoriali tradizionali diffuse nell'isola miravano a riequilibrare la fertilità delle terre accessibili a ciascuna comunità di villaggio o a ciascuna aggregazione di località disperse con adeguati sistemi di colture, di governo del bestiame itinerante e di prelievi delle risorse agro-silvo-pastorali. Il bilanciamento ecologico veniva ricercato collettivamente attraverso metodi condivisi e coordinati di avvicendamento degli usi dei suoli (riposi, sovesci e rotazioni di cereali e legumi, transumanze, ecc.), tutti condotti a fini di ricircolo degli elementi organici. Mediante le compresenze e le co-evoluzioni di collettività umane e comunità ecologiche che ne risultavano, le popolazioni rurali riuscivano ad evitare eccessive pressioni ambientali e quindi non pregiudicavano le opportunità di rigenerazione dei sistemi di sostegno della vita e degli agroecosistemi.

Va sottolineato che le modalità popolari di impiego delle comunanze attivavano sistemi economici che, dato l'inferiore 'stadio di sviluppo' dei loro metodi di produzione, *erano effettuati in condivisione proprio allo scopo di*

³⁹³ Si vedano in particolare i già citati Parascandolo 1993 e 1995. Uso l'espressione 'sistemi rurali' in senso socio-antropologico ma anche agro-ecologico, come per esempio in Perrino, Terzi 2003.

³⁹⁴ Per 'demani civici' si intendono i terreni gravati da diritti d'uso collettivo, gestiti da comunità di residenti che se ne suddividono i frutti in base alle loro necessità. In mancanza di comunità di appropriatori formalmente istituite (situazione di gran lunga prevalente nell'Italia meridionale e insulare), l'amministrazione di queste terre viene effettuata dai Municipii *in rappresentanza* delle cittadinanze locali, le quali restano ad ogni modo le sole *titolari* del diritto stesso (cfr. Parascandolo 2005).

*massimizzare la loro efficacia*³⁹⁵. Sotto questo profilo le società tribali, contadine e pastorali (Fabietti, Salzman 1996), come anche le comunità di pescatori, si assomigliano su scala planetaria. Al di là dei loro specifici caratteri regionali, *tutte conoscono canoni condivisi di uso delle risorse*, cioè sistemi agricoli comunitari o almeno consuetudini e/o istituzioni collettive di appropriazione e condivisione dei beni naturali locali³⁹⁶.

Trattandosi di beni patrimoniali il cui accesso era limitato a gruppi circoscritti di utilizzatori (nella fattispecie gli abitanti stabili dei Comuni rurali sardi), i beni territoriali venivano appropriati e trasformati mediante regole di utilizzo decise in contesti assembleari e deliberativi autogestiti. La ragione per cui questi beni erano governati 'saggiamente' (ovvero *sostenibilmente* in termini ecologici) è facilmente intuibile. Le comunità di utilizzatori che si appropriano dei beni naturali presenti nei loro spazi di vita, ne ricercano per necessità uno sfruttamento attento ai cicli della loro ricostituzione. Gli abitanti dei luoghi agiscono con prudenza (e anche con sollecitudine) nei confronti delle 'risorse' perché sono consapevoli che *questi beni, e solo questi, potranno dare loro da vivere, nel presente come nel*

³⁹⁵ Zückert 2012: 129. Questo studioso ha indagato sui sistemi collettivi di attivazione delle risorse nella Germania meridionale (secoli XVII e XVIII). Anche nei villaggi francesi i sistemi agricoli comunitari erano estesamente praticati fino al secolo XVII. Paul Dumouchel (1979: 243) ha osservato che grazie alla loro *flessibilità d'uso*, le terre comuni dei villaggi così organizzati risultavano di vitale importanza per i soggetti *non proprietari* di terre. Le fasce sociali più povere riuscivano a sopravvivere soprattutto grazie agli usi collettivi della terra e dei beni ambientali, in equilibrio precario tra un'economia di sussistenza e lavori scarsamente remunerati.

³⁹⁶ Questa tesi sulla diffusione planetaria di comunanze autogovernate trova conforto negli esiti degli studi interdisciplinari condotti da Elinor Ostrom (1990) e dalla sua scuola politologica. Si tratta di una materia ancora in corso di rielaborazione in chiave geografica (Gattullo 2015; cfr. Parascandolo, Tanca 2015). Vanno inoltre messe in conto le argomentazioni del movimento ecologista globale. Vari suoi portavoce hanno prodotto osservazioni critiche sull'operato di istituzioni multilaterali, governi e aziende multinazionali fin dai tempi del Vertice della Terra di Rio de Janeiro nel 1992 (si veda p. es. *The Ecologist* 1993). La loro argomentazione di fondo è che col pretesto della 'gestione sostenibile' delle risorse, le agenzie di sviluppo hanno imposto chiudendo esproprianti dei *commons* nel mondo intero e specialmente nei paesi 'meno avanzati', e hanno condannato alla miseria e allo sradicamento «le comunità del Sud [...] la cui vita dipende direttamente dall'accesso all'acqua, alla terra e alle foreste» (Ricoveri 2010: 20).

futuro. I frutti della terra potranno continuare, se bene amministrati, a sfamarli, dissetarli, rifornirli di materiali atti a fabbricare vestiti e a costruire abitazioni per ripararsi dalle intemperie, ecc.³⁹⁷.

La constatazione appena formulata smentisce le tesi *mainstream* a suo tempo formulate dal biologo Garret Hardin sulla 'tragedia dei beni comuni' (Hardin 1968). Egli scrisse che gli unici regimi gestionali in grado di scongiurare il pericolo della dissipazione delle risorse naturali da parte 'della gente' fossero il sistema *privato* di mercato oppure, in certe condizioni, quello *pubblico*-statuale. Ma la sua analisi assimila la proprietà comune ad una *res nullius* a libero accesso. Questa interpretazione risulta irrealistica perché non tiene conto delle capacità di autolimitazione manifestate dagli utilizzatori dei beni naturali pertinenti a villaggi o a comunità frazionali dotate di domini collettivi³⁹⁸.

Nella società sarda di antico regime, il diritto di sopravvivenza delle comunità locali era riconosciuto e concesso ai vassalli dai ceti privilegiati (poteri feudali e governativi). Vaste porzioni dei demani feudali dell'isola erano soggette ad *usi ademprivili*, cioè a possibilità di prelievo a titolo non oneroso – almeno originariamente – di varie specie di beni naturali. Anche i terreni comunali fornivano varie opportunità agli abitanti locali, che potevano farvi pascolare il bestiame ed esercitare diritti di *seminerio* (cioè di coltivare, specialmente cereali), di ghiandatico, legnatico, ecc.

A partire dalla prima metà del secolo XIX, il riformismo sabauda ha impiantato l'edificio giuridico della modernità su vasti substrati di regole

³⁹⁷ Fino all'avvento della modernità industriale, questo «altro modo di possedere» (Grossi 1977), non fondato sul solo e indiscusso esercizio della proprietà privata, era ampiamente diffuso, in Sardegna come in Italia, in Europa e nel resto del mondo. Per una sintesi della situazione italiana si veda Grossi (2005). L'attenzione alla *natura patrimoniale* dei demani civici e dei domini collettivi è stata richiamata da Pietro Nervi (2003; 2007) e a Trento dal Centro studi e documentazione sui demani civici e le proprietà collettive (<http://www.usicivici.unitn.it/consulta/home.html>). Ritengo che la nozione di *territorio* come *soggetto vivente ad alta complessità*, pietra angolare dell'approccio territorialista, sia egregiamente integrabile a queste linee interpretative (cfr. p. es. Magnaghi 2012).

³⁹⁸ Per studi specifici sui dispositivi di inclusione/esclusione relativi agli appropriatori dei *commons* si vedano vari scritti di Ostrom (1990 per tutti), Heller 2010, Nervi 2007: 33-36.

consuetudinarie e partecipative d'uso dei suoli. Con vari provvedimenti emanati in tempi diversi ma tra loro collegati, il legislatore ha autorizzato le chiudende, veicolo di «proprietà perfetta», e disfatto il sistema feudale. Una volta introdotte norme via via più vincolanti nell'assoggettare terre e risorse agrarie alle nuove regole economiche individualistiche e al dualismo proprietario pubblico/privato, le privatizzazioni di vasti latifondi (per i possidenti) e le quotizzazioni-lottizzazioni microfondiarie (per i meno abbienti) si sono imposte ovunque ma con diverse conformazioni a seconda delle contingenze locali.

Nelle zone 'marginali', meno adatte a privatizzazioni e ad usi redditizi dei suoli, i diritti civici continuarono ad essere esercitati a lungo; la proprietà di queste terre è nel frattempo passata ai Comuni o, molto più raramente, a privati. I *relitti* delle prerogative popolari (cfr. ancora Venezian 1919) non scomparvero perciò del tutto ma si trasformarono in quei *diritti* d'uso civico che ancora oggi, indipendentemente dal loro godimento effettivo, gravano su tanti fondi dell'isola (e dell'Italia intera), a meno che questi ultimi non vengano «sclassificati» mediante apposite verifiche e provvedimenti di legge. Da vari decenni questi diritti sono stati spesso valutati alla stregua di fastidiosi «lacci e laccioli» da parte di numerosi *stakeholder*, perché ritenuti ostativi di libere iniziative di *valorizzazione* delle risorse³⁹⁹.

³⁹⁹ Mi riferisco a disegni di legge e altri dispositivi burocratici sostenuti nel tempo da vari schieramenti politici con l'intento più o meno esplicito di regolarizzare abusi edilizi, di eliminare vincoli d'uso agro-silvo-pastorale per realizzare edifici o infrastrutture, oppure di rendere i demani civici vendibili a privati. Per un'introduzione aggiornata a queste problematiche socio-ambientali e alle annesse conflittualità di lungo corso in Sardegna rinvio a Deliperi 2011. Per un esempio di studio su un'area a intensa diffusione di demani civici segnalo: Laboratorio territoriale della provincia dell'Ogliastra 2009.

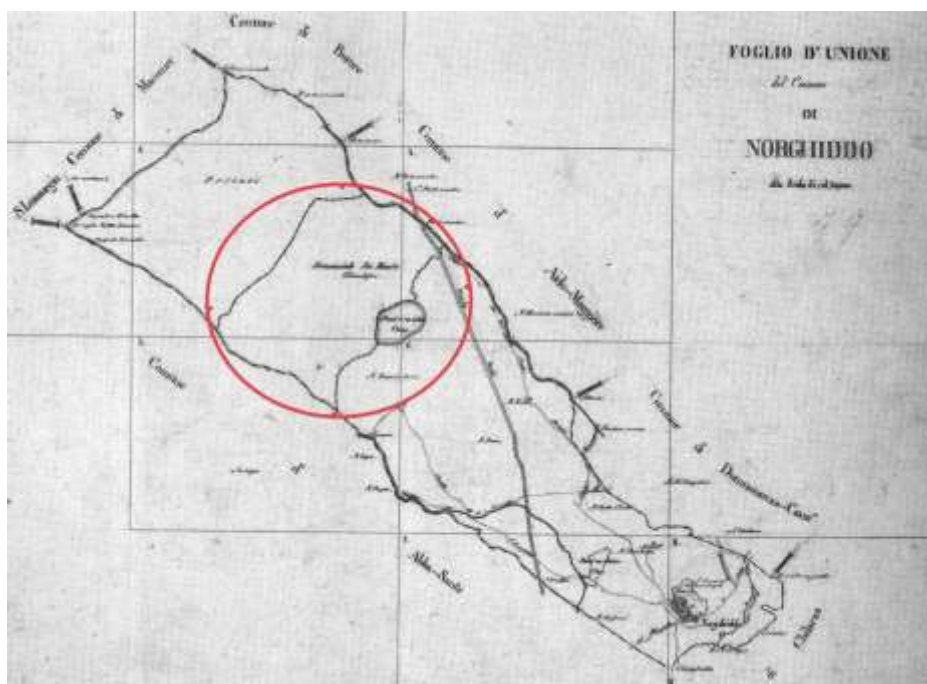


Fig. 2 – Foglio d'unione del Comune di Norbello (Norghiddo) secondo la carta catastale «De Candia» (1847). L'ovale sovrapposto evidenzia il «Demaniale Su Monte - Ghiandifero». Fonte: Archivio di Stato, Cagliari (Parascandolo 2004: 204).



Fig. 3 – Piano di lottizzazione dei terreni ex-ademprivili del Comune di Norbello (1874). Fonte: Archivio di Stato, Oristano (Parascandolo 2004: 209).

Beni comuni e usi civici: un rapporto da consolidare

In quanto *commons*, i beni comuni naturali costituiscono la *ricchezza ecologica* su cui le popolazioni rurali, specialmente nel Sud del mondo, sanno – o meglio sperano – di poter contare per la soddisfazione dei loro bisogni di base⁴⁰⁰. Ma in quanto *entità relazionali*, i beni comuni possono essere anche definiti come *reti civiche*, e come «un repertorio di pratiche di cittadinanza attiva» (Cacciari, Carestiato, Passeri 2012: 10). Si può dire quindi che «i beni comuni, prima di essere cose e servizi, sono ciò che una comunità, un gruppo sociale, una popolazione, indica come essenziale, indispensabile e insostituibile per la dignità del proprio vivere» (*ibidem*).

Questo approccio *denominativo* (cfr. Turco 1988: 76 ss.) ben si addice anche ai *commons* naturali, beni indispensabili alla riproduzione della vita sul pianeta e quindi anche della vita umana. Le indagini storico-politologiche e geo-antropologiche confermano che quando sono effettuate con assiduità e in base a regole appropriate, le pratiche civiche riescono a ‘entrare in risonanza’ con i *commons* extra-umani (biotici e abiotici). La rigenerazione dei patrimoni naturali territoriali può avvenire infatti a patto di un uso ragionevole e non smodato degli stessi; un uso che non ne pregiudichi la rinnovabilità, preservandoli anche per le generazioni future.

Prendiamo il caso dell’agricoltura, la più capillare e pervasiva attività di interazione sociale con la natura extra-umana sulle terre emerse del globo. Numerosi studi (cito per tutti Altieri 1995) hanno dimostrato che nelle sue forme ‘tradizionali’, l’agricoltura contadina e familiare di piccola scala riesce a mantenere vive e attive le funzioni idrogeologiche, microclimatiche, ecologiche e paesaggistiche dei sistemi ambientali, preservando quindi le basi biofisiche necessarie alla riproduzione della biodiversità e della stessa specie umana. Ma la storia ecologica degli ultimi secoli e in particolare del secolo XX ci ha dimostrato che invece di produrre beni d’uso ‘con la terra’ e con i *commons* naturali, le tecnologie agro-industriali convenzionali hanno prodotto e tuttora producono beni di

⁴⁰⁰ Vedere The Ecologist 1993 e Ricoveri 2010; per un taglio geostorico e paesaggistico rinvio a Olwig 2015; a mo’ di sintetica introduzione alle vicende storiche italiane si veda Corona 2004.

scambio 'contro la terra', cioè contro la biosfera⁴⁰¹. All'accumulazione di impatti ecologici negativi provocati dalle ristrutturazioni agroindustriali ha fatto seguito la compromissione (cioè il depauperamento o il degrado da fattori inquinanti) dei beni comuni naturali⁴⁰².

Le problematiche generate dall'irrompere planetario dell'economia 'estrattiva' delle risorse rinnovabili (Navdanya 2015) risultano fortemente acuite dalle radicali trasformazioni intervenute nei sistemi di approvvigionamento delle collettività umane. Mi riferisco ai processi di *sganciamento ecologico* dei contesti territoriali in via di modernizzazione, cioè allo smantellamento di forme localmente radicate ed ecologicamente stabili di accesso alla sussistenza. Se il cibo e altre risorse vitali non giungono più nei centri abitati dai contesti territoriali di prossimità o lo fanno solo in minima parte, ciò è segno che la *provenienza ecologica* dei flussi di risorse assorbiti dagli insediamenti non coincide più con la loro *localizzazione geografica* (Wackernagel, Rees 1996: 23; Saragosa 2001: 74). Gli attuali processi reticolari di allungamento (anche di migliaia di km) e di ristrutturazione globale delle filiere di trasformazione e distribuzione delle *commodity* alimentari ed agroenergetiche sono stati resi possibili dall'applicazione intensiva di tecnologie fortemente entropiche e dipendenti dall'impiego di fonti non rinnovabili di energia. Si tratta, a conti

⁴⁰¹ Sui limiti del modello agricolo e alimentare industrializzato che da lungo tempo minaccia le famiglie e la stessa esistenza dei piccoli contadini (soprattutto nel Sud del mondo) vedere almeno Shiva 1995, Berlan *et al.* 2001.

⁴⁰² Ciò è storicamente accaduto in quanto le pratiche di dissoluzione delle particolarità socio-ecologiche dei territori e la loro sostituzione con «parti intercambiabili» di monoculture omologate costituiscono da secoli una strategia chiave del sistema capitalistico (Moore 2015). L'approccio dell'ecologia-mondo, sviluppato in particolare dall'appena citato Jason W. Moore, riprende e per molti versi completa quello codificato da Immanuel Wallerstein sul sistema-mondo e sull'economia-mondo. Da parte sua Saed (2015) mette in luce le complesse interrelazioni chimico-fisiche tra le varie specie di beni naturali, e la desolante incapacità finora dimostrata dall'ordine sociale globale di arrestare la destabilizzazione bio-climatica in corso. Sui segnali di un auspicabile cambio di rotta che riformi profondamente il sistema agroalimentare globalizzato vedere Sachs, Santarius 2006 e Navdanya 2015.

fatti, di modalità insostenibili di riorganizzazione dei contesti socio-ecologici⁴⁰³.

Sulla base di quanto precede sottolineo che la preservazione fattiva dei beni comuni naturali essenziali alla vita – piuttosto che il loro sfruttamento a fini di crescita competitiva – è divenuta urgente per poterci anche solo immaginare modi e stili di vita accettabili e dignitosi per gli esseri umani nel prossimo futuro (e non tra cent'anni ma a breve e medio termine). Nel presente panorama delle letture politiche dei *commons* è invece largamente diffusa, a mio avviso, una certa sottovalutazione (quando non una completa indifferenza) per le questioni ecologiche e per il ruolo chiave svolto dai sistemi di sostegno della vita nella rigenerazione del vivente planetario. Queste 'disattenzioni' si manifestano sovente in discorsi che in prima battuta definirei *creazionisti*. Afferma De Angelis (2013):

Just as commons are created and sustained by communities, so networks of mutual aids and support (communities) can be created and sustained through resources, commons.

Da un lato trovo certamente opportuno mettere in luce i caratteri di cura e reciprocità nelle relazioni tra comunità umane e *commons*. Rilevo tuttavia che un'eccessiva insistenza sulle prerogative di comunità umane autoproclamate tali senza riferimento alcuno al contesto ambientale che le ospita potrebbe rivelarsi controproducente. L'accentuazione antropocentrica rischia infatti di occultare la rilevanza degli aspetti sistemici (bio-geo-fisici) in gioco.

È noto che per milioni di anni tutte le entità naturali si sono evolute in base alle dinamiche autoregolate della rete-della-vita planetaria, con modalità di gran lunga preesistenti alle escogitazioni di *Homo sapiens sapiens*. Le stesse specie viventi di interesse agricolo che si sono evolute in

⁴⁰³ «I bisogni vengono soddisfatti nelle società industriali attraverso catene tecnologiche molto più lunghe che richiedono più elevati input di energia e risorse e producono maggiori quantità di rifiuti ed inquinanti, escludendo nel contempo un gran numero di persone prive di potere d'acquisto e di accesso ai mezzi di sussistenza» (Shiva 1993: 276).

specifiche varietà, frutto di lenti processi di selezione e addomesticamento sono, è vero, un prodotto 'misto', frutto di processi storico-territoriali, amalgami di natura spontanea e cultura umana, ma non per questo possono essere equiparate a pure *invenzioni* degli esseri umani⁴⁰⁴.

Ritengo che occorra riconsiderare criticamente le attitudini demiurgiche che il soggetto razionale umano si è auto-attribuito, per altro con il decisivo sostegno giuridico della normativa internazionale sulla brevettazione del vivente. Gli *organismi* e i *semi* su cui vengono esercitate le disposizioni emanate da questi codici (interpretabili come nuove *enclosures*) risultano assimilati a meri *artefatti*. Tra i risultati di questo accorgimento, assume un particolare rilievo quello di consentire a *singole persone* fisiche o giuridiche di accampare diritti esclusivi di sfruttamento economico degli organismi brevettati (perché è *questo* che in fin dei conti interessa alle aziende biotecnologiche)⁴⁰⁵.

Non tutto il frastagliato e complesso ambito dei beni comuni è di per sé (ri)producibile a mezzo di progettazioni e manufatture umane. Per esempio: in condizioni naturali, a meno di adottare speciali tecniche rigenerative di indirizzo agroecologico, occorrono centinaia d'anni e favorevoli regimi di piovosità affinché le successioni ecosistemiche spontanee della vegetazione producano uno strato di suolo fertile di qualche decina di centimetri di spessore. E una volta desertificato un territorio – magari a causa di catastrofi ecologiche locali (aggressioni fisico-chimiche) concomitanti o meno a squilibri globali come il *climate change* – non è detto che questa decisiva ricchezza ambientale possa riformarsi tanto facilmente.

⁴⁰⁴ Nervi (2007: 27) osserva che come *natura* va inteso «tutto ciò che non è creato dal lavoro dell'uomo, quantunque questo possa modificare o circoscrivere o dirigere l'azione dei fattori naturali, combinandoli in vario modo. [...] L'elemento 'natura' [...] è diverso da ciò che è dovuto all'azione dell'uomo: azione che non è creazione ma semplicemente una trasformazione di materie o di forze preesistenti».

⁴⁰⁵ Cfr. Shiva 1999; Berlan 2001; Angelini 2010.



Fig. 4 – Villamar 2015: murale degli anni Novanta sulla storia della Sardegna rurale. I noti versi attribuiti a Melchiorre Murenu (*Tancas serradas a muru...*) in alto a sinistra riconducono l'opera ai moti popolari contro le chiudende. (Foto di F. Parascandolo).

Conclusioni. Cosa ci insegnano i sistemi comunitari?

La legittimazione politica e sociale dei beni comuni costituisce un passo ineludibile e prioritario per la costruzione di *un altro mondo possibile*. Ma stenta a tradursi in atti concreti perché si scontra con le regole di funzionamento (giuridiche ma soprattutto tecniche e fattuali) delle società nazionali incastonate nel vigente ordine sociale globale. Che fare allora? Verso quali direzioni incamminarsi?

I beni comuni *si creano*, è giusto, ma vanno anche *riconosciuti e salvaguardati*, che siano creati o meno dall'uomo. Tutelare i *commons* (tanto 'selvatici' che 'umanizzati') richiede un *approccio metabolico* – cioè ecologicamente appropriato – all'ambiente, al territorio e al paesaggio (Parascandolo, Tanca 2015). Non a caso gli abitanti delle città del mondo sviluppato che hanno davvero a cuore la qualità della vita si sforzano di

promuovere il rinverdimento dei loro immediati dintorni, incentivando forme ecocompatibili di agro-silvicoltura. È pertanto decisiva l'assunzione di responsabilità collettiva a titolo individuale dei cittadini sugli usi dei loro suoli e dei loro acquiferi. Il bene comune *acqua* e il bene comune *terra* restano sì globali ma ciò non deve far perdere di vista il fatto che *la loro tutela va organizzata localmente*.

Tirando le somme: perché i legami tra usi civici e beni comuni sarebbero da consolidare, e *cosa potremmo imparare* (Nervi 2003) da queste forme partecipate di governo dei beni ambientali?

Due secoli di gestione accentratrice (stato-nazionalistica o globalizzante) e di capillare mercificazione della vita quotidiana, più mezzo secolo di *sviluppo socio-economico* hanno fatto cadere nel dimenticatoio (almeno in Europa occidentale) le pratiche di *democrazia diretta* con cui gli abitanti degli insediamenti si organizzavano per provvedere alla loro sussistenza e al loro sostentamento. Essi un tempo usavano e riusavano ciclicamente i beni naturali ed esportavano le loro eccedenze produttive senza che fossero gli Stati a decidere ciò che serviva loro per vivere, e senza lasciare unicamente ai mercati il compito di stabilire cosa produrre, come e con quale livello di remunerazione. Come ha sostenuto Paul Dumouchel (1979: 248)

Les champs ouverts et les communaux formaient une *res publica*, une chose publique, à laquelle tous les villageois étaient d'office intéressés. [...] Avant que les terres soient encloses, et que chacun s'enferme sur sa propriété privée, elles ne formaient même pas un ensemble d'objets [...] mais le monde, la terre nourricière, le lieu des hommes, le lieu des ancêtres, la nature et la vie, où tous avaient une place, bonne ou mauvaise.

Anche da noi (in Europa, in Italia, in Sardegna) le collettività locali, ancorché 'arretrate', potevano permettersi il lusso di priorizzare le ragioni della (loro) vita a quelle del commercio. E i sistemi collettivi autogovernati delle comunità agro-silvo-pastorali costituivano il *nocciolo duro* della loro

condizione di (sia pure relativa) indipendenza⁴⁰⁶. Ritengo sia il caso di prendere in considerazione gli aspetti costruttivi di queste logiche di azione sociale e territoriale rispetto alle regole del gioco storicamente imposte dalla modernità⁴⁰⁷.

Le intense turbolenze e le incalzanti crisi dei tempi attuali potrebbero essere colte come valide opportunità per imprimere un nuovo corso alle vicende umane sulla Terra, ma solo a patto di cogliere la portata esistenziale dei mutamenti necessari. Occorre mettere in discussione la costituzione ontologica dell'ecologia-mondo oggi egemone, col suo dualismo cartesiano oppressivo della natura e il suo progetto di civiltà fondato sul primato assoluto del valore di scambio.

Quali che siano le visioni alternative da costruire, esse dovranno fondarsi «sul riconoscimento della comune appartenenza dei viventi,

⁴⁰⁶ Un'indipendenza che è comunque in grado di temperare gli eccessi dell'individualismo proprietario. Per Nervi (2007: 34) «Nella proprietà collettiva, l'uso privato delle risorse comuni deve esplicitarsi solo in base a diritti di usufrutto; in altre parole, gli agenti privati sono autorizzati a sfruttare le risorse collettive, ma solo a condizioni che riflettano gli interessi della collettività».

⁴⁰⁷ Per approfondimenti sull'agire territoriale condiviso in rapporto al paesaggio si veda Parascandolo, Tanca, 2015. Vale la pena di precisare quanto fossero rigidamente gerarchizzati e classisti i rapporti sociali premoderni: come fossero diffuse pratiche inique come il prestito a usura delle sementi e contratti agrari sfavorevoli ai subalterni, come fosse comunque limitato per questi ultimi l'accesso alla terra, come i soggetti più marginali venissero confinati nelle zone più distanti dai centri abitati e meno fertili, ecc. Le collettività premoderne erano in effetti tutt'altro che egualitarie. Tuttavia gli abitanti dei luoghi non venivano ostacolati (tranne che per cause naturali, è ovvio) nel conseguimento della sussistenza mediante le loro tecniche e il loro lavoro di interscambio con la natura. E nella misura in cui alle collettività tradizionali socialmente stratificate non era comunque negata la possibilità di auto-organizzarsi per la sopravvivenza, ritengo che *persino i più poveri* si trovassero in una condizione preferibile a quella di tanti *miserabili* del giorno d'oggi. Mi riferisco a tutti coloro che vivendo in sistemi sociali ad accresciuta intensità di merci hanno anche perso la competizione per l'accesso al benessere monetario, e sono sprofondata in uno stato di emarginazione aggravato dallo sgretolamento dei loro mondi vitali e dei loro patrimoni naturali e culturali (Rahnema 2005).

umani e non-umani, alla medesima rete-della-vita» (Avallone 2015: 21). A questo scopo è decisivo

vede[re] *i beni comuni non come una ideologia ma come il feudo dei poveri* [...], come la ricchezza con cui i più poveri sopravvivono; come beni (naturali e non) essenziali alla vita sulla terra e alla soddisfazione dei bisogni sociali, prima di poter diventare diritti delle persone. E' una lettura che si collega sia all'esperienza storica europea delle enclosures sia a quella attuale dei paesi del Sud del mondo, dove le comunità locali sono espropriate dei mezzi di sussistenza da parte delle multinazionali e dei governi [...]. (Ricoverti 2015)

Un decisivo terreno di riflessione e confronto va ricercato nella controversa connessione tra *pubblico* e *comune*. In tempi di *governance postdemocratica* (si veda Crouch 2009), la dimensione pubblica statale nazionale è veramente ancora *di tutti*? Schierandosi unicamente sul 'fronte' pubblicistico-statuale nelle attuali condizioni di opacità non si combatte forse una battaglia di retroguardia? In effetti molti segnali indicano che la costruzione di rinnovati modelli di *governance* partecipativa si va facendo indispensabile per affrontare efficacemente la *crisi sistemica* in atto. All'orizzonte si intravede un obiettivo critico: realizzare modelli di autogoverno pattizio tra associazioni, collettività umane e parti di istituzioni, per sancire forme di *riappropriazione del quotidiano* e dei suoi basilari fattori di sicurezza e sopravvivenza. James B. Quilligan (2012: 79) esprime chiaramente le motivazioni sottese a questi cambiamenti auspicabili:

When groups of people recognize that the capacity of their commons to support life and development is in decline, this may spur them to claim long-term authority over resources, governance and social value as their planetary birthrights, both at a community and global level. [...] The human need for sustenance and livelihood vests these local groups with a new moral and social responsibility: to engage resource users directly in the preservation, access and production of their own commons. Rather than seek individual or civil rights from the state, commoners declare their sovereign rights as

global citizens to protect, access, produce, manage and use this shared resources.

In linea con le affermazioni appena citate bisognerà riconoscere che nella misura in cui sono in grado di *nutrire* le collettività umane, *i beni comuni naturali rinnovabili sono insieme locali e globali*, e necessitano di inquadramenti e tutele giuridiche confacenti alla loro rilevanza decisiva per la specie umana. Riprendendo le argomentazioni di Corine Pelluchon (2015), ritengo che solo la messa in conto di un approccio ‘corporeo’ e ‘nutritivo’ alla cittadinanza attiva potrà richiamare l’attenzione delle popolazioni tardo-industriali sull’importanza dei *commons*. Portare seriamente la questione dei beni comuni naturali al centro del dibattito politico potrà favorire valide azioni di rinnovamento sociale.

Bibliografia

- Altieri 1995 = M. A. Altieri, *Agroecology: the Science of Sustainable Agriculture*, Westview Press, Boulder 1995.
- Angelini 2010 = M. Angelini, *Scambio dei semi e diritto originario*, in Cacciari 2010, pp. 103-109.
- Angioni 1974 = G. Angioni, *Rapporti di produzione e cultura subalterna. Contadini di Sardegna*, Edes, Cagliari 1974.
- Angioni 1975 = G. Angioni, *Sa Laurera. Il lavoro contadino in Sardegna*, Edes, Cagliari 1975.
- Angioni, Sanna 1988 = G. Angioni, A. Sanna, *L’architettura popolare in Italia: la Sardegna*, Laterza, Bari 1988.
- Ascione 2015 = E. Ascione, *La diffusione dell’autoconsumo nelle imprese agricole*, “Rivista di Economia Agraria”, Anno LXX, n. 2, 2015, pp. 163-184
- Avallone 2015 = G. Avallone, *La prospettiva dell’ecologia-mondo e la crisi del capitalismo*, in Moore 2015, pp. 7-23.
- Benholdt Thomsen 2012 = V. Benholdt Thomsen, *Subsistence: Perspectives for a Society Based on Commons*, in Bollier, Helfrich 2012, pp. 82-86.

- Berger 1986 = A. H. Berger, *Cooperation, Conflict, and Production Environment in Highland Sardinia: A Study of the Associational Life of Transhumant Shepherds* (vol.s 1 and 2), Ph.D. thesis, Columbia University, New York 1986.
- Berlan 2001 = J.-P. Berlan *et Al.*, *La guerra al vivente. Organismi geneticamente modificati e altre mistificazioni scientifiche*, Bollati Boringhieri, Torino 2001.
- Bollier, Helfrich 2012 = D. Bollier, S. Helfrich (Eds.), *The Wealth of the Commons. A World beyond Market and State*, The Commons Strategies Group - Leveller Press, Amherst 2012.
- Boscolo *et al.* 1962 = A. Boscolo, L. Bulferetti, L. Del Piano, *Profilo storico economico della Sardegna dal riformismo settecentesco al piano di rinascita*, CEDAM, Padova 1962.
- Cacciari 2010 = P. Cacciari (a cura di), *La società dei beni comuni. Una rassegna*, Ediesse, Roma 2010.
- Cacciari, Carestiato, Passeri 2012 = P. Cacciari, N. Carestiato, D. Passeri (a cura di), *Viaggio nell'Italia dei beni comuni. Rassegna di gestioni condivise*, Marotta & Cafiero editori, Napoli 2012.
- Castiglioni, Parascandolo, Tanca (2015) = B. Castiglioni, F. Parascandolo, M. Tanca (Eds.), *Landscape as Mediator Landscape as Commons. International Perspectives on Landscape Research*, Cleup, Padova 2015.
- Corona 2004 = G. Corona, *Paolo Grossi e la risposta italiana alla «Tragedy of the Commons»*, "I frutti di Demetra", n. 1, 2004, pp. 9-16.
- Crouch 2009 = C. Crouch, *Postdemocrazia*, Laterza, Bari 2009.
- De Angelis 2003 = M. De Angelis, *Reflections on Alternatives, Commons and Communities, or Building a New World from the Bottom up*, "The Commoner", 6, Winter 2003:
<http://www.commoner.org.uk/deangelis06.pdf>
- Deliperi 2011 = S. Deliperi, *Gli usi civici e gli altri diritti d'uso collettivi in Sardegna*, "Rivista giuridica dell'ambiente", anno 26, fasc. 3-4, 2011, pp. 387-418.
- Dematteis 1986 = G. Dematteis, *L'ambiente come contingenza e il mondo come rete*, "Urbanistica", n. 85, Novembre 1986, pp. 112-117.

- Dumouchel 1979 = P. Dumouchel, *L'ambivalence de la rareté*, in P. Dumouchel, J.-P. Dupuy, *L'enfer des choses*, Seuil, Paris, 1979, pp. 135-254.
- Fabietti, Salzman 1996 = U. Fabietti, Ph. C. Salzman (a cura di), *Antropologia delle società pastorali tribali e contadine. La dialettica della coesione e frammentazione sociale*, Collegio Ghisleri, Pavia 1996.
- Gattullo 2015 = M. Gattullo, *Implicazioni geografiche sulla natura dei beni comuni. Alcune riflessioni indotte dalla lettura di Governing the Commons di Elinor Ostrom*, "Bollettino della Società Geografica Italiana", serie 13, vol. 8, 2015, pp. 179-199.
- Grillotti 2000 = M. G. Grillotti Di Giacomo, *Una geografia per l'agricoltura. Volume II - Lo sviluppo agricolo nello sviluppo territoriale italiano*, Società Geografica Italiana, Roma 2000.
- Grossi 1977 = P. Grossi, *Un altro modo di possedere. L'emersione di forme alternative di proprietà alla coscienza giuridica postunitaria*, Giuffrè, Milano 1977.
- Grossi 2005 = P. Grossi, *Aspetti storico-giuridici degli usi civici*, "I Georgofili-Quaderni", n. II, 2005, pp. 21-35.
- Guidetti, Stahl 1977a = M. Guidetti, P. H. Stahl, *Il Sangue e la terra: comunità di villaggio e comunità familiari nell'Europa dell'800*, Jaca Book, Milano, 1977.
- Guidetti, Stahl 1977b = M. Guidetti, P. H. Stahl, *Un'Italia sconosciuta: comunità di villaggio e comunità familiari nell'Italia dell'800*, Jaca Book, Milano, 1977.
- Hardin 1968 = G. Hardin, *The tragedy of the commons*, "Science", December 1968, pp. 1243-1248.
- Heller 2010 = M. Heller, *Commons and Anticommons*, Elgar Publishing, London 2010.
- Illich 1993 = I. Illich, *Bisogni*, in Sachs 1993, pp. 61-81.
- Illich 2005 = I. Illich, *Nello specchio del passato. Le radici storiche dei moderni concetti di pace, economia, sviluppo, linguaggio, salute, educazione*, Boroli, Milano 2005.
- Jaffe 1994 = H. Jaffe, *Economia dell'ecosistema*, Jaca Book, Milano 1994.

- Laboratorio territoriale della provincia dell'Ogliastra (a cura del), *Le terre civiche: opportunità di crescita e sviluppo per l'Ogliastra*, Mondadori Electa, Milano 2009.
- Le Lannou 1941 = M. Le Lannou, *Pâtres et paysans de Sardaigne*, Arrault, Tours 1941.
- Loi, Zaccagnini 1996 = A. Loi, M. Zaccagnini, *Geografia dei sistemi agricoli italiani: Sardegna*, Reda, Roma 1996.
- Magnaghi 2012 = A. Magnaghi (a cura di), *Il territorio bene comune*, FUP, Firenze 2012.
- Marrocu 1988 = L. Marrocu, *La comunità agraria e i suoi spazi*, in Angioni, Sanna 1988.
- Maxia 2005 = C. Maxia, *Filadas. Caprari nel Gerrei*, Cuec, Cagliari 2005.
- Meillassoux 1973 = C. Meillassoux, *Femmes, greniers et capitaux*, Maspero, Paris 1973, trad. it. 1978.
- Meloni 1984 = B. Meloni, *Famiglie di pastori. Continuità e mutamento in una comunità della Sardegna centrale (1950-1970)*, Rosenberg & Sellier, Torino 1984.
- Mientjes 2008 = A. C. Mientjes, *Paesaggi pastorali. Studio etnoarcheologico sul pastoralismo in Sardegna*, Cuec, Cagliari 2008.
- Mies, Benholdt Thomsen 1999 = M. Mies, V. Benholdt Thomsen, *The Subsistence Perspective. Beyond the Globalised Economy*, Zed Books, London 1999.
- Moore 2015 = J. W. Moore, *Ecologia mondo e crisi del capitalismo*, introduzione e cura di G. Avallone, Ombre corte, Verona 2015.
- Murgia 2000 = G. Murgia, *Comunità e baroni. La Sardegna spagnola (secoli XV-XVII)*, Carocci, Roma 2000.
- Murru Corriga 1990 = G. Murru Corriga, *Dalla montagna ai Campidani. Famiglia e mutamento in una comunità di pastori*, EDES, Sassari 1990.
- Navdanya 2015 = Navdanya International, *Terra viva. Il nostro Suolo, i nostri Beni Comuni, il nostro Futuro. Una Nuova Visione per una Cittadinanza Planetaria*, 2015:
<http://www.navdanyainternational.it/attachments/article/202/Manifesto%20italiano.pdf>
- Nervi 2003 = P. Nervi (a cura di), *Cosa apprendere dalla proprietà collettiva. La consuetudine fra tradizione e modernità*, CEDAM, Padova 2003.

- Nervi 2007 = P. Nervi, *Il mantenimento dei diritti di uso civico, condizione necessaria per accrescere gli spazi di autonomia e il numero delle comunità libere*, "Notiziario delle Regole", dicembre 2007, pp. 22-40.
- Olwig 2015 = K. Olwig, *Epilogue to Landscape as Mediator: the Non-Modern Commons and Modernism's Enclosed Landscape of Property*, in Castiglioni, Parascandolo, Tanca 2015, pp. 197-214.
- Ortu 1996 = G. G. Ortu, *Villaggio e poteri signorili in Sardegna. Profilo storico della comunità rurale medievale e moderna*, Laterza, Bari 2009.
- Ortu 2006 = G. G. Ortu, *La Sardegna sabauda: tra riforme e rivoluzione*, in M. Brigaglia, A. Mastino, G. G. Ortu (a cura di), *Storia della Sardegna 4. Dal Settecento al Novecento*, Laterza, Bari 2006, pp. 1-13
- Ostrom 1990 = E. Ostrom, *Governing the Commons. The Evolution of Institutions for Collective Action*, Cambridge University Press, Cambridge 1990, trad. it. 2006.
- Parascandolo 1993 = F. Parascandolo, *Un centro rurale nella Sardegna contemporanea. Territorio e modernizzazione: il caso di Teulada*, CUEC, Cagliari 1993.
- Parascandolo 1995 = F. Parascandolo, *I caratteri territoriali della modernità nelle campagne sarde: un'interpretazione*, "Annali della Facoltà di Magistero - Università di Cagliari", nuova serie, 18, 1995, pp. 139-186: <https://www.yumpu.com/it/document/view/14928553/i-caratteri-territoriali-della-modernita-facolta-di-lettere-e-filosofia/9>
- Parascandolo 2004 = F. Parascandolo, *Norbello e Domusnovas Canales. Lineamenti di una storia ecologica locale tra il XIX secolo e gli anni '60 del Novecento*, in J. Armangué (a cura di), *Norbello e Domusnovas. Appunti di vita comunitaria*, Edizioni Grafica del Parteolla, Dolianova 2004, pp. 115-139 e 193-209.
- Parascandolo 2005 = F. Parascandolo, *Sopravvivenze e potenzialità. L'esperienza della Sardegna*, in G. Ricoveri (a cura di), *Beni comuni fra tradizione e futuro*, Quaderno n. 1 di "CNS-Ecologia Politica", EMI, Bologna 2005, pp. 111-124.
- Parascandolo, Tanca 2015 = F. Parascandolo, M. Tanca, *Is Landscape a Commons? Paths towards a Metabolic Approach*, in Castiglioni, Parascandolo, Tanca 2015, pp. 29-45.

- Pelluchon 2015 = C. Pelluchon, *Les Nourritures. Philosophie du corps politique*, Seuil, Paris 2015.
- Perrino, Terzi 2003 = P. Perrino, M. Terzi, *Gestione dei sistemi rurali per la conservazione della ecodiversità*, "Genio Rurale", n. 11, 2003, pp. 3-10.
- Quilligan 2012 = J. B. Quilligan, *Why Distinguish Common Goods from Public Goods?*, in Bollier, Helfrich 2012, pp. 73-81.
- Raffestin 1981 = C. Raffestin, *Per una geografia del potere*, Unicopli, Milano, 1981.
- Raffestin 2005 = C. Raffestin, *Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio. Elementi per una teoria del paesaggio*, Alinea, Firenze 2005.
- Rahnema 2005 = M. Rahnema, *Quando la povertà diventa miseria*, Einaudi, Torino 2005.
- Ricoveri 2010 = G. Ricoveri, *Beni comuni vs merci*, Jaca Book, Milano 2010.
- Ricoveri 2015 = G. Ricoveri, *Beni comuni: un chiarimento semantico*, *CNS-Ecologia Politica*, agosto 2015:
<http://www.ecologiapolitica.org/wordpress/?p=1106>
- Sachs 1993 = W. Sachs (a cura di), *Dizionario dello sviluppo*, EGA, Torino 1993, trad. it.
- Sachs, Santarius 2007 = W. Sachs, T. Santarius, *Commercio e agricoltura. Dall'efficienza economica alla sostenibilità sociale e ambientale*, Quaderno n. 3 di "CNS-Ecologia Politica", EMI, Bologna 2007.
- Saed 2015 = Saed (S. Engel-Di Mauro), *Never Mind COP21. Here Came and Went the International Year of the Soil: Requiems, Symphonies, Rhapsodies*, "Capitalism, Nature, Socialism", vol. 26, n. 4, 2015, pp. 127-140.
- Saragosa 2001 = C. Saragosa, *L'Ecosistema Territoriale e la sua base ambientale*, in A. Magnaghi (a cura di), *Rappresentare i luoghi. Metodi e tecniche*, Alinea, Firenze 2001, pp. 55-138.
- Shiva 1993 = V. Shiva, *Risorse*, in Sachs 1993, pp. 261-281.
- Shiva 1995 = V. Shiva, *Monocolture della mente. Biodiversità, biotecnologia e agricoltura «scientifica»*, Bollati Boringhieri, Torino 1995.
- Shiva 1999 = V. Shiva, *Biopirateria. Il saccheggio della natura e dei saperi indigeni*, CUEN, Napoli 1999.
- Sotgiu 1986 = G. Sotgiu, *Storia della Sardegna dopo l'Unità*, Laterza, Bari 1986.
- The Ecologist 1993 = The Ecologist, *Whose Common Future? Reclaiming the Commons*, Earthscan, London 1993.

- Thorner 1973 = D. Thorner, *L'economia contadina. Concetto per la storia economica*, in F. Braudel (a cura di) *Problemi di metodo storico*, Laterza, Bari 1973, pp. 321-340.
- Turco 1988 = A. Turco, *Verso una teoria geografica della complessità*, Unicopli, Milano 1988.
- Venezian 1919 = G. Venezian, *Reliquie della proprietà collettiva*, in Id., *Opere Giuridiche*, 2, *Studi sui diritti reali*, Athenaeum, Pavia 1919.
- Vidal de la Blache 1911 = P. Vidal de la Blache, *Les genres de vie dans la géographie humaine*, "Annales de Géographie", 20, 1911, pp. 193-212, 289-304.
- Wackernagel, Rees 1996 = M. Wackernagel, W. E. Rees, *L'impronta ecologica. Come ridurre l'impatto dell'uomo sulla terra*, Edizioni Ambiente, Milano 1996.
- Wallerstein 1981 = I. Wallerstein, *Spazio economico*, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. XIII, Einaudi, Torino 1981, pp. 304-313.
- Zükert 2012 = H. Zükert, *The Commons – A Historical Concept of Property Right*, in Bollier, Helfrich 2012, pp. 125-131.

L'autore

Fabio Parascandolo

Fabio Parascandolo è ricercatore di Geografia all'Università di Cagliari. La sua attività di ricerca si concentra soprattutto sulla storia ecologica delle collettività rurali e sui modelli sociali di rappresentazione, frequentazione ed uso delle risorse e dei paesaggi.

La sua più recente pubblicazione è *Crisis of landscapes, landscapes of the crisis: notes for a socio-ecological approach* (2016): <http://www.j-reading.org/index.php/geography/article/view/108>

Per altre informazioni: <http://people.unica.it/fabioparascandolo/>

Email: parascan@unica.it

Arcipelaghi

Il fotogiornalismo nei teatri di guerra. Intervista a Pier Paolo Cito

A cura di Giovanna Morittu

Introduzione

Pier Paolo Cito nasce a Brindisi nel 1963. L'esordio nella fotografia vede quale principale soggetto dei suoi scatti la natura e gli uccelli. Seguono i primi reportage, realizzati durante gli sbarchi degli albanesi nel porto di Brindisi, che nel 1991 inaugurano la collaborazione, come fotografo freelance, con il *Quotidiano* brindisino.

Nel 1997 inizia a collaborare con l'*Associated Press*, di cui entra a far parte come editor e fotografo per la redazione di Roma. Qui si occupa delle attività, in Vaticano e all'estero, di papa Giovanni Paolo II e, successivamente, di Benedetto XVI.

L'attività di fotografo di guerra l'ha visto impegnato negli scenari dei conflitti in Montenegro, Kosovo, Etiopia, Striscia di Gaza, Territori occupati, Israele, Iraq, Libano, Afghanistan e Libia.

Vincitore di numerosi riconoscimenti, tra i quali il premio APME nel 2006, l'*Award of Excellence* nel 2008 e finalista dell'importantissimo *Premio Pulitzer* nel 2007, con uno straordinario ritratto scattato durante il conflitto tra Israele e Hezbollah, le sue fotografie sono pubblicate nelle principali testate giornalistiche del mondo.

L'intervista che segue è stata realizzata in occasione della stesura della mia tesi di laurea magistrale dal titolo *La guerra raccontata attraverso l'obiettivo fotografico. I reportage di Steve McCurry, Pier Paolo Cito e James Nachtwey*, presso la Libreria Feltrinelli di Largo Argentina, a Roma, il 15 febbraio 2015.

Intervista

M. – Parlami un po' di te e di come è nata la tua passione per la fotografia.

C. – Penso come un po' tutti. Io a un certo punto ho iniziato a fotografare. Anzi, ti devo dire la verità, ho iniziato a fotografare perché nella mia classe, al liceo scientifico, una mia amica iniziò a comprare (forse lo faceva il padre) una collana sulla fotografia. Questa cosa mi incuriosì per cui le chiesi, man mano che leggeva questi libri, di passarmeli. Mi interessò. Mi piacque tanto. Avevo 17 anni al liceo, per cui quando mi sono diplomato ho chiesto a mio padre di comprarmi una macchina fotografica, perché noi al tempo avevamo una piccola compatta filorussa e ne volevo una che mi permettesse di mettere almeno tempi e diaframmi.

Quando poi mi sono diplomato, ho cercato di allargare la cosa per cui, sai, uno si diploma una volta e dunque ne approfitta. Mi ricordo che vidi una Canon A1 Program, che, se non sbaglio, era la prima macchina fotografica che aveva una serie di automatismi. La buttai così, dissi a mio padre che quella era la macchina che volevo. Mio padre, che aveva un fratello a Roma che si occupava di cinematografia ed era stato anche fotografo, chiese a lui di comprarmela. Mi arrivò la macchina Nikon FM! Nikon FM era una macchina totalmente manuale, indistruttibile, dovevi fare tutto tu, nel senso che il problema era che dovevi essere tu a capire cosa fare. È come se ti danno in mano una cosa super elettronica in cui devi solamente schiacciare un pulsante e un'altra in cui tu devi mettere mano a tutti gli ingranaggi, non ci sono pulsanti elettronici. Quindi era una fregatura, sono stato costretto a imparare a fotografare, a capire le regole di tempi e diaframmi non affidandomi a nessun automatismo. Premetto che io non ho nulla contro gli automatismi, eh! Diciamo però che l'automatismo va bene quando tu sai già come funzionano le cose in manuale, sei conscio di quello che fa la macchina. Se tu ti lasci andare, non sei più tu che stai facendo la cosa, devi perfino prevedere quello che farà l'automatismo. L'automatismo serve ad agevolare quello che devi fare, non a prendere il controllo. Questo è stato l'inizio. Il vero inizio della mia fotografia.

L'inizio del fotogiornalismo è stato quando ho iniziato a fotografare la natura, gli uccelli.

Poi sono arrivati gli albanesi a Brindisi. Io già mi incuriosivo del fotogiornalismo, ma non tanto. Un mio amico, che era un po' più appassionato di fotogiornalismo – adesso è fotografo del quotidiano di Brindisi – e che studiava tecnologie farmaceutiche, io studiavo geologia – mi ha telefonato e mi ha detto «Guarda che c'è un casino al porto, vai a vedere, fai qualche foto».

M. – Sono stati i primi reportage, dunque?

C. – Sì, ma diciamo che era più che altro per curiosità, nel senso che era un 'fatto', cioè non era un reportage rivolto a qualcuno o a qualcosa. Mi diceva, il mio amico: «Se vai a vedere quello che sta succedendo, portati la macchina fotografica perché è interessante». C'era di tutto, arrivavano le navi, la gente che dormiva avvolta nei teli di plastica perché non c'era altro. Come sai, lo Stato italiano è stato sorpreso, ma la città di Brindisi è stata quella che poi ha gestito la prima emergenza. La gente andava lì a portare da mangiare, all'inizio non c'era nulla, si portava la gente a casa per farla lavare, cose di questo genere. Quindi per prima cosa sono arrivati questi e ho visto che era un casino; il secondo giorno sono tornato ed era pieno di fotoreporter.

Lì un hobbista ci rimane di stucco. Mentre l'hobbista guarda un po' in giro, si avvicina, cerca di capire, ci mette un po' di tempo per sistemare tempi e diaframmi, questi avevano quattro macchine appese (perché allora si usavano le ottiche fisse); erano dei rapaci, nel senso che loro erano più o meno tranquilli, si guardavano attorno senza muoversi troppo e quando vedevano qualcosa di interessante si muovevano velocemente, scattavano in un secondo e si allontanavano.

Il giorno dopo su tutti i giornali c'erano le fotografie che avevano fatto, su tutti i giornali italiani e anche probabilmente esteri, visto che era una storia grossa. Per cui mi sono detto che il fotogiornalista ha delle responsabilità, ha la possibilità di far vedere alla gente quello che vede lui. Se tu pensi che tutti quelli che guardano i giornali guardano le foto, e che quelle foto prima le ha viste lui, anzi le ha fatte, ti rendi conto che è stato capace di guardare quello che c'era, isolare alcuni elementi per spiegare

quello che stava succedendo realmente, di trasmettere, quindi, il contenuto della storia. A quel punto mi sono detto che era veramente interessante e ho deciso di fare quel lavoro.

M. – Cosa ti ha spinto a partire verso i paesi colpiti dalla guerra?

C. – Di fatto mi ha spinto l'Associated Press, proprio fisicamente!

La storia è così: io ho iniziato con gli albanesi, essendo di Brindisi; dopo questa esperienza mi hanno mandato in Kosovo, perché in quel periodo in quel territorio c'era l'emergenza dei profughi che scappavano dalla guerra. Io in quel momento ero a Roma, sempre su richiesta dell'Associated Press, così ho preso tutto e sono partito.

Una volta lavorato in Kosovo, sono stato in Montenegro, che era una delle province serbe sotto assedio, e da lì ho iniziato a viaggiare. Sono stato in Medio Oriente e lì, nella striscia di Gaza, c'è stato il "battesimo", perché lì c'era tutto: c'era il dolore, c'era l'importanza della religione, c'era la violenza, c'era il rischio personale, c'era, anche, l'interesse per le popolazioni arabe. Popolazioni molto diverse e molto simili a noi. Ho rischiato da subito parecchie volte.

In seguito sono stato in Libano, in Etiopia e in Eritrea per un conflitto molto interessante perché era di un altro tempo, nel senso che era fatto con armi diverse, nelle trincee; poi, ovviamente, in Iraq e in Afghanistan, dove sono stato più volte.

Alla fine acquisisci non dico delle capacità, ma un po' più di esperienza di sicuro. La sicurezza viene un po' dalla consapevolezza dei rischi, perché non sei un super eroe, ma, quanto meno, sei più attento. Una volta che tu conosci meglio certi posti, o meglio certe dinamiche, capisci meglio quando te ne devi andare, perché capisci meglio quando diventa più pericoloso e questa è la cosa importante, secondo me, nel lavorare nelle zone di guerra. La cosa importante è conoscere il più possibile le dinamiche che sono nel campo. Io adesso tengo spesso dei workshop di fotogiornalismo in zone di guerra e spesso li faccio anche con il contributo dei soldati, proprio perché ho visto troppe volte in zone molto rischiose dei miei colleghi che si sono presentati così, pensando che l'importante era arrivarci. No! L'importante è tornare a casa.

M. – *Il soggetto delle tue foto in base a cosa viene scelto? Ha più peso l'emozione suscitata a prima vista o la ricerca del soggetto perfetto?*

C. – Io non lo so cos'è lo scatto perfetto, quello che ti posso dire è che, quando sono in un posto, io guardo quello che succede prima di tutto. In base a quello che vedo, a quello che succede, cerco di fotografarlo.

M. – *Probabilmente cerchi di selezionare la scena che rappresenti al meglio di quello che sta succedendo...*

C. – Sì, questo sì, ma io cerco di selezionarla in base all'armonia che si viene a creare tra gli elementi. Gli elementi sono: il contenuto giornalistico, ovviamente, perché se hai una bella foto, ma è vuota, non è utile; il contenuto estetico, che è un'altra cosa magica che si viene a creare quando le cose si muovono, per cui tu devi cercare di prevedere alcune cose che succederanno e, quando queste cose si mettono negli spazi giusti, allora scatti. È come se avessi degli ingredienti per cucinare però, intanto, bisogna vedere bene le dosi. Quindi tu devi scattare quando le cose si mettono insieme.

M. – *Nella fotografia di guerra, come in ogni ambito fotografico, ogni fotografo ha il proprio stile. Preferisci raccontare con i ritratti come Steve McCurry, per esempio, oppure con ampie vedute dell'ambiente circostante, paesaggi etc.?*

C. – Devo essere sincero, non ho una preferenza di questo genere. Quando vado nel posto non cerco già qualcosa, cioè non mi preparo a dire: «Oggi faccio solo ritratti». Vado sul posto e cerco di capire cosa c'è; poi, ovviamente, devo fare capire in che posto sono. Di fatto, forse, mi allontano da questo tipo di foto come i ritratti perché devo anche far capire dove siamo, cosa sta succedendo in quella zona, quindi ho delle esigenze diverse. Molto spesso ho fatto anche io dei ritratti, perché mi sono successi davanti. A un certo punto in Kosovo, mentre stavo camminando tra le tende, una ragazza da una tenda mi ha guardato e io l'ho fotografata.

Un'altra volta ero a Gerusalemme, nella città vecchia, e c'era una ragazza dagli occhi bellissimi che stava mangiando un semino di girasole. A un certo punto l'ho vista e ho pensato «Oh Dio che bella, che bella foto!»,

e tra me e me ripetevo «Non ti muovere!». Ovviamente avevo paura che si spostasse, invece ha continuato a guardarmi e ho scattato.

Ti succede di fare questi ritratti, come succede a chiunque di camminare per strada e a un certo punto notare una persona interessante che guarda in un certo modo. Il fotografo è quello che si accorge delle fotografie che ci sono così come Michelangelo, che quando gli dicevano «Che bella scultura!» rispondeva «La scultura stava già dentro, io ho solo tolto il marmo superfluo». È la stessa cosa, se noi ci fermiamo a guardare, è pieno di fotografie. Sono i dettagli che vede il fotografo, ed è ovvio che deve avere la capacità di osservare prima di tutto, perché se io non osservo e non fotografo, non ho niente da trasmettere.

M. – Quanto peso dai ai media durante la scelta dello scatto? Mentre stai fotografando pensi che una tua fotografia potrebbe essere nella testata di un giornale?

C. – No! Io penso che è una bella foto e basta. Non penso dove andrà a finire, perché intanto non so se quella foto verrà usata. Quindi io quella foto la faccio per se stessa, perché è giusto che quella foto venga fatta, poi, certo, sarebbe giusto pubblicarla, ma non sempre riesco, non sempre la gente la vede. Sai, la vita di una foto tu la crei, poi va per la tua strada, non sei tu che la controlli, tu l'hai fatta nascere e poi lei cammina e va.

M. – Nel 2010 sei stato in Afghanistan, giusto? Parlami di questa esperienza.

C. – La mia esperienza in Afghanistan è iniziata in un modo strano. Stavo facendo un corso di giornalismo in un centro universitario in Svizzera, durante le mie ferie. Era venerdì ed era la fine del corso. A un certo punto, alla penultima lezione, dissi ai ragazzi: «Domani mi dovete portare le foto fatte stasera in un posto». Iniziai a sentire un po' di malcontento perché praticamente avevo rovinato loro il venerdì. Dissi in modo molto acceso: «Guardate, se volete fare questo lavoro funziona così, mica le cose succedono quando volete voi. Io potrei ricevere una telefonata in questo momento e domani essere chissà dove». La buttai così. Mai! Lì ho imparato che non bisogna mai dire queste cose. Mezz'ora dopo, mentre continuavo il mio workshop, ricevo una telefonata dal mio ufficio da Roma. Mi fermo, dico: «Scusate». Rispondo al telefono e mi dicono: «Te la

senti di andare in Afghanistan?». Io, (tutto davanti ai ragazzi) dico: «Sì, quando?», e mi dicono «Domani». Sono rimasto di stucco. Ero in ferie e in Svizzera. Due giorni dopo ero a Kabul e tre giorni dopo ero insieme agli americani per andare, con un convoglio, nella zona dell'Helmand, nel sud dell'Afghanistan, che è una roccaforte talebana dove gli americani dovevano sferrare un attacco. Io ero *embedded* con loro. Fin dall'inizio, prima di partire, gli americani mi hanno spiegato più o meno quello che ci sarebbe successo, c'era la possibilità di essere attaccati. Quando siamo andati lì, a un certo punto, siamo stati attaccati dai talebani che ci hanno fatto un'imboscata in una zona pianeggiante dove non c'erano posti per nascondersi. Lì ho fotografato. Quando ci hanno attaccato, abbiamo iniziato a correre da una parte all'altra per trovare rifugio, ma è come se tu stai in mare, sulla spiaggia e ti attaccano. Dove ti nascondi? Alla fine abbiamo trovato dei canali di scolo per l'acqua, profondi un metro circa e larghi due metri, dei solchi lunghi. Ci siamo buttati lì, ma arrivavano le pallottole. Mentre mi sono buttato ho visto che in fondo c'era un soldato ferito ed era in una zona ancora più pericolosa. In quel momento ho dovuto scegliere se andare dal soldato oppure stare schiacciato. Così mi sono avvicinato e lì è successa una cosa bellissima che riguarda i rapporti umani che si creano tra i soldati e i fotografi. Ho visto che il soldato era stato ferito e altri colleghi si sono avvicinati e gli hanno spostato i vestiti dalla ferita che si trovava all'altezza della clavicola sinistra. Io ho fatto circa cinque metri a strisciare sul fango con le pallottole che volavano e, quando sono arrivato vicino a lui, mi sono sollevato e lui mi ha guardato e mi ha fatto un 'gestaccio'. Ho abbassato la macchina fotografica e l'ho guardato in faccia, cercando di fargli capire che quello era il mio lavoro e che anch'io stavo rischiando la mia vita. Ho ripreso la macchina e l'ho fotografato. Poi è stato medicato ed è stato evacuato. Per noi da quel momento sono stati tre quarti d'ora di corsa sotto il fuoco, sentivi le pallottole che passavano. Io ho continuato a lavorare, ovviamente secondo i principi di rispetto che ci sono. Quelle foto non le ho pubblicate subito, ma ho aspettato che venissero avvisati i suoi parenti e, quindi, le ho pubblicate. Dopo una ventina di giorni sono tornato a Roma e un mesetto dopo su facebook mi arriva un messaggio: «Scusa, ma tu sei quel fotografo che stava con noi? Io sono uno dei soldati del reggimento». Dissi: «Sì, sono io, se vuoi, sul mio

sito puoi vedere le foto». Questo che ha fatto? Ha preso le foto e il giorno dopo le ha messe tutte su facebook. La cosa divertente è stata che il giorno seguente tutte le foto erano state taggate da tutti i soldati che erano stati là. È una cosa magica perché, quando noi facciamo le foto, cerchiamo sempre di avere i nomi, ma è impensabile riuscire ad averli tutti. Tra le foto c'era anche quella del soldato ferito che tra i commenti scriveva: «Sembro come un pollo morto», e io gli ho scritto: «Sono contento che ti sia ripreso, ti ricordi di me? Sono quel fotografo a cui hai fatto il gestaccio», e lui mi ha risposto: «Scusami per quel gesto, mi sono subito pentito». In privato poi mi ha mandato un messaggio in cui mi ha detto: «Guarda io pensavo che avere dei giornalisti con noi sarebbe stata una debolezza. In effetti noi sapevamo che avremo trovato il fuoco, però capire che tu non avevi armi per difenderti e sei venuto lì per fotografare quello che è successo e farlo vedere a tutti gli altri, è una cosa molto importante, ci vuole coraggio a farlo, rischiare di morire, perché, come sono stato ferito io, potevano ferire anche te». Quindi mi disse: «Grazie per quello che hai fatto, per far vedere agli altri quello che succede, quello che abbiamo fatto noi. È molto importante il vostro lavoro».

È stata un'esperienza molto dura, però bella professionalmente, per le sensazioni molto forti, per la qualità del materiale. Buona, perché in situazioni di stress vedi le cose più difficili, più particolari, è ovvio che te la rischi. Io me la sono rischiate seriamente in quell'occasione, io insieme agli altri soldati, però è comunque un'esperienza molto forte che poi non ti dimentichi. Nel senso che quando vivi queste esperienze, si creano dei legami forti in questi ambienti. Tu in queste occasioni parli con i soldati ed entrambi siamo consapevoli che il giorno dopo potremo morire, quindi c'è un certo tipo di rispetto, di rapporto. Si dicono delle cose che le persone che si conoscono certe volte non dicono neanche dopo tanti anni, le persone sanno che è molto volatile lì, ci sei ma veramente il giorno dopo potresti non esserci, quindi è come lasciare le proprie parole a qualcuno. Si creano dei rapporti umani molto belli, di confidenza, di rispetto, di stima. Poi dipende molto da te, puoi andare lì a fare questo lavoro pensando di essere un fotografo e devi fare solo le foto, non ti interessa nient'altro, ma se tu lo fai con rispetto la gente se ne accorge e questo fa la differenza.

Quando stavo in Afghanistan e attraversavamo delle zone dove c'erano dei campi di papavero da oppio – zone molto pianeggianti – il problema era che eravamo lì nella stagione sbagliata perché le piantine erano troppo piccole, quindi eravamo scoperti, a rischio. Due giorni dopo, quando sono salito sui blindati, alcuni di loro mi hanno detto: «Non ti sedere lì, perché lì è morto un collega quando è saltato su una mina. Siediti qui che è il posto più sicuro». Queste cose te le dicono solo se c'è stima. Se loro pensano che tu sia uno stronzo, in questi ambienti di stress essere considerati male ti fa vivere malissimo.

È importante sapere che stai fotografando delle persone sotto stress, prima di tutto. Io ho tenuto dei rapporti con dei soldati che ho conosciuto; ti dico solo che dieci giorni fa sono stato a trovare uno di loro e mi ha portato a mangiare da sua madre, a farmi assaggiare le cose che fa la domenica la madre. Queste cose si fanno quando si creano dei rapporti personali. Io non dico che il fotografo deve essere un ruffiano, chiariamoci, deve però essere rispettoso. Io la vedo così, preferisco essere rispettoso e perdere una foto, piuttosto che sfruttare la situazione. Penso che ognuno abbia una propria linea di pensiero a riguardo. Il discorso poi è che alla fine, quando abbasso la macchina fotografica, sono una persona e la persona lo sono sempre, per cui non vorrei mai incontrare uno che ho fotografato e sentirmi maltrattare perché ho approfittato di lui.

M. – Sempre in merito alla fotografia di guerra, alcune fotografie sono diventate delle icone. Hai mai pensato di cercare gli stessi scatti oppure hai sempre agito secondo una tua logica?

C. – Guarda, io vado a vento quando sono lì, anche perché la realtà si modifica in continuazione, quindi tu non puoi prevedere quello che fotograferai, infatti non te l'aspetti mai, cambia in continuazione, immagina quando le persone corrono o fanno altro. Seguo il flusso, come un fiume. Quello che faccio è così, come una foglia che sta sul fiume: cerco un po' di prevedere da che parte sta andando la corrente per non trovarmi infognato da qualche cosa per cui non ne esco più. Sono sul fiume, ma cerco di barcamenarmi e cavalcare un po' la corrente.

M. – *In Afghanistan, come anche in Libano, in Iraq, comunque in tutti i luoghi in cui sei stato, eri più interessato all'umanità delle persone o alla narrazione degli eventi?*

C. – Molte volte le cose coincidono. È tutto concatenato, l'evento provoca delle conseguenze; anzi, facendo vedere le conseguenze puoi far capire quanto è importante. Se tu fotografi solamente un'esplosione, fai vedere solo l'esplosione e punto, però è molto importante avvicinarti e far vedere le persone che sono morte o che stanno piangendo, che è la conseguenza di quell'esplosione.

M. – *Come ti muovevi nel territorio afghano?*

Cito – Io mi muovevo insieme ai soldati, vivevo insieme a loro. Non mi allontanavo da loro, non era molto sicuro, era una zona ostile. Ricordati che quando tu sei *embedded* con i soldati, prendi il bene e il male di questo, cioè il bene è la sicurezza che puoi avere dal fatto di avere affianco un soldato, loro hanno la loro *intelligence* e sanno quali sono le zone più pericolose, se c'è un problema si difendono e difendono anche te. Il rischio, ovviamente, è che se tu sei con un soldato, il nemico che è lontano ti vede come un soldato. È normale, anche se tu sei un giornalista e non fai parte di quella guerra. Il problema grave di un giornalista è che si sente indipendente e sa di non far parte del conflitto, però nel momento in cui lui si trova affianco ad una delle parti prende tutti i rischi di questa parte. Molti giornalisti purtroppo sono morti per questo, non hai sempre la preparazione che può avere un soldato.

M. – *Parliamo delle tue fotografie in Afghanistan. Ne ho visto alcune che sono dei ritratti. Sono scatti rubati o hai dovuto chiedere il permesso?*

C. – Io chiedo sempre il permesso, nel senso che mi faccio vedere, specialmente in questi posti dove tu non sai se suscitare delle ire. Considera che se io ora, qui al centro di Roma, mi avvicino a fotografare qualcuno, potrebbe imbestialirsi. Immagina in una situazione di stress. Preferisco farlo alla luce del sole.

C'è una foto che ho rubato in Afghanistan che a me personalmente piace molto. È la foto di una ragazza che si vede in parte dietro la tenda. Ti spiego come l'ho fatta. Praticamente io ero con i soldati che perlustravano

la zona, una zona abbastanza sperduta. Ogni tanto c'era qualche casolare e io a un certo punto ho visto da lontano, a una distanza di circa trecento metri, un casolare dove c'era una ragazzina che stava fuori per cui ho detto: «Ah, caspita, questa è l'occasione per fotografare i locali», perché, sai, stando con i militari la gente si nascondeva quando arrivavano loro. Altro problema di essere con una delle parti coinvolte. Ho chiesto all'interprete militare che c'era di accompagnarmi e andare lì a cercare di fotografare un po' questi civili; ovviamente, mentre mi stavo avvicinando, la ragazza è sparita, è corsa dentro ed è uscito fuori il padre. Io sono andato lì a parlare, non sono piombato lì con la macchina fotografica, e ho chiesto a questo signore: «Mi scusi, posso fotografare la ragazza che stava lì?». L'uomo dice: «Aspetta che la chiamo». La ragazzina è venuta fuori spostando la tenda e come ci ha visto ha chiuso subito. Io ho sollevato la macchina e ho scattato, quindi ero sicuro quasi al cento per cento di non essere riuscito a mettere a fuoco o a fotografare. Ho a malapena avuto il tempo di prendere la macchina e scattare, neanche ho controllato. Ho chiesto: «Guardi non è che la può richiamare? Perché è stata talmente veloce che non l'ho neanche vista, sicuro che non ho fotografato». Ovviamente l'uomo aveva capito che era una buona intenzione la mia e gliel'ha richiesto e ha detto: «No, non vuole essere fotografata, sai lei nella sua vita non è mai stata fotografata». Per farla breve, io poi ho guardato la foto per vedere cosa avessi fatto e invece ho trovato la piacevole sorpresa. A me piace molto quella foto. Ero sicuro di non essere riuscito. È proprio bella quella tenda verde e lei che si affaccia e si vede proprio una parte del viso mezzo coperto dalla tenda.

M. – Che importanza ha avuto l'Associated Press nel tuo lavoro in Afghanistan?

C. – Sono stato mandato da loro, non avrei mai potuto farlo da solo. Io, da freelance, ho fatto delle altre cose, ho continuato a fare delle cose mie di nuovo in Afghanistan, però questa volta con i soldati italiani e me la sono rischiate di nuovo. In modo diverso. Ero a Herat con i soldati italiani e quel giorno è venuto il comandante dei guastatori e mi ha detto: «Guarda noi domani facciamo un'operazione di controllo, quasi di routine, ci spostiamo a una trentina di chilometri dalla base e andiamo a controllare che non ci siano delle bombe (AID)». Siamo andati, ero io con un'altra

collega, un convoglio, dei blindati, forse una decina di mezzi. A una trentina di chilometri ci siamo fermati perché c'era un posto di blocco afgano, quindi si è fermato il convoglio sul bordo della strada e sono uscito io, il comandante del reggimento, l'ufficiale PI (addetto alla pubblica informazione dell'esercito) e un gruppo di artificieri esperti che hanno iniziato a lavorare, mentre noi aspettavamo che tornassero. Io stavo parlando tranquillamente con gli altri quando a un certo punto sento un rumore a testa del convoglio, quindi a duecento metri dopo un attimo sento sparare, mi affaccio e vedo che un camion a tutta velocità aveva sfondato il posto di blocco e stava venendo verso il centro del convoglio. I soldati dalle torrette sparavano per cercare di fermarlo inutilmente, perché un camion non lo fermi così. Io ho pensato: «È la fine, questo si sta facendo esplodere». Mi sono lanciato a terra, spaccando anche la macchina fotografica, ho chiuso gli occhi, ho messo le mani nelle orecchie e ripetevo: «Speriamo che esploda subito», perché, secondo me, se esplodeva all'inizio io avevo qualche possibilità di essere protetto dai mezzi, se esplodeva un po' dopo il mezzo dietro cui stavo si sarebbe capovolto e mi avrebbe schiacciato, se fosse esploso proprio al centro sarebbe stata la fine dei giochi completamente. Invece questo camion, che io sentivo che accelerava sempre di più, ha superato il punto dove stavo io e ha continuato e poi si è capotato. Tutti siamo rimasti allibiti, compresi i soldati. Alla fine si è scoperto che questo era un camion che probabilmente conteneva droga e ha pensato tranquillamente di saltare il posto di blocco e di continuare anche se c'era un convoglio. Questo è successo a gennaio dell'anno scorso.

M. – Preferisci gli scatti a colori o in bianco e nero?

C. – Io ho lavorato quasi sempre a colori perché lavorando con *l'Associated Press* c'era la necessità di produrre materiale a colori, quindi non è stata una scelta. Capisco che lavorare in bianco e nero è un altro mondo. Io ho fatto anche un libro in bianco e nero agli inizi della mia carriera. Sono uno di quei fotografi che ha stampato in laboratorio, ha usato pellicole, ho stampato 50x70 in bianco e nero. Il bianco e nero ti permette di concentrare l'attenzione su cose che forse il colore non ti dà, però devi saperlo usare bene, nel senso che devi conoscere il bianco e nero per

cogliere al meglio quello che ti può dare, per contrastare il fatto che perdi alcune cose.

M. – Attualmente a che progetto stai lavorando?

C. – In questo periodo, proprio due giorni fa, ho avuto la proposta di andare nel Nagorno Karabakh, al confine con l’Azerbaijan, dove ogni tanto ci sono degli scontri. È un confine molto attivo e ci sono anche lì delle zone di trincea. Quindi potrei andare lì.

In più mi piace molto insegnare e trasmettere quello che ho imparato. Io non ho mai seguito un corso di fotografia, non perché sono bravo, ma perché non c’erano tanti corsi di fotografia quando ho deciso di fare questo lavoro. Non c’era internet, io ero a Brindisi, metti tutte le cose insieme. Ho imparato molto dai libri e guardando le foto degli altri. Quello che mi è successo in questi anni è che quando imparavo qualcosa di interessante me ne accorgevo e mi dicevo che, a saperlo prima, avrei risparmiato un sacco di tempo. Insegni in diversi luoghi. Spesso tengo anche dei workshop per giornalisti che vogliono andare in zone di guerra, gli spiego tutte le tecniche, molte informazioni che servono per andare lì.

M. – Hai qualche obiettivo che vorresti raggiungere?

C. – Molti li ho già raggiunti, io sono nato come hobbista. Certo, mi piacerebbe fare ancora delle belle fotografie. Non so qual è la fotografia che ancora devo fare. Un altro obiettivo importante per me è insegnare alle persone quello che io ho imparato perché è un peccato tenerlo solo per me.

L'autore

Giovanna Morittu

Laureata in Storia dell'Arte all'Università degli Studi di Cagliari. Collabora attivamente con Amnesty International ed è fotografa per passione.

Email: jeigiam@tiscali.it

Confessioni di un eretico pop. Conversazione con Angelo Liberati

A cura di Roberta Cocco

Conversazione con Angelo Liberati è un'intervista rilasciata a chi scrive il 28 aprile 2014 presso lo studio dell'artista, in Castello, un 'rifugio' suggestivo per la sua vista su piazzetta Bastione Santa Croce e sul golfo di Cagliari, ma anche per quel suo caratteristico 'ingombro' di quadri, colori, cavalletti, libri d'arte, riviste, fotografie, audiocassette, manifesti cinematografici, che tanto ha in comune con le sue opere per la ricchezza accumulativa che lo contraddistingue. Nella luce proveniente dalla finestra, che si riverbera o lambisce gli oggetti raccolti in questo moderno 'secretum', ritroviamo tutti gli aranci, i rossi, gli azzurri e i bianchi che irrompono nelle sue tele, i tramonti e le albe di un 'realista esistenziale' emerso dalla generazione pop; nelle zone ritagliate dall'ombra, quasi sussurrati, i dialoghi con i 'pittori del cinema', ma anche con quelli dell'arte e del passato; nella musica in sottofondo la chitarra di Dylan, la colonna sonora dei disvalori urlati, della contestazione sessantottina, spesso tradotta in ossessione calligrafica nella sua opera, scrittura cinematografica celibe, per immagini. In questo luogo evocativo, quasi lo spazio 'rifilato' di una inquadratura, una seconda casa accogliente e 'vissuta' quanto le piccole rughe che incorniciano il suo sorriso, Angelo Liberati si è abbandonato a quella che più che un'intervista è stata soprattutto una chiacchierata a cuore aperto, quasi un flusso di coscienza, una 'confessione'.

Con la sua inconfondibile e genuina spontaneità Liberati si è consegnato, si è raccontato apertamente, in una lettura consapevole e sincera della sua vita e delle sue opere. Si tratta di un grande dono che mi è stato fatto, di un prezioso cammeo, che è soprattutto una testimonianza viva, vibrante e partecipe degli anni della sua infanzia e della sua

giovinezza, della scoperta dell'arte e dell'incontro con i suoi maestri, delle sue riflessioni e dei suoi ricordi sul mondo artistico a lui contemporaneo, della sua fascinazione per il mondo del cinema, ma anche di una lucida analisi della sua carriera artistica e di quelle difficoltà materiali e pratiche della vita del pittore nel mondo contemporaneo che spesso dimentichiamo di valutare. Ancora una volta Liberati ha aperto le porte della sua personale *Wunderkammer*: gli scaffali della cronaca, gli armadi di storia dell'arte, gli stipeti delle sue ossessioni, l'infinità di cassette degli orrori ma anche della bellezza del mondo, le pareti libere dell'immaginazione. Come per le sue opere in cui predispone, allestisce piccole vetrine contenenti tutte le sue memorie, dalle ruminazioni colte ai ricordi personali e quotidiani, tocca a noi il compito di ristabilire i nessi, ricongiungere passi lontani che però si integrano, catturare, pur nel frammento, almeno qualcosa: è la sfida al gioco di 'riconoscimento' di immagini 'rubate'. D'altronde Angelo Liberati non ha mai creduto che la pittura abbia il compito di dare risposte, ma è stata sempre e solo il modo a lui più congeniale di esprimere se stesso e il suo tempo. Ragionando sul suo lavoro e avendo avuto il privilegio di conoscere la sua bella persona, trovo concordi al mio sentire le preziose parole che su di lui aveva espresso l'amico e maestro Renzo Vespignani:

Come vedi non ho risposto a nessun interrogativo; qualcuno in più m'è cresciuto tra le righe. Forse non poteva essere altrimenti; invecchiando, mi pare che la pittura debba servire a ingarbugliare il mondo, piuttosto che a chiarirlo. A mescolare il fondo del pantano. (Vespignani 1989)

Si precisa che l'intervista all'artista è stata riportata in questa sede nella forma rimaneggiata di una trascrizione discorsiva.

C. – Chiariamo alcuni punti della tua biografia: oltre ai maestri (Vespignani, Benedetto), quali sono le figure, ma anche le situazioni della vita, che hanno influenzato maggiormente il tuo modo di dipingere?

L. – Ricordo con amarezza la disattenzione nei confronti dell'artista Vespignani negli ultimi anni della sua vita. Disattenzione testimoniata anche dalla durissima accusa rivolta al sistema dell'arte da Titina Maselli

in occasione del suo funerale. È certamente vero che a partire dall'ultima mostra dedicata a Pasolini a Villa Medici nel 1985, *Come mosche nel miele*, è iniziata una normale discesa della capacità di Renzo di stare sull'attualità, ma questo comunque non gli ha impedito di produrre negli ultimi quindici anni di attività delle cose molto buone. Nessuno pretendeva che ci fosse ancora una attenzione costante e continua nei confronti di Vespignani perché sicuramente era stato uno degli artisti, dei grandi, oramai anziani, che aveva avuto molto, sia in termini di riconoscimento culturale, sia in termini di gratificazione economica: è stato, sicuramente, uno degli artisti che ha venduto di più a Roma. Ma è impensabile, che a un artista romano come Vespignani, ritenuto almeno fino a quella data, almeno fino al '81-'82, uno dei quattro o cinque fra i più importanti incisori viventi, la Calcografia Nazionale, che ha sede a Roma, non gli abbia mai dedicato una mostra. Sono andato a cercare nell'archivio della Calcografia Nazionale (lasciamo perdere quelli a cui hanno fatto fare di tutto e di più), pensando che almeno possedesse, avesse raccolto nel suo archivio ciò che Vespignani aveva fatto, anche se non lo aveva mai omaggiato con una esposizione. Ebbene io non ho trovato niente. Ci trovi i grandi 'ciappuzzi', come si direbbe qua, ci trovi di tutto, ma Vespignani non c'è. La Calcografia Nazionale non gli ha dedicato né in vita, né dopo la morte neanche una mostra.

Nelle ultime mostre riassuntive della corrente pittorica di cui Vespignani ha fatto parte, sia che si parli, di *Realismo esistenziale*, definizione che si erano dati gli artisti milanesi molto vicini a Vespignani (si tratta di un gruppo milanese di cui faceva parte un pittore che io ho amato moltissimo e che mi ha aperto tutta una serie di strade, e che era Bepi Romagnoni, insieme a Gianfranco Ferroni, insieme a Tino Vaglieri, Banchieri, che erano tutti nel gruppo dei realisti esistenziali di Milano), sia che si parli di quel gruppo che a Roma era stato messo su da Vespignani – dico da Vespignani perché la galleria a cui il gruppo faceva riferimento era *Il Fante di Spade*, che era stata creata da Mario Roncaglia e diretta e curata efficacemente dalla seconda moglie di Renzo, Netta Vespignani – *Il Pro e il Contro* di cui facevano parte i pittori che io ho amato, Vespignani lo si trova un po' defilato, non gli hanno dedicato lo spazio e l'attenzione che meritava.

La galleria *Il Fante di Spade* e gli artisti che vi gravitavano intorno erano uno degli orizzonti cui guardavo maggiormente, ma c'erano anche altre gallerie che attiravano il mio interesse. Una su tutte la galleria *Due Mondi*, che per un po' di tempo ha avuto un bel ruolo a Roma, ed è proprio in quella galleria che io ho visto (oltre a Rauschenberg alla Biennale di Venezia, ma ero molto piccolo) la produzione di alcuni interessanti pittori argentini e uruguaiani. L'attenzione della galleria per il continente latino americano, manifestata attraverso una serie di mostre, dipendeva anche dal suo cofondatore Silvio Benedetto di origini italo-argentine. Fra i tanti artisti, mi imbattei in un pittore che si chiamava Jose Echave, che produceva *décollages* molto belli. Ce n'era poi un altro – che ho scoperto essere un italiano che si era trasferito in Uruguay e poi era tornato a Roma – che si chiamava Giorgio Lao K. Entrambi presentarono, insieme a un bel cataloghino, nel '66 alla galleria *Due Mondi*, dei bei *décollage*.

È proprio intorno a quegli anni, nel '66 probabilmente, che ho visto le prime cose fatte col *décollage*, con la trielina, anche se è improprio chiamarla trielina. Le ho viste subito dopo la Biennale di Venezia, quando è incominciata ad arrivare questa roba enorme, queste serigrafie. Anche Rauschenberg ha utilizzato un solvente che lui chiama *liquid transfer*, una cosa del genere, per fare delle piccole cose, piccoli lavori, mentre i lavori più grandi li realizzava in serigrafia. Per esempio, tutte le opere di Rauschenberg dedicate all'*Inferno* di Dante, facenti parte della collezione del Museum of Modern Art di New York, sono fatte con questa tecnica che prevede l'utilizzo di un solvente, le cui riproduzioni, 34 tavole litografate e 5 litografie tirate ciascuna in 42 o 43 esemplari, sono state esposte anche al Castello di San Michele di Cagliari nel 2014. Successivamente, da questa cartella su Dante, da questi originali, sono state ricavate le suddette riproduzioni litografate di piccolo formato (cm. 43,1 X 44), cosa che l'artista ha sempre precisato, così come i suoi critici, tra cui Alberto Boatto, cosa che non fanno molti 'furbastri', che fanno delle riproduzioni e non lo dichiarano.

Ho scoperto quindi il *décollage* per la prima volta da Giorgio Lao K. e Josè Echave e poi, naturalmente, da Benedetto. Infatti anche Silvio aveva iniziato a fare queste cose servendosi di un solvente. Sicuramente era una tecnica che aveva certamente scoperto prima lui di me, anche se poi io gli

avevo dato una mano. Io, che tutte le sere da Roma dovevo prendere il treno per tornare a casa, a Frascati, per arrivare a Stazione Termini dovevo transitare per Piazza dei Cinquecento e sotto i Portici di Piazza dei Cinquecento all'epoca c'erano – ci sono ancora, ma oggi sono notevolmente più attrezzate – delle semplici bancarelle dove potevi trovare di tutto, dai cocomeri al cocco d'estate, prodotti alimentari quindi, ma poi c'erano anche altre bancarelle dove si potevano trovare accendini, sigarette di contrabbando ecc. Una sera mi sono imbattuto in una bottiglietta, e apposta dico trielina perché era proprio quella la dimensione, che portava scritto sopra *Ricalchino*. Infatti serviva per ricalcare. Comperai questa bottiglietta e forse la portai da Silvio o non lo so, non ricordo se la comperammo insieme, non è questa la cosa importante, però quel che certo è che iniziammo entrambi ad usare abbondantemente questo ricalchino. Poi Silvio partì per il Messico nel '67, lì ha lavorato veramente con Siqueiros, grande muralista. I due avevano stretto rapporto a Roma quando il muralista si era recato nella Capitale su invito e ospite del PCI. Poco tempo dopo, Silvio partì per il Messico chiamato a lavorare a Cuernavaca da Siqueiros. In Messico Benedetto ha realizzato il murales *Amore* all'Universidad Autonoma di Guerrero, a cui seguì la realizzazione di un altro immenso murales per l'Hotel de la Selva di Cuernavaca, *Los Protagonistas de la Historia Universal – Progreso y Violencia*. Questo non lo dico io, che sono l'allievo, ma lo scrive Giorgio Di Genova nella sua monumentale *Storia dell'Arte Italiana del '900*, nel tomo dedicato alla generazione degli artisti degli anni Trenta, nati negli anni Trenta.

C. – *Cosa ricordi degli anni della tua infanzia e della tua giovinezza?*

L. – Finito l'avviamento professionale, il prete, la famiglia, decisero che il giovane deve andare a lavorare, ma il giovane ha cominciato già a scalpitare, non è più il giovane chierichetto zelante. Morale della favola: il caro Don Giuseppe dirottò tre dei miei amici verso le fabbriche novelle che stavano per crescere a Frascati, tipo la F.A.T.M.E., la Sip. Stranamente a me non mi infilavano da nessuna parte, non credo di averci sofferto, non mi importava molto. Ho un buco temporale di quel momento, forse ero preso da altre cose, i primi amorini giovanili... Ricordo soltanto la fatica, una grande fatica per trovare un posto di lavoro. Solo tramite raccomandazioni,

raccomandazioni e altre raccomandazioni, alla fine mi trovarono lavoro da un sarto, ma la cosa bella è che lo trovarono a Roma, in via Merulana, un posto veramente incredibile.

Questa sartoria stava al primo piano di un palazzo bellissimo. Ho lavorato da questo sarto per circa sei mesi. Io aiutavo il sarto, ma facevo anche le consegne, il garzone in un certo senso, e mi piaceva molto: nel frattempo avevo l'occasione di muovermi per Roma. Però quella del sarto era vista come una professione in decadenza e i miei familiari, preoccupati per il mio futuro, pensavano di dovermi aiutare a trovare una professione più stabile. Un mio zio all'epoca possedeva una tappezzeria molto in voga, davanti alla RAI, in via del Babuino, e aveva rapporti con una tipografia che stava in via del Corso, tra via del Babuino e via Ripetta, il famoso Tridente di Roma. In questa tipografia, che si trovava alla fine di via del Corso, verso Piazza del Popolo, mio zio andava a stampare i biglietti da visita. Dopo grandi raccomandazioni, alla fine venni assunto in questa tipografia, la *Tipografia Editrice Italia* (sopra ora c'è il *Goethe Institute*, perché Goethe ci aveva abitato quando aveva soggiornato a Roma). La cosa bella era che questa si trovava a venti metri da Piazza del Popolo (Fig. 1) e a fine giornata, quando uscivo dalla tipografia, passeggiavo per via del Babuino, mi guardavo intorno. L'aver completato l'avviamento professionale, per uno nato come me, andava bene, era più che sufficiente. Ma, avendo fatto tesoro dell'infarinatura pittorica appresa dal maestro Simula, decisi comunque di iscrivermi ad una scuola comunale, finanziata da fondi pubblici, e poco lontano da via del Babuino che era la Scuola di Arti Ornamentali. Successivamente ho scoperto che vi hanno studiato e poi insegnato anche artisti importanti, tra cui Mafai.

Le mie giornate procedevano così: dopo il lavoro in tipografia, dalle otto alle diciotto, mi recavo a scuola, che era una scuola serale, si iniziava alle diciotto e trenta e si finiva alle ventuno e trenta. Tre ore in tutto. Andava benissimo, andava bene tutto l'inverno. Finivo di lavorare, andavo a scuola, poi prendevo l'ultimo treno per Frascati alle ventidue e trenta e tornavo a casa. Ma quando arrivava la primavera uscito da lavoro mi ritrovavo in Piazza del Popolo e Piazza di Spagna e Villa Borghese: venivo rapito dallo splendore della città. È così erano più le volte che non andavo

che quelle che andavo a scuola. Ho fatto anni così, che facevo mezzo anno scolastico e poi niente!

C. – *L'incontro con Silvio Benedetto e gli anni di apprendistato presso l'artista italo-argentino.*

L. – Quello della tipografia fu per me un ambiente formativo sotto molti punti di vista: lì si svolgevano battaglie sindacali, discussioni politiche e fu proprio grazie ai mie colleghi più anziani che da giovane chierichetto mi trasformai in un giovane uomo, mi diedero davvero una bella svegliata.

Nel settembre del '64, finita l'estate, quando stanno per riaprire tutte le attività, capita in tipografia Silvio Benedetto per stampare un catalogo della nascente galleria *Due Mondi*. Mi affascina sin dall'inizio questo personaggio particolare che comincia a frequentare la tipografia. Intanto però questo 'strano', che arriva insieme a questa moglie molto appariscente, si faceva vedere – ma la tipografia era frequentata anche da altri personaggi, da scrittori, come Ugo Moretti, ad esempio – si impone in un certo senso. Ora non ricordo se qualcuno dei miei colleghi gli disse che dipingevo, ma lui presto propose a questi venti dipendenti di tassarsi, di quotarsi tutti per farmi fare una mostra. Logicamente l'affermazione fu accolta con molta ilarità! E, vista la confidenza che si era creata, qualcuno ce lo mandò pure. Però la grandezza di Silvio stava anche in questa sua capacità affabulatoria, in questo saper affascinare le persone. Morale della favola: io ho conosciuto Silvio a settembre e a novembre ero già a casa sua in via del Babuino (sotto la casa/studio di Silvio c'era il famoso *Baretto* di via del Babuino frequentato da Gastone Novelli e Tancredi, io queste cose le ho ricostruite tramite filmati dell'Istituto Luce: Tancredi e altri artisti giravano di notte, non avevano più un soldo, stavano lì finché il *Baretto* non chiudeva). Apparentemente finisco per prendere lezioni da Silvio, ho ancora qualche disegno su cui c'è il segno della suo mano che vuole guidarmi. Ma era più che altro un mezzo per catturarmi, per farmi diventare quasi il ragazzo di bottega, e a me la cosa piaceva anche. Sono stati anni molto produttivi, piacevoli, e soprattutto dove ho imparato tanto perché lo vedevo all'opera. Ancora oggi mi ricordo come si fanno i colori, perché è una cosa che ho visto fare, che facevamo con Silvio. Naturalmente

poi mi affascinava Roma, mi affascinava il fatto che non c'era né notte né giorno con Silvio. Naturalmente il rapporto con la tipografia, nel frattempo, si è fatto sempre più difficile. È vero che ero un giovanotto, però fare le due di notte e poi andare in tipografia alle otto di mattina era comunque un ritmo pesante da sostenere. E quindi con la tipografia andò un po' come era andata alla Scuola di arti ornamentali: erano più le volte che mi licenziavo e poi cercavo di farmi riassumere, che le volte che ci lavoravo veramente.

Ogni tanto si presentava Benedetto che mi diceva: perché non partiamo per Venezia? Io una volta dicevo no, ma l'altra volta dicevo di sì. E quindi con Benedetto siamo andati su e giù per l'Italia e nel mentre c'era poi tutto il vederlo lavorare in giro per mostre, che per me è stato l'apprendistato necessario. Questo fino al '70. Abbiamo fatto di tutto, anche cose sceme. Un bel giorno Silvio commette un errore, ma ci stava, perché ci deve essere un momento in cui si lascia il maestro. Si lasciano i padri, figuriamoci un maestro! Silvio eccede. Scopre che mi ha catturato, mi ha quasi manomesso il cervello, ma va oltre. Deve fare una mostra a Venezia e ha una bella pensata. Non avevamo una lira, figuriamoci se potevamo incorniciare i quadri! Ma già da un po' si stava iniziando a pensare di non incorniciarli. Silvio allora si inventa di mettere intorno alle tele delle fasce, di quelle che si usavano per le pareti, il perlinato. E noi prendiamo queste aste dal falegname e le portiamo allo studio di via Flaminia. Fasciati in questo modo i quadri risultavano aggettanti dalla parete: era qualcosa di rivoluzionario. È stato, quello, un periodo di grande attività, va benissimo, lavoriamo come satanassi – Silvio in quel periodo fa dei cubi di varie forme, cosa che qualche anno fa ho fatto anche io – e se a lui andava bene, a rimorchio facevo qualche mostra anche io. E così sono nate le mie prime personali di Gorizia, di Mantova. A quel punto, o mi si era diminuito l'entusiasmo, o forse era stato il modo, o forse il clima di preparativi di questa mostra mi faceva sopportare tutte le disposizioni di Silvio. Solitamente andavamo insieme anche a comperare il materiale, e quindi si divideva insieme questo caricarsi di assi di legno sulle spalle e girare per Roma. Un giorno eccede, mi chiede di andare a prendere le tavole da solo, due tre volte eseguo, poi mi rifiuto. Quella è stata la rottura. Morale della favola: me ne sono andato. Poi c'è stata una coincidenza, tutto ha

coinciso. In occasione di una delle mie prime mostre, non ricordo se a Gorizia o a Mantova, ero stato raggiunto a Frascati dalla persona che poi sarebbe diventata mia moglie, Adriana, e insieme abbiamo fatto il viaggio per recarci e allestire questa mostra. È così che nasce Alessio, il figlio dell'amore, l'anno successivo arriverà Sabrina, e quindi devo decidere dove andare.

C. – Cagliari, l'incontro con il mondo delle gallerie nel capoluogo sardo, il ricordo e la fascinazione di quelle romane.

L. – Scelgo di restare qui, a Cagliari. Mi sembrava la città giusta. E non sbaglio. Avevo fatto già una mostra a Cagliari nel '68, a *Il Pennellaccio*, nel '72 apre la *Sinibaldi*, con la quale ho fatto le cose più importanti nell'ambito della figurazione. C'era stato già un rincoglionimento! Quando vivevo ancora a Frascati facevo dei lavori stimolato da un ambiente un po' diverso, décollage ecc... Poi probabilmente ho avuto una consapevolezza diversa, una responsabilità che sentivo, che era iniziata prima, in occasione della partenza di Silvio per il Messico. Io non sono partito con lui per un motivo molto semplice, non avevo i soldi per partire. Lui per pagarsi il viaggio si era venduto la macchina. Allora, per andare in Messico, ci volevano 500 mila lire, un'enormità. Lui vende la macchina ad Emilio Garroni, per un milione e mezzo. Emilio Garroni era un grande estimatore di Silvio e aveva guardato con molta attenzione al suo lavoro, soprattutto per quanto concerne il periodo migliore. Garroni, infatti, aveva addirittura scritto una presentazione bellissima per una mostra di Benedetto, tanto bella che fece molto arrabbiare Guttuso e mise in crisi il rapporto tra Garroni, che era un critico televisivo, e Guttuso stesso. Comunque Garroni compra la macchina proprio per dare a Silvio la possibilità di andare in Messico. Io non ho 500 mila lire, non faccio debiti come Silvio, che mi consiglia di chiedere soldi a tutti, e decido di non andare, rimango a Roma. Nelle lettere che mi scriveva dal Messico iniziò a consigliarmi di guardare di più a Vespignani. Io guardavo prevalentemente lui e Guttuso all'epoca, perché Silvio era un guttusiano, derivato proprio, e io nei loro confronti ho la fascinazione propria di giovanotto che non sapeva niente.

Alla scuola di arti ornamentali avevo avuto un insegnante brontolone, il professor Marzano, grande tradizionalista, che mi ha dato tantissimo.

Però in quel tempo per me Guttuso era comunque il massimo inarrivabile. Mentre Silvio è in Messico, tramite un mio cugino ho la fortuna di frequentare lo studio di Piero Sadun, un artista di medio-alta caratura nell'ambito romano, amico di Scialoja, allievo di Scialoja, personaggio importante per l'arte aniconica. Era nato figurativo pure lui, poi era subito passato a delle belle forme d'arte burriane. Dunque inizio a frequentare il suo studio e, ripensandoci oggi, forse sono stato un fesso. Sadun lavorava molto con gli arredatori e aveva davvero tante commesse. Mio cugino lo conosceva perché aveva un negozio di stoffe in via Margutta da cui Sadun si riforniva e presso cui aveva esposto anche dei quadri. Nel suo studio lavoravano delle bellissime ragazze che si occupavano di bruciare delle stoffe con il ferro da stiro, cose che avevano visto nelle opere di Burri. Io pensavo fossero scemi, non pensavo fosse arte! Forse se ci avessi pensato di più sarebbe andata meglio!!! Comunque, Silvio ha l'onestà di dirmi: guarda Vespignani, dimentica un po' me, guarda Vespignani. E così comincio a guardare Vespignani e guardando Vespignani dimentico un po' la follia Pop. Vespignani dipinge tutto: anche quando deve evocare un manifesto lui lo dipinge.

Memore dei consigli di Silvio e di questo nuovo sguardo su Renzo, arrivato a Cagliari ricomincio a dipingere. Fino alla fine della mia esperienza alla *Sinibaldi*, nel '76, dipingo a rotta di collo, a cavallo tra la figurazione e 'iperrealismo', influenzato soprattutto da una mostra famosa *Realisti e Iperrealisti* che avevo visto a *La Medusa* (nel novembre 1973) e che era stata un po' una botta. Ricordo i pittori figurativi, Gianluigi Mattia e altri, che messi di fronte a queste cose pensavano: se la pittura è questa, allora noi abbiamo smesso di dipingere. Allora non capivo niente, poi ho capito, però ne ero rimasto profondamente affascinato. Quindi per quattro anni a Cagliari dipingo con la *Sinibaldi*, poi la *Sinibaldi* chiude nel '76 e contemporaneamente apre *l'Arte Duchamp* di Anouk Van De Velde. Lei ha un bel cognome, Van De Velde è stato un grande architetto, anche se non credo che ci fosse alcun legame di parentela tra lui e l'Anouk! Era inoltre la moglie dell'architetto Romano Antico. Pur avendo a disposizione un cognome così altisonante, il Romano e la Van De Velde pensano astutamente di chiamare la galleria *Arte Duchamp*, in omaggio a Duchamp, e soprattutto, di fare la 'paraculata' di far credere che lei si chiami Anouk

Duchamp, e che sia, conseguentemente, la nipote di Duchamp (una astuzia degna dello stesso Duchamp!). Il catalogo della nostra prima mostra a Bologna con la Duchamp può testimoniare quello che sto dicendo, in quanto in questo catalogo Anouk si firma proprio come Anouk Duchamp. C'è da dire che aprire una galleria a Cagliari non era cosa semplice e, grazie a questo escamotage, Anouk trova il modo per ricordare Cagliari agli occhi del mondo, è come se avesse acceso, puntato un riflettore sulla città. Persino Gillo Dorfles, che in quel periodo insegnava a Cagliari, si mette in contatto con la *Duchamp*, vittima anch'egli di questa piccola astuzia messa in atto dalla Anouk.

Anouk è stata davvero carina con me, quando viene a sapere della ormai prossima chiusura della *Sinibaldi*, e lo sapeva perché ci si incontrava tutti a quell'epoca – la *Sinibaldi*, la *Duchamp* e la *Bacheca*, si riunivano spesso per mettere a punto una strategia per l'arte contemporanea. Grandi pizzate, grandi riunioni, poi alla fine non si è mai concluso niente – durante una di queste cene mi chiede: e tu adesso che fai? te ne ritorni a Roma? perché non mantieni i rapporti con noi? E io gli dico: ma quale Roma, io abito a Cagliari dal '70. Fu allora che mi propose di entrare alla *Duchamp* e io accettai. Partecipai così a una collettiva della galleria, che allora aveva sede in Piazza Gramsci. Si trattava di un piccolo spazio, ma veramente molto carino anche se un po' troppo angusto. In seguito, per nostra fortuna, Anouk decide di mettersi in società con Angela Grilletti Migliavacca, che ha un locale molto grande in via Marche n. 9. Io dico per nostra fortuna perché, secondo me, Angela ha gestito la galleria in maniera molto buona. Per circa due anni le due galleriste vivono con grandi contrasti la gestione comune della *Duchamp*.

Tornando al discorso, dicevo, fu Anouk a portarmi all'Arte *Duchamp*. Arrivato, mi rendo subito conto di possedere una formazione totalmente diversa da quella che avevano gli altri artisti della *Duchamp*, compreso Italo Antico, Primo Pantoli, Rosanna Rossi, che erano la triade che gestiva insieme ad Anouk la galleria. Quindi quando arrivo alla *Duchamp*, c'è la necessità di inglobare altre persone, e allora lavoriamo un po' affinché persone come Brundu e Casula si trovino bene dentro – entra anche Luciano Muscu e poi successivamente qualcuno entra e qualcuno esce – fatto sta che nel 1975 del gruppo facevano parte con me: Brundu, Casula,

Muscu, Pantoli, Rossi. Eravamo sette ed eravamo tutti in permanenza. Nel 1977 escono Antico e Rossi ed entrano Leinardi e Nivola ancora in permanenza. Nel 1980 con la mostra di Concetto Pozzati, Brundu, Casula, Lai, Leinardi, Liberati, Muscu, Nivola sono in esclusiva della *Duchamp*. Andiamo avanti fino all'82-'83, in via Marche. Poi nell'83 io vado in crisi con Angela. La crisi è così forte che esco dalla *Duchamp* nell'83. Credo che loro restino in via Marche fino al 1986-'87. Poi affittano quei locali, che sono appetibili, e ne prendono in affitto un altro in via Satta, dove aprono la *Libreria Arte Duchamp*: avevamo tentato, per restare a galla, anche questa mossa dell'apertura di una libreria già in via Marche, nella speranza che la gente entrasse per la libreria e che poi alla fine comprasse qualcosa (all'epoca c'era già chi sosteneva, come il mio amico, nonché sociologo, Gino Melchiorre: qua dovete aprire una pizzeria, altro che una libreria!). Comunque si cerca di organizzare delle mostre anche in questa libreria. Anche io avevo fatto una mostra molto bella in quello spazio, era stata la seconda mostra che si teneva lì, la prima era stata fatta da Omar Galliani.

Ci sono comunque degli avvenimenti, dei ricordi che possono spiegare il mondo dell'arte per gente come me, e siamo la maggioranza, che non ha delle reti di salvataggio. Molti mi chiedevano, mi chiedono, ma non avevate dei contratti? No, ma figurati! Persino per le mostre mandavamo i quadri, così, semplicemente, senza alcuna garanzia. E la possibilità di perdere quadri è altissima. Recentemente in rete, su internet – avendo messo su Youtube *Opere disperse o trafugate*, un video che contiene le immagini, le fotografie delle opere che ho perso, che si sono perdute in mostre, che non sono mai tornate indietro, come quelle che vennero mandate in America. Di queste ultime, ad esempio, alla fine si scoprì che le aveva una certa signora De Petris. Per poterle avere indietro, almeno una parte, alla fine ci eravamo accordati nel seguente modo: lei mi ha detto «Io ne ho quattro, le altre non saprei dire dove stanno. Facciamo così io te ne ridò due, però poi mettiamo pace, lei dichiara che queste due sono mie», e così fu – mi capita di fare delle altre ricerche: digito Liberati e vedo un po' cosa compare. Solitamente si tratta di opere che conosco, che ricordo benissimo, ma proprio poco tempo fa trovo queste opere con la dicitura 'opere smarrite'. Mi incuriosisco, apro la pagina e guarda un po' che cosa trovo? Erano le mie opere danesi! Risultavano di proprietà di un certo

Benny Doré, che risultava essere un editore. Chi è questo signore? Facendo delle ricerche sono arrivato ad identificarlo. Il Doré è un pittore, un gallerista danese che possedeva una galleria a Sønderød e che ha fatto una mostra-scambio con Angela, con la *Duchamp*, nel 1983. Com'eravamo coglioni! – posso dirlo, tanto pare che 'coglioni' l'abbia detto pure la moglie del viceministro inglese – questo Doré aveva mandato ad Angela le opere di tre artisti della sua galleria e Angela gli aveva mandato le opere di altri tre artisti: Brundu, Casula, Liberati. Noi tre eravamo talmente scemi – e questo lo dico soprattutto per schiarire la memoria a coloro che scrivono che noi in fondo non eravamo poi così tanto fedeli alla *Duchamp* – che avevamo scelto, ognuno, ben tredici pezzi, tredici opere, da inviare a questa mostra-scambio in Danimarca. La mostra si fece dunque. Io esco dalla *Duchamp* nell'83, passano cinque anni, dieci anni, e capitava con Brundu e Casula di chiederci: ma chissà dove saranno finiti quei nostri lavori ... E persino nel momento in cui trovo queste immagini del Doré su *google*, mi viene qualche dubbio. All'inizio non ho pensato che il Doré le possedesse, ma che ne avesse la riproduzione a stampa, anche perché su internet, inizialmente, compariva solo come editore. Poi insomma mi informo, vedo chi è questo Doré, ecc.. C'è anche da dire che sul sito del Doré inizialmente avevo notato solo due delle mie opere, ma andando avanti con la mia ricerca, vedo che lui possiede nove opere di Angelo Liberati, nove opere di Casula... non ci credevo! Apro la pagina di quelle di Angelo Liberati e ritrovo nove mie opere, una più bella dell'altra. Ma cosa posso farci? Avendo avuto l'esperienza con l'americana, ci rinuncio subito. Però mi voglio divertire e che faccio? Chiamo subito un'amica e gli chiedo di cercare un modo per farsi dire dal Doré come ha avuto queste opere. Benny Doré risponde: ho ancora altre opere, e le ho avute in modo molto semplice. Ho fatto una mostra scambio con *Arte Duchamp* che mi ha inviato quadri dei suoi artisti e io gli ho mandato quadri miei. Le non mi ha rimandato i miei quadri e io non gli ho rimandato i suoi, molto semplicemente.

Tornando a noi, quando nel '72 comincio a fare mostre alla *Sinibaldi*, quando si preannuncia la possibilità di fare una mostra piuttosto bella, corposa, (quella alla *Sinibaldi* nel '73), io chiamo un mio amico, Giancarlo Nonnoi – Cagliari allora era diversa, ci vedevamo tutte le sere per giocare

a flipper di fronte alla galleria *Il Pennellaccio* io, Giancarlo Nonnoi e Roberto Badas, un docente di filosofia della scienza, ora in pensione, e Roberto un bravo architetto; quando apre la *Sinibaldi* ci vediamo un po' meno, in realtà – e gli domando se può chiedere a Placido Cherchi di presentare la mia mostra. Giancarlo resta un po' stupito di questa mia richiesta, ma a me sembrava che Placido fosse una delle teste migliori a Cagliari. Placido viene nel mio studio, vede le mie cose, gli piacciono, rimane affascinato. Era il '73. In quegli anni mi ero dedicato alla lettura di un libro particolare, in cui mi ero imbattuto quasi per caso. Quando Silvio partì per il Messico io lo avevo accompagnato dalla stazione Termini a Fiumicino. Si era comperato un libro per leggerlo durante il viaggio: *Progetto di Semiotica* di Emilio Garroni, che, come già detto, aveva scritto il testo di presentazione per una sua mostra. Io vedo questo libro e decido di comprarlo anche io. Figurati, uno come me che si mette a leggere Emilio Garroni nel '67! È un casino! ... ma lo leggo, leggo magari prima quello che mi interessa di più, la parte che riguarda i rapporti tra cinema e pittura. Comincio, insomma, a fare caso anche ad altre cose, ad aprirmi ad altri orizzonti grazie a questa lettura.

Quando arrivo a Cagliari inizio a frequentare Nonnoi e altri personaggi interessanti. Insomma comincio ad avere una coscienza dei fatti culturali, e anche se fatico ancora molto ad entrarci dentro, mi ci infilo comunque. Quando incontro Placido, è ovvio che lui si rende conto che se parla con me della filosofia dei francofortesi io non capisco niente! Lui scrive un testo di presentazione *Al di là dell'organizzazione dell'apparenza* nel '73 dove dice qualcosa come: non so se Liberati ne è consapevole, ma i suoi lavori risentono della filosofia francofortese ecc. ecc. Io al massimo potevo sapere qualcosa di Marcuse, che in quegli anni era il nostro faro! Però poi basta, pure quello era già una faticaccia! Placido, che capisce al volo, scrive per me questo testo eccezionale, bellissimo. Quando mi consegna queste cartelle – erano tante non ricordo quante erano – rimango sbigottito. Consapevole dei miei limiti, acchiappo Giancarlo Nonnoi e insieme andiamo alla *Sinibaldi* e facciamo questa bella lettura della presentazione di Placido: io acchiappo quello che riesco, accumulo e vado avanti. Io, questo testo bellissimo di Placido, lo porto alla mia personale alla *Sinibaldi* del '73, e inseguito l'ho portato (sempre nel '73) anche a Sassari per una

mia mostra a *Il Basilisco* e infine anche per la personale palermitana al *Condor*, nel '74.

Quando ho fatto la mostra ad Orvieto, nel 1969, invece, la mia quarta personale, l'ho fatta per un motivo molto semplice. Un mio amico, Elias Condal, un bravo scrittore-giornalista, durante un viaggio in treno verso Milano, si ferma a Orvieto, si imbatte in una mostra alla galleria *Maitani*. Il mio amico, in questa occasione, parla con Montanucci, il gallerista della *Maitani*, e gli dice di avere un amico pittore. Il gallerista gli avrà chiesto cosa dipingevo. In quel periodo facevo molti décollage di immagini dal Vietnam. È bastato il Vietnam per Montanucci, che dice al mio amico: di a Liberati di venire che facciamo una bella mostra. I tempi erano quelli. Bastava un niente, bastava un aggancio contenutistico per fare una mostra. Era bello, ma era anche motivo di incazzature. La galleria *Maitani* faceva mostre anche di Vespignani, Guttuso, di Canova, insomma di artisti già molto affermati, come Calabria, magari anche legati al contenuto, ma comunque vedersi arrivare un giovanotto così, che faceva queste cose un po' strampalate, provocava certo i malumori di alcuni. Quindi faccio questa mostra a Orvieto, presentata da Antonio Pelle, un altro che mi dedica un pezzo, un testo bellissimo, tutto di contenuto.

Poi piano piano con Cagliari, in contrapposizione proprio a questa pittura troppo legata al contenuto, troppo legata a Silvio Benedetto – però bella pittura, quindi per me di una positività bellissima, che potrebbe far riflettere ancora oggi – inizio a sentire la necessità di fare altro. Fra l'altro avevo visto una mostra per me fondamentale per rimettermi sulla strada giusta, che è stata *Contemporanea*, una mostra organizzata da Achille Bonito Oliva, tra il novembre del '73 e il febbraio del '74, sotto il parcheggio di Villa Borghese. Si tratta di un enorme parcheggio costruito a Roma negli anni '60 e '70, all'epoca poco frequentato. L'architetto Pietro Sartogo insieme a Nicolini aveva inventato l'allestimento di questa mostra dove trovavi tutto. Prima di tutto eri accolto dall'esterno dalle mura impacchettate di Christo, che in ritardo, ma per mia fortuna, gli fanno impacchettare solo nel '73, anche se lui aveva in progetto questo suo intervento da tempo. Da via Veneto trovavi tutte le Mura Aureliane impacchettate che ti conducevano verso Villa Borghese, dove trovavi il sotterraneo del parcheggio in cui era allestita la mostra vera e propria.

C'erano proprio tutti: da John Cage a Rauschenberg, da tutti gli italiani, da Luca Maria Patella a Vettor Pisani, tutta l'avanguardia italiana, tutto il concettuale, tutti i poveristi, c'era tutto. L'allestimento progettato da Sartogo era giustissimo. Furono solo i galleristi che io allora apprezzavo, che l'hanno stravolto. Da poco ho letto bene come si svolse la vicenda. Sartogo e Nicolini avevano progettato in questo parcheggio molto grande ma anche abbastanza basso, un allestimento che prevedeva la separazione delle varie sezioni della mostra con una rete metallica. La cosa bellissima, assolutamente nuova era che i quadri erano appesi sulla rete, ma soprattutto che già allora, nel '73, c'era la necessità di fare compenetrare, attraverso questa rete che simbolicamente chiudeva, ma allo stesso tempo permetteva all'occhio di vedere tutto il resto, i vari settori: c'era il cinema, c'era la poesia... È lì che ho visto i primi poeti visivi, ho visto tutto. Nicolini e Sartogo avevano avuto una intuizione bellissima insieme a Sargentini, de *L'Attico*; solo i galleristi che io allora apprezzavo, pensa quanto ero chiuso allora, hanno preteso di chiudere con pannellature i loro spazi, i loro stand. Questa mostra che doveva essere una apertura continua, perché attraverso le reti vedevi tutto ciò che c'era intorno e tutto quello che succedeva, in cui c'era una contaminazione continua, è stata separata da questi altri galleristi che allora erano quelli giusti per me. Questi potevano essere, ora non ricordo bene, ma come dire erano i vari *Penelope*, e temo addirittura che anche i galleristi de *Il Fante di Spade*, de *La Nuova Pesa*, le gallerie legate, insomma, al quadro da parete, scelsero di chiudere i loro stand. Io non posso pensare che personalità come Netta Vespignani non capisse l'allestimento, io penso invece che in un certo senso temessero per l'immediato, temessero le novità che stavano arrivando e quindi decisero di mantenere i quadri sulla parete, rovinando quella mostra, che comunque per me è stata importantissima. Ho pochi reperti di questa mostra, all'epoca non capivo, non ero preparato. Ho portato via tutto quello che potevo portare via perché mi affascinava. Ho visto ad esempio i lavori di Rauschenberg: erano una cosa entusiasmante. Con un occhio ancora critico, polemico, mi chiedevo ma questa è arte? Lui aveva preso questi cartoni e li aveva appesi, ma c'era anche Schifano con i suoi filmati, Pisani, le prime cose di Mario Merz che aveva portato i suoi igloo e delle grandi masse di giornali accatastate ma messi molto bene, ma anche Beyus.

Da lì, e si vede dalla seconda mostra che faccio con la *Sinibaldi* (1973), comincio a fare dei décollage molto più trattati. Certamente ancora con il 'vizio' del pittore, però si capisce che la guardo male l'arte concettuale. La guardo solo come immagine, senza andare oltre, che era invece quello che i concettuali volevano fare con le loro opere. Invece io vedevo solo queste loro contaminazioni fra fotografia e pittura, magari loro mettevano lo spago, invece io lo spago lo dipingevo. Arriva poi subito la prima mostra a Bologna, all'*Arte Fiera di Bologna* – la prima l'ho fatta con l'*Arte Duchamp* – e lì comincio a vedere un po' di tutto, sempre con un occhio ancora molto imbalsamato. Poi c'è stata la seconda, la terza mostra a Bologna che era veramente una cosa incredibile, c'era tutto quello che c'era da vedere in queste mostre qui. Potevi acchiappare tutto quello che ti era necessario. Comunque dopo queste esperienze, di cui è fondamentale soprattutto *Contemporanea*, comincio a selezionare un pochino di più le mostre che vado a vedere in giro, comincio a guardare con più attenzione. Continuo a vedere le mostre dei figurativi, non è che non le vedo più, ma scelgo con più attenzione. Continuo, ad esempio, a frequentare le mostre della galleria *Il gabbiano*, a Roma, che faceva le mostre dei figurativi che io amo, Guttuso, Guccione.

Altra mostra molto bella, fulminante è stata una mostra vista nel '67 a *L'Attico*, galleria storica, che stava vicino Piazza di Spagna, un posto bellissimo, mi ci infilavo spesso dentro, anche se molto timoroso. Questa mostra, molto strana per le mie idee di allora, si chiamava *Fuoco, Immagine, Acqua, Terra*: mi trovo davanti l'opera di Kounellis, la fiamma ossidrica con la *Margherita di fuoco*, trovo le pozzanghere di Pascali, trovo le nature morte di Gilardi, che erano di polistirolo espanso, tutte cose molto strane per me, poi trovo per mia fortuna un filmato di Schifano, che mi riconcilia un po' col mondo. Però era stata un'esperienza straordinaria per me, anche se probabilmente all'epoca non l'avevo capita fino in fondo, ma rimasi talmente impressionato che comprai addirittura il catalogo, un oggetto che conservo tutt'ora molto gelosamente. È lì che ho incominciato a vedere le mostre de *L'Attico*. Questa galleria era stata aperta da Bruno Sargentini. Poi sull'onda del '68, il figlio Fabio gestisce questa galleria, ma poi si trasferisce in via del Paradiso dove apre il nuovo *L'Attico* (dove Kounellis porterà, nel '69, l'installazione *Cavalli*), mentre Bruno Sargentini mi consente, con la sua

vecchia galleria, di mantenere i rapporti con la pittura vera e propria, aprendo una galleria che chiamerò *Galleria Senior* in via del Babuino, dove potevi vedere tutti i classici dell'espressionismo astratto newyorkese oltre i Burri, gli Scialoja, di tutto. Quindi saltavo dall'avanguardia più sfrenata, che era quella de *L'Attico* di Fabio Sargentini, alla *Senior*, fino ai Pop di Piazza del Popolo, ma anche lì entravo con molta circospezione, insicurezza, timidezza, e poi era un ambiente particolare.

Io entravo già molto timido a *Il Fante di Spade* e, pur avendo una voglia matta di vedere Vespignani, presentarmi, incontrarlo, non c'era niente da fare, non ci riuscivo. Entravo e Vespignani stava diritto lì, monumentale, che fumava, elegantissimo, distante, bellissimo: non riuscii mai a trovare il coraggio di avvicinarmi a lui in quegli anni giovanili. Però a *Il Fante di Spade* mi sentivo un po' più a mio agio perché le opere che vedevo mi erano più congeniali. I Pop di Piazza del Popolo allora li sentivo lontani da me, e poi il clima era molto più mondano. Io sono affezionato, gli devo molto, mi hanno aperto gli occhi, però erano un mondo a parte. Erano proprio dei ragazzotti rampantissimi. C'è un libro di Francesco Solina, – vedi come sono i pittori, questo è un bravissimo pittore che non riuscivo a trovare, a collocare, perché per quello che dice io lo collocavo negli anni Trenta. Recentemente stavo scrivendo un pezzo e mi servivano delle citazioni sue che volevo inserire e mi viene un lampo. Mi ricordo che è nato nel '41, ma è un pittore che poi sparisce subito – una pubblicazione che lui ha realizzato insieme a Cesare Vivaldi, un bravo critico, che ha seguito molto bene le vicende del Pop a Roma. Questo libro scritto a quattro mani nel '94 da Cesare Vivaldi e Francesco Solina, *Epistolario degli amori e de' rancori*, descrive benissimo il clima di Roma dai primi anni '60 alla fine – ricostruendo per esempio i percorsi dei due fratelli Tano Festa e Francesco Lo Savio – restituendone un ritratto molto lucido. Si racconta di come Tano Festa venne a poco a poco risucchiato dal clima di Piazza del Popolo e di come invece, contemporaneamente, Francesco Lo Savio se ne ritrae. E ci sono dei racconti molto lucidi dell'aggressività dei vari Schifano, che erano veramente una setta a parte, avevano successo, piacevano, come Renato Mambor, Franco Angeli, o appartenevano alla buona borghesia romana come Giosetta Fioroni. Schifano aveva proprio le movenze, un fascino particolare, aveva una fisicità, che lo aveva fatto soprannominare 'Il Puma',

aveva una falcata, una camminata tutta sua. I Pop di Piazza del Popolo erano dunque davvero molto esclusivi soprattutto per stile di vita. Mentre Tano Festa era più chiuso, più agreste, potremmo dire, questi andavano sempre a cena fuori, frequentavano divi e dive del cinema. Renato Mambor ha girato anche qualche film.

C. – *Vespignani, Visconti e il P.C.I.*

L. – Poi c'erano questi che venivano dopo, anche non strettamente legati al clima di Piazza del Popolo, tipo Vespignani, che viene risucchiato dal clima di Visconti. Il giovane Vespignani, ventenne, piacente, inizia a proporre i propri lavori girando per le gallerie con in mano la cartella dei suoi disegni per imbattersi fatalmente in Filippo de Pisis e Gaspero del Corso, gallerista dell'*Obelisco*. Il giovane sarà stato di sicuro impressionato dall'importanza e dalla fama dei due. Il gallerista e il pittore, omosessuali dichiarati, oltre a rimanere affascinati dall'avvenenza del giovane, restano entrambi assolutamente conquistati da questi disegni della Roma bombardata e allestiscono subito una mostra. E chi compra? Tra i primi a comperare le opere di Vespignani c'è Luchino Visconti. Vespignani, pur provenendo da una famiglia borghese, poi decaduta, durante la guerra aveva conosciuto la miseria, ed era sicuramente rimasto profondamente impressionato dalla ricchezza di Visconti, tanto che raccontava della prima visita alla villa della via Salaria sottolineando che era una delle prime case in cui c'erano i termosifoni. Il rapporto fra i due era e rimase sempre mediato dai grandi favori che Visconti gli riservava. È probabile che l'avvicinamento di Vespignani al PCI sia stato favorito dallo stesso Visconti. Il giovane che aveva sofferto economicamente durante la guerra, ed entrato appena dopo nell'orbita del partito, inizialmente ci si trova bene e dal partito ottiene mostre e commesse, ma soprattutto conoscenze, che gli permisero di continuare a lavorare e vivere della sua pittura, pur se con qualche difficoltà in più, anche dopo la sua uscita dal PCI. Sarebbe da ipocriti non tener conto dei compromessi a cui spesso gli artisti devono sottostare per poter lavorare, né possiamo tralasciare il potentato delle fortune culturali baronali, delle ramificazioni e della connivenza fra politica e potere, che interessa anche il mondo dell'arte. Erano anni caldi per giunta, e l'ambiente artistico molto elitario. Tuttavia l'adesione di

Vespignani alla politica è in realtà molto più sincera di quanto si possa immaginare, e forse proprio per questo ha sentito subito la necessità di muovere una critica al partito. In questi anni, i fatti di Ungheria, le tesi del XX Congresso del PCUS e la fine del mito di Stalin e in pittura, il conseguente attacco allo zdanovismo, avevano colpito profondamente il giovane pittore, tanto da spingerlo ad uscire dal partito.

Visconti, dal punto di vista politico, si pone nei confronti di Vespignani, come un padre nei confronti di un figlio scapestrato e ingenuo. Lui, che non uscirà mai dal partito, come Guttuso del resto, era veramente convinto per età, per retaggio culturale, per gli ideali che aveva, in fondo era più grande di Vespignani, che non fosse pensabile muovere una critica al PCI. La sua critica è tutta rivolta nei confronti della classe sociale a cui apparteneva, che era a suo parere caduta troppo in basso, di cui non sopportava il disfacimento: la scomparsa dei 'Gattopardi' era stata procurata dai gattopardi stessi. Non fu mai, dunque, apertamente critico nei confronti del partito e d'altronde possedeva una libertà economica tale da poter sorvolare abbastanza impunemente sulle direttive dello stesso, quando voleva.

Come Guttuso, Visconti non lascerà mai il partito: questo era e restava il suo mondo, quello delle sue conoscenze, in un certo senso conservatore e rassicurantemente familiare. Soprattutto, forse in Visconti era comunque ancora vivo il ricordo della Resistenza insieme ai compagni, il carcere, e quindi forte il sentimento di lealtà al partito. E Visconti grazie alla sua disponibilità economica trovava il modo di convivere nel partito, il suo compromesso, la 'mossa del cavallo', come dice Gerardo Guerrieri. Mentre Trombadori, Guttuso, ma soprattutto Alicata, erano i padri 'padrone' del PCI, Visconti fu per Vespignani il padre comprensivo, al di sopra di tutto e che poteva permettersi di dire: lasciamoglielo fare, questo è così ingenuo che non capisce come stanno le cose. Poi, se vogliamo, possiamo dire che Vespignani aveva capito molto bene come stavano le cose. Visconti cercava forse di proteggerlo, perché in fondo probabilmente, riconosceva le ragioni del giovane. Ma Vespignani alla fine e coerentemente decise di lasciare il partito, e questo, è risaputo, fu un fatto che incise notevolmente in seguito sulla sua carriera. Giorgio di Genova racconta molto bene delle minacce ricevute da parte di Trombadori per aver criticato sul settimanale del PCI

uno degli artisti del realismo esistenziale presentato da Trombadori stesso in una mostra alla *Nuova Pesa* di Roma. Io ricordo ancora l'inaugurazione di una mostra di Vespignani, in cui Renzo presentava la cartella su Leopardi, tenutasi in via dell'Oca. A seguito della mostra aveva predisposto un dopo-mostra in un hotel che si trovava in via Ripetta. In quell'occasione mi presentò, tra gli altri, Dario Micacchi e Antonello Trombadori. Ricordo ancora le parole di disprezzo che Trombadori espresse nei confronti di Franco Angeli che, pur essendo in preda ai fumi dell'alcol, francamente non meritava. Trombadori era un uomo spietatissimo. Il potentato del partito aveva indetto una sorta di crociata contro questi personaggi che vedevano come portatori di un messaggio borghese.

Il partito aveva inoltre rivolto una critica ferocissima all'avvento della Pop americana in Italia, in cui ravvisavano la volontà del mercato americano di imporre le proprie regole. E questo era vero, ma che volevi farci? quelli l'avevano inventato il Pop. Ed era una ventata di novità, di modernità, di bell'occhio. Poi certo è vero, io me ne sono innamorato senza sapere. Nelle foto che Ugo Mulas scattò alla Biennale di Venezia, e che sono state anche pubblicate – ma a quel tempo non le vedevamo, eravamo distratti, non sapevamo tutte le forze che erano state messe in campo per portare Rauschenberg a Venezia – si vede chiaramente Rauschenbergh che esce dalla mostra con l'ambasciatore americano, con non so quale generale delle forze armate. Meno male che non lo sapevo e ho preso un po' tutto per buono, oggi lo vedo con un occhio un po' più critico. Ma la Pop americana era comunque una botta che non finisce più: non si poteva ignorare, non c'era niente da fare! È inevitabile!

C. – Il rapporto con il cinema

L. – Io credo che sia tutto legato a questo periodo importantissimo per la mia generazione, al clima culturale che si viveva in quegli anni. Ad esempio c'è stata sempre questa volontà di capire: certe novità le aveva portate prima Rauschenberg o Burri? Io credo che la risposta sta ancora una volta nel clima culturale, che era quello, era lo stesso, ed era un clima che portava già dentro di sé la possibilità che sia un australiano che un texano alla fine arrivassero più o meno alle stesse conclusioni, a creare cose

simili. Non vedo perché ci si debba allarmare. Appena sono arrivato a Cagliari sono stato portato in uno studio che si trovava da queste parti – dico appena sono arrivato ma voglio dire nel '68-'69, quando avevo già una coscienza pittorica – in via Lamarmora se non sbaglio, dove c'era un artista di cui ora non ricordo il nome (credo Frau), ma che era in perfetta sintonia con le cose che stavo facendo io a Frascati: entrambi eravamo affascinati dalla Pop Art.

Nel '71 ho conosciuto Francesco Tanda, con cui successivamente ho fatto una mostra a Sassari. Ciò che accomuna subito Francesco e me sono innanzitutto i décollage. Entrambi poi eravamo stati affascinati dalla poesia visiva, soprattutto da Lamberto Pignotti che utilizza molto questo trasferimento d'immagine o l'immagine come collage. Francesco stava a Sassari, ma si recava a Roma dove frequentava alcune delle gallerie che frequentavo anche io, perciò è normale che venissero fuori delle cose simili. Possiedo una bella opera di Francesco Tanda, un bel décollage. Lo tengo a casa. Beh, se uno lo guarda, di primo acchito potrebbe pensare che sia una mia opera, poi guardando bene si notano le rispettive differenze, ma detto questo c'è un clima culturale molto specifico che ci porta alla contaminazione continua. Il rapporto con il cinema io me lo ricordo molto lucidamente. Fermo restando che poi i lavori sul cinema comincio a realizzarli quando trovo un manifesto che mi piace di più, e cioè che viene bene con il décollage.

Una delle prime suggestioni cinematografiche sono sicuramente dovute alla visione del film di Michelangelo Antonioni, *Deserto Rosso*. Mi ero imbattuto nella lettura di alcune note critiche sul film, una sorta di recensione, su il quotidiano *Paese Sera*, che era un ottimo giornale che si stampava a Roma e aveva una edizione romana molto ricca. La critica su *Paese Sera* segnala immediatamente questo regista – io all'epoca non sapevo assolutamente chi fosse Antonioni – e ne rimango fortemente incuriosito. La cosa che mi incuriosisce subito, che mi cattura subito, è che il regista dichiarava di essersi avvalso della collaborazione di alcuni pittori per colorare alcune scene del film. Per me nel '64 è più che sufficiente per amare questo regista. Però vado a vedere il film trascinato da Silvio Benedetto e da Elias Condal. Guardo questo film – dire che ne capisco il cinquanta per cento è esagerare – e mi innamoro di alcune immagini, mi

innamoro subito dei poster, locandine o manifesti, che dir si voglia, dei 50x70, di cui i cinema si servivano mettendoli nelle bacheche. In quella del film di Antonioni c'era questa immagine, questo fotogramma il cui fondo era tutto giocato su i rossi, con il casotto sul Po da cui emergeva l'immagine della Vitti in bianco e nero. Questa impaginazione mi cattura. Successivamente provo a farne il décollage a partire dalla suddetta locandina e vedo che viene benissimo. Mi innamoro immediatamente di questo risultato.

In quegli anni si andava molto al cinema, non c'era ancora molto da vedere in televisione, c'era ancora solo un canale televisivo, ma soprattutto non tutti avevano la televisione. Io non ce l'avevo, quindi o tornavo a Frascati la sera dopo il lavoro e andavo a vedere l'ultimo spettacolo del cinema di Frascati, che per mia fortuna era alle dieci e mezzo, oppure andavo a Roma. C'era ancora la bella abitudine delle ferrovie che lasciavano l'ultimo treno intorno all'una meno venti e così dopo il film potevo tornare tranquillamente a Frascati. Ricordo infatti che dopo aver visto *Deserto rosso* con Silvio trascinai poi a vedere un film di Godard un mio compagno di tipografia, Antonio Pelle, che era poi colui che mi ha svezzato cinematograficamente: era lui che mi aveva portato a vedere i film di Germi, di Visconti, di Rosi. È lui che mi ha dato la prima infarinatura, le prime nozioni di cinema. Poi quando comincio a barcamenarmi un po' meglio in questa direzione, in questo mondo del cinema, sono io che lo trascino a vedere un film di Godard, *Weekend*, nel '67. Oggi credo che vedrei questo film con occhi diversi. Ma allora, immagini a parte, mi era sembrato era una palla tremenda! Meno male che allora si poteva fumare al cinema! Lo ricorderò sempre: eravamo al cinema *Capranichetta*. Ma, a prescindere dal contenuto, che all'epoca mi sembrava davvero noioso, resto assolutamente affascinato dai colori Pop di questo film – ho scoperto dopo che Godard era molto vicino alla Pop – e si vede dal modo in cui costruiva l'inquadratura: aveva un modo di 'impaginare' molto libero, di una bellezza figurativa e compositiva incredibile.

Da lì quindi c'è stato un innamoramento, un avvicinamento al cinema. Ho iniziato a procurarmi i manifesti e ho cominciato ad usarli. Questo sempre a Frascati, con un altro piccolo particolare aneddoto che spiega come bastano poche cose, o ero io che ero poco scaltro, poco sicuro

culturalmente per poter ribadire e difendere il mio lavoro. All'epoca ero diventato amico, per così dire, avevo conosciuto, un cantante dei castelli romani che aveva partecipato al Festival di Sanremo, Mario Zelinotti che aveva cantato *Cuore matto* insieme a Little Toni. Questo personaggio nei castelli romani era una star, diventiamo amici, andavo a casa sua: credo che siamo nel '67. Allora i quarantacinque giri avevano ancora un valore, all'epoca non c'erano neanche i 33 giri, solo quando i cantanti raggiungevano un certo successo, con i singoli che avevano messo insieme, facevano un 33 giri che li raccoglieva tutti. Solo con i Beatles e con Bob Dylan il 33 giri diventa un'opera concettuale, con un suo filo logico, e diventano lavori costruiti appositamente per un tempo lungo che era quello del 33 giri (i primi furono l'album bianco dei Beatles e *Blond on blonde* di Bob Dylan). Per i cantanti quali Little Toni e Zelinotti, il 33 giri era invece semplicemente un oggetto più grande, dove mettere insieme tante canzoni. All'epoca il 33 giri, quando te lo potevi permettere, era un lusso perché ti permetteva di mettere questa cosa grande sopra il giradischi in modo tale da non stare lì ogni volta a romperti le balle per cambiare il disco. Una cattiva abitudine che avevo – e ho mantenuto anche a Cagliari – era quella di scambiare le mie opere in cambio di quarantacinque giri. Con il Zelinotti, che all'epoca stava al suo settimo 45 giri, andò così, lui mi fece omaggio dei suoi sette quarantacinque giri e io gli regalato quattro o cinque lavori miei décollage. Lui aveva un contratto con una casa discografica milanese, e porta con sé i miei lavori a Milano nel '67. Lui fa vedere questi miei décollage ad alcuni suoi amici della casa discografica, la *Durium*, gente dell'ambiente. Questi gli dicono che sono cose che avevano già visto, passate quasi, e siamo solo nel '67! Al massimo potevano aver visto Rauschenberg alla Biennale di Venezia nel '64! Zelinotti torna e mi dice: guarda queste cose a Milano manco son piaciute tanto. Per me è stato un colpo. Ma come, erano solo tre anni che era venuta fuori questa tecnica nuova di contaminazione della superficie pittorica! Fossi stato più scaltro, meno timido, meno insicuro, avrei difeso il mio lavoro con più convinzione, consapevolezza. Superato questo, vado avanti, faccio le prime mostre anche con grande incoscienza. Quella di Frascati andava bene, quella di Orvieto, come quella di Cagliari, si salvavano invece perché

avevano questi inserti a *décollage* dentro, ma la mia capacità manuale era molto stentorea, era molto acerba.

Mi arrangiavo molto bene con il disegno, erano molto belli i disegni della mostra di Frascati del '67, poi avevo fatto anche un piccolo cataloghino della mostra a Cagliari del '68, però si vedeva che avrei dovuto maturare molto di più. Ho comunque fatto queste mostre, che considero un po' una sorta di 'gavetta' che mi ha permesso di arrivare a Cagliari nel '70 con un po' di mestiere alle spalle. Già nel '71 si comincia ad intravedere una crescita, una maturazione nelle mie opere. Mi capita di riguardare i miei vecchi lavori, i primi lavori e mi rendo conto del salto qualitativo che c'è stato dal '71 al '73. È proprio la 'vista'. C'è un lavoro del '73, che è di un realismo esasperato. Non si tratta di iperrealismo perché primo era fuori da me l'idea di poter usare il proiettore, non ce l'avevo molto semplicemente, e poi mi sembrava una cosa che non si doveva proprio fare. Solo con gli iperrealisti scopro che questi lavoravano passo passo con il proiettore. Io che il proiettore non ce l'avevo mi sono dovuto un po' arrangiare. Però la 'vista' in queste opere era matura, erano opere che avevano una pennellata molto accurata. C'è un salto enorme.

Nel '75 mi imbatto in un film che mi piace molto, *Professione Reporter*, e pure lì comincio a capire molto di più, ho un po' di cultura cinematografica in più, anche se solo visiva, ed ho alle spalle molte più letture, sempre molto faticate e naturalmente sulla scia di Garroni, letto con grande incoscienza. Altre riflessioni e letture sono state 'provocate' da un'artista che nel '74 aveva fatto alla *Sinibaldi* una mostra, Ausonio Tanda. Ausonio era più pittore di Francesco Tanda, il fratello, che invece rimaneva una delle menti più belle che ho conosciuto. Grazie ad Ausonio, che mi parla di Kant, e a Garroni – e tramite Garroni arrivo anche ad Umberto Eco, che continua ad essere una lettura sempre difficilissima per me, ma saltando le pagine che non mi interessano e andando direttamente al rapporto tra cinema e pittura, e lui ne parla abbondantemente di questo rapporto nei tre volumi sulla semiotica – con queste letture e la comprensione di questi testi, molto faticate e molto aiutato, comincio a conoscere amici che sono anche amici delle giocate a flipper: però non fosse altro che si doveva parlare di politica, delle Brigate rosse, ma anche delle metafore – e che saranno e che non saranno – alla fine comincio a navigare

un po' meglio dentro questi territori. Quindi anche un film come *Professione reporter* è meno ostico per me. Anche per questo film mi imbatto in manifesti di una bellezza da décollare, che hanno un inchiostro bellissimo. È così che inizio a produrre tutta una serie di quadri con *Professione reporter*. Non giocavo sul nome (reporter per riporto) dietro questi quadri c'era solo un grande amore per questo film, non ci avevo pensato proprio a questo gioco di parole all'epoca. Eppure ci avrei dovuto pensare perché per molto tempo nelle didascalie dei quadri in cui si elencavano anche i materiali usati, io ad esempio scrivevo acrilico, olio, ma per molti anni alcuni dei miei collezionisti non hanno capito cos'era 'acrilico', pensavano ai tessuti, non lo so cosa pensavano! Però mai che mi fosse passato per la testa questo gioco di parole reporter-riporto, perché il riporto era una via di mezzo fra il riporto fotografico, che allora si faceva con le tele emulsionate, quasi contemporaneo, e il riporto che facevo io con il solvente. Quindi per molto tempo non ci ho pensato, anche perché, come dicevo prima, il primo agente con cui mi trovo a décollare è il famoso 'ricalchino' che rendeva assai meglio come nome, perché permetteva di ricalcare un'immagine e mi portava alla mente un gioco che si faceva quando io ero ragazzo: c'erano delle figurine che si chiamavano le decalcomanie e che se ci passavi la mano sopra riportavano l'immagine su altri materiali. È per questo che Giorgio Di Genova per alcuni miei lavori parla proprio di 'decalcomania'. Quindi no, non pensavo a questo gioco di parole, mi era solo piaciuto molto il film e ho fatto dei quadri veramente belli grazie al manifesto di *Professione reporter*. Raramente rimpiango la vendita di un quadro, perché mi serve vendere i quadri, però ce ne sono stati alcuni ricavati da questa immagine con il deserto e la jeep di Nicholson, di una bellezza incredibile, che io poi ho ridipinto di una bella pittura, che rimpiango ancora oggi. Molti di questi sono stati venduti nella mostra palermitana del '74.

Dopo *Professione reporter* inizio ad interessarmi ai cartelloni cinematografici, avevo già utilizzato i manifesti della controcultura dei film americani, come *Easy Rider*, *Fragole e sangue* – ero dunque molto più concentrato sulle scene dei film, meno sulle star o i divi di Hollywood – anche perché avevo scoperto un posto in cui poter comprare le locandine originali dei film e che si trovava in viale San Lucifero. Erano già abbastanza care allora, le ultime sono arrivato a pagarle anche cifre serie

prima che sparissero. Erano proprio i manifesti che si portavano per i cinema di tutti i paesi. Il gestore della sala andava in questo negozio di via San Lucifero e li affittava e poi dopo quindici giorni li riportava. Tante volte mi capitava di trovarne ancora incellofanati. Altri erano stati usati, ma erano sempre in buone condizioni, perché dopo che i cinema li affittavano li dovevano restituire al negozio in buone condizioni, perché dovevano poi essere affittati ad altri cinema. Quindi io inizio a comprare queste cose. Inizialmente il titolare mi avrà preso per matto – poi siamo anche diventati amici – perché mi vedeva che toccavo queste stampe, questi manifesti, passavo la mano sopra la superficie per capire se erano décollabili o meno! Sono andato avanti con le tematiche del cinema per tutti gli anni '70.

Per uno affamato di chiavi per aprire le varie casseforti dei linguaggi, un'altra perla, che mi ha permesso di avere qualche informazione in più, è stata un giornale che si chiamava *Mucchio Selvaggio*, ne ho ancora tantissimi numeri, che era una bella rivista musicale, ben recensita da alcuni giovani critici (Paolo Carù, Aldo Pedron e Max Stèfani) che sapevano fare il proprio lavoro. Io avevo visto *Pat Garrett & Billy the Kid*, film di Sam Peckinpah del '73, e mi imbatto in questa recensione, in questa lettura semiologica che questa rivista aveva dato del film. Si trattava di una interpretazione, magari anche non condivisibile, ma per me plausibilissima, che leggeva la presenza di Bob Dylan (di cui il regista aveva probabilmente una grande stima, ma che allo stesso tempo provava un sentimento di amore/odio per la sua figura) inserita in questo film come un mezzo attraverso cui rendere visivamente, attraverso la sua parte, quella di Dylan appunto, il ruolo che l'intellettuale americano, e soprattutto Dylan, ha avuto nella società americana. Appena leggo questa recensione, è chiaro che la mia mente ritorna subito indietro a Vespignani che tra il '67 e il '69 aveva realizzato un ciclo molto bello, ma anche molto detestato, soprattutto da Giorgio Di Genova, e che s'intitola *Imbarco per Citera*. In questo ciclo Vespignani parte da un famoso e omonimo quadro di Watteau, del 1717, che rappresentava l'imbarco sull'isola dell'amore di una miticheggiante aristocrazia francese impegnata in sfrenati svaghi e delizie (e che in fondo si imbarca anche verso la ghigliottina), assai simile a quella che in seguito ne darà Luchino Visconti nei suoi film, *Il Gattopardo*, ad esempio, quella di un mondo, di

un'epoca al suo epilogo. Vespignani sfrutta questo ricordo, questa suggestione, utilizzando velatamente e mai dichiaratamente questo riferimento iconografico – che ritorna puntuale solo nell'utilizzo di alcuni colori tipici dell'artista francese, ad esempio per alcuni rosa perlacei – , l'imbarco di Watteau, per immaginare l'imbarco di tutta la borghesia, di tutta classe intellettuale romana alla soglie del '68: *L'imbarco per Citera*, non è altro che l'esame di coscienza della generazione precedente di fronte alla generazione del '68, cioè di fronte a quella generazione di giovani che finalmente si era accorta del fallimento della generazione che l'aveva preceduta. È il documento di un fallimento. I personaggi che mette dentro questo ciclo non sono simbolici, sono i suoi amici, i colleghi, ma anche i nemici – ci mette se stesso, trasformato, travestito in vario modo; ci mette i critici del tempo atteggiati a cicisbei, come Antonio del Guercio; prende il quartetto ideale che dominava all'epoca la scena artistica rappresentando una sorta di seduta spiritica che vede seduti sul divano David Alvaro Siqueiros, Carlo Levi, Renato Guttuso e Giorgio De Chirico – che ha raccolto in una specie di festa che era il tramonto di una generazione.

Come Vespignani aveva utilizzato il linguaggio pittorico per trasformare alcuni personaggi nelle icone di una generazione in declinio, allo stesso modo Sam Peckinpah aveva utilizzato la figura di Dylan Dylan in *Pat Garrett & Billy the Kid* quale metafora, icona di tutto ciò che Dylan già rappresentava a livello generazionale: Dylan era ormai diventato tutto ed il contrario di tutto, il bastardo che aveva rinnegato la rivoluzione e il rivoluzionario, quello che è cattolico e poi diventa protestante, l'ebreo che però deride gli ebrei. Quindi Dylan, con la sua figura enigmatica e contraddittoria, ben rappresentava il mondo intellettuale americano che il regista voleva indagare attraverso il suo film. La lettura di questa recensione di *Mucchio selvaggio* mi apre un altro spiraglio, mi fa vedere le possibilità di infarcire queste mie composizioni di tanta roba che non sempre poi può essere decifrata. Tornando a Dylan e a Sam Peckinpah, mi piacerebbe sapere cosa hanno pensato tutti quelli che hanno visto il film nel '73 della scena in cui Pat Garrett chiede a Dylan: «Chi sei tu?» e Dylan risponde: «Che domanda! mi chiamo Alias». Come si potevano interpretare questi dialoghi? Allora era diverso, oggi abbiamo più mezzi per capire. Quella recensione per me è stata comunque un ulteriore passo

verso il cinema, che per me ormai è il pane quotidiano. All'epoca andavo al cinema almeno tre volte alla settimana e c'erano sempre buoni film da vedere. C'era una cattiva abitudine, che ho capito cattiva solo poco tempo fa. Appena usciti dal cinema, con gli amici, si iniziava subito a parlare parlare, discutere, dare giudizi immediati sui film. Poi qualche anno fa ho sentito un regista sostenere in intervista: ma come si fa ad esprimere un giudizio appena esci da una sala cinematografica? uno magari ci ha messo anni, ha lavorato anni, ha sintetizzato in due ore di riprese che hai visto tutto un mondo e tu non sei ancora uscito dal cinema che già vuoi dire tutto? E aveva ragione... però allora lo facevo anche io con i miei amici. Si andava al cinema alle dieci e mezzo, a mezzanotte e mezzo si usciva e arrivavamo a casa alle due e mezzo perché si stava due ore, mentre si passeggiava, da via Garibaldi a via Cocco Ortu, – vivevo già a Cagliari – a chiacchierare del film e di tutto quello che il film voleva dire, avrebbe dovuto dire... però erano tre film a settimana e avevi anche la possibilità di vederli in terza visione. C'era il 'cinemino' *Corallo* in Piazza Michelangelo, ad esempio, dove potevi vedere i film ad un prezzo davvero abbordabile. Quindi il cinema è stato qualcosa di inevitabile per me.

Subito dopo c'è stata la televisione, ma di nuovo mediata dai ricordi di quella mostra di cui ho già detto, *Contemporanea*, allestita nel parcheggio di Villa Borghese a Roma. È stata quella la mostra in cui cominciarono ad apparire i primi video dentro i televisori e che, sull'onda di Mario Schifano, che aveva ricreato nelle sue opere la forma del televisore, arrotondata, proprio perché il televisore era poi un oggetto quotidiano, i quadri di molti artisti iniziano ad essere di forma arrotondata come i televisori di allora. Queste tipo di opere, il modo di tagliare la tela, le impaginazioni, andavano lette anche alla luce dell'insegnamento e delle riflessioni dei primi indagatori e dei primi semiologi che avevano ragionato sull'impatto che alcune inquadrature, alcuni piani cinematografici avevano sulle persone che andavano a vedere i film. Inizialmente infatti la gente non capiva alcuni piani cinematografici che tagliavano la figura, come il Piano americano ad esempio, non lo capivano, era inconcepibile che la figura umana venisse tagliata in questo modo. Col tempo poi le persone iniziarono a comprendere questo codice, a interpretare queste convenzioni, fino a riuscire a leggere anche le immagini in funzione della

parte per il tutto. Per quanto mi riguarda, la comprensione di questo genere di cose mi è stata mediata da uno splendido personaggio che è Paolo Merci che scrisse una delle cose più azzeccate sul mio lavoro – andando anche a pescare in lavori altrui – e quindi, grazie a questa presentazione che scrive per una mia mostra, inizio un po' anche ad assaporare questa parte per il tutto, le metonimie ecc. È allora che inizio ad usarle in maniera appena più calcolata, ma mica tanto poi. Alla fine io credo che il mestiere salvi sempre, o almeno me lo auguro.

In *Paramnesie, 128 passaggi in un lavoro di Angelo Liberati* (2013), Gino Melchiorre ha filmato tutti i passaggi, tutti i momenti di realizzazione di una mia opera. La nostra idea – spero che si capisca, per me era chiaro – era quella di dimostrare, di fare vedere – anche se è molto difficile farlo credere alle persone – che io sapevo sin dall'inizio, avevo un'idea precisa del quadro, che sapevo che quel quadro sarebbe venuto così. Capisco la logica domanda delle persone che mi chiedono: allora se lo sapevi perché hai fatto tutto quel casino a metà strada? Perché ad un certo punto hai cancellato tutto, per poi ridipingerci sopra? Perché direttamente non l'hai fatto così? Io credo che avesse ragione Visconti, anche se credo che avesse esagerato un po', o forse hanno esagerato un po' i suoi biografi, però una parte di verità c'è e si percepisce: Visconti voleva, ad esempio, che i mobili fossero veri, e pieni di oggetti veri nei set dei suoi film. Aveva questa necessità, magari non tutto era vero, ma credo che servisse soprattutto a lui sapere che quei mobili fossero veri, che la pasta fosse cotta a puntino. Sul fatto che questa sua 'realtà' alla fine trapeli, si percepisca, poi è un altro discorso. Io credo che si percepisca alla fine questa veridicità, ma credo soprattutto che fosse una sua esigenza di partenza, un bisogno suo proprio, la ricerca di quel dettaglio a partire dal quale poi riusciva a raggiungere la verosimiglianza del tutto. Questa sua necessità mi ha fatto molto riflettere, mi ha influenzato e soprattutto mi ha aiutato a capire meglio le mie necessità: io ho proprio bisogno che sotto alcuni impasti di colore, che sotto alcune cancellature ci sia il mio segno. Molti mi chiedono perché allora poi lo cancelli questo segno, ma in realtà non lo cancello mai del tutto. Una parte rimane sempre. In *128 passaggi* andavo cercando, con la pittura, perché è realizzato principalmente con la pittura, ciò che faccio con l'altra tecnica che amo molto, collage e décollage. Queste sono, entrambe, delle

tecniche che mi permettono di lavorare ancora con il solvente non asciugato: posso muovere l'immagine che voglio décollare, far sparire, cancellare un particolare, farne emergere un altro. Stesso gioco posso fare con le veline, che preparo in modo tale che fino a quando non sono completamente asciutte – mettendo in conto che certe volte la velina ti si può appiccicare alle mani e quindi le pieghe non vengono proprio dove tu hai calcolato – posso lavorarci sopra.

La velina mi permette di ricreare alcuni effetti visivi che ho ripreso proprio dal cinema (Fig. 3), anche di quello di Visconti: penso a qualcosa di simile alle dissolvenze, al tulle di Visconti ad esempio. C'è tutto questo manovrare l'immagine che deriva tanto dal cinema. Anche la citazione, nei film di Visconti, degli artisti del passato, come Fattori ad esempio, è un omaggio ai pittori del passato simile all'omaggio che faccio io nei miei quadri. Io credo di avere visto quasi contemporaneamente prima *Il Gattopardo*, del '63, e poi ho visto *Deserto Rosso* nel '64. *Il Gattopardo* è stato sicuramente un film che mi ha affascinato, ma la cui fascinazione è stata subito annullata dal *Deserto Rosso* di Antonioni. E questo perché io ho bisogno della contemporaneità, non c'è niente da fare. Visconti è troppo distante da me.

La fascinazione per Visconti nelle mie opere è frequentemente mediata dalla figura e dalle opere di Renzo Vespignani. Io credo che Visconti rappresentò per Vespignani il maestro che Vespignani è stato per me. Per esempio, in *Senza titolo*, del 1976 (Fig. 2), io ci metto subito l'occhio di Vespignani del ciclo *Album di Famiglia* del '71, che si può mettere in relazione con *Gruppo di famiglia in un interno* di Visconti del 1974. Memore di Vespignani è anche il muro scrostato. È bene sottolineare i contatti, e i legami, i nessi che possono essere presenti nei miei quadri, però è bene anche 'centrarli'. Molti elementi, immagini, che inserisco nelle mie opere molto spesso esistono solo e per il semplice motivo che dal mio punto di vista ci stanno bene, mi piacciono, così, senza un motivo preciso. Poi certamente certe cose si raccordano tra loro. Non posso negare che poi le persone leggano altre cose nei miei quadri. Non si può impedire ad Alberto Burri di negare legami di contenuto ai suoi brandelli. Lui dice non c'entra niente il fatto che abbia passato un parte della sua vita in un campo di concentramento, non ha niente a che vedere. Però non si può impedire né

a lui di smentire questi legami, né a noi di vedere altre 'cose' dentro queste garze imbevute di sangue, dei riferimenti alla sua storia personale.

Mi fa piacere che gli storici dell'arte ritrovino nei miei lavori dei collegamenti, dei legami, delle motivazioni altre, però si deve anche mettere in conto che certi elementi, certe immagini spesso si inseriscono anche e solo e soprattutto perché ci piacciono, perché ci stanno bene, senza che ci sia nessuna altra motivazione aggiunta. Per quanto mi riguarda, talvolta mi capita di aggiungere un ulteriore elemento, un'immagine, un disegno, ecc. ecc. perché mi sembra che un contenuto è diventato troppo evidente nel quadro. L'inserimento di un elemento di 'disturbo' è allora funzionale a dissimulare e a distogliere l'attenzione dell'osservatore. C'è una bella definizione che ha usato lo storico e critico di storia dell'arte Francesco Arcangeli sulla Pop art. Parlava di 'tramandi' invece che di derivazioni, di reminiscenze. È molto bella questa immagine del tramandare.



Fig. 1 – Angelo Liberati, *Piazza del popolo*, 2000/2005, colori acrilici, collage di veline colorate, matite colorate, grafite collage e pastelli su tela, cm 140x360 (da Cadeddu, Quartu, Serreli 2006: 45).



Fig. 2 – Angelo Liberati, *Senza titolo*, 1976, collage, collage di veline e colori ad olio su cartone Hammer, cm 51x73 (da Cadeddu, Quartu, Serreli 2006: 18).



Fig. 3 – Angelo Liberati, *Vizi privati e pubbliche virtù*, 1981, décollage, inchiostri, colori acrilici e collage di veline su cartoncino incollato su medium density, cm 50x70 (da Cadeddu, Quartu, Serreli 2006: 20).

Bibliografia

- Vespignani 1969 = R. Vespignani, *Angelo Liberati, Opere 1975 - 1993*
Presentazione di Mario Ursino e una testimonianza di Renzo Vespignani, Edizioni F.P.A.C.C., Roma 1993.
- Cadeddu, Quartu, Serreli, 2006 = B. Cadeddu, M. Quartu, M. Serreli, *Angelo Liberati – Luchino Visconti, percorsi di pittura, cinema, architettura*, Catalogo dell'omonima mostra tenutasi a Cagliari nello spazio san Pancrazio – Cittadella dei musei, 24 febbraio – 25 marzo 2006, in occasione del centenario della nascita di Luchino Visconti, Officine grafiche – Press Color, Quartu Sant'Elena, Cagliari 2006.

L'autore

Roberta Cocco

Laureata in Archeologia e Storia dell'Arte presso l'Università degli Studi di Cagliari. Ha svolto attività di catalogazione dei beni culturali in collaborazione con enti pubblici e privati.

Campi di interesse: arte contemporanea, con particolare attenzione per la produzione e la sperimentazione in Sardegna; interesse per la ricerca sui rapporti intercorrenti tra arti visive e cinema.

Email: robertakokko@yahoo.it

Ricerca e sperimentazione tra arte e medium. Intervista a Giuliano Giuman

A cura di Manuela Perria

Introduzione

Ho avuto il piacere e la fortuna di incontrare Giuliano Giuman nel percorso dei miei studi incentrati, ormai da alcuni anni, sull'arte italiana degli anni Sessanta e Settanta. Attraverso la lunga intervista si intende proporre un racconto che traccia il percorso della produzione di Giuman soffermandosi sui momenti salienti della sua carriera artistica. Il Maestro perugino, in sintonia con i rivolgimenti neo avanguardistici in atto nella seconda metà del Novecento, ha sperimentato pratiche artistiche spesso molto differenti tra loro mostrando grande versatilità e apertura alla ricerca.

Reduce dall'originaria esperienza come musicista (in quanto diplomato al Conservatorio in contrabbasso), Giuman si dedica, dal 1964 in poi, alla pittura, per la quale è stato fondamentale l'apporto di Gerardo Dottori. In seguito a queste primissime ricerche si passa a lavori più complessi che spingono l'artista verso nuove tematiche come lo studio sull'ombra, da cui scaturiscono le serie di opere intitolate *Le ombre di Talete* e *La fenomenologia delle ombre*. Sono questi i lavori che introducono Giuman, nei primi anni Settanta, nel mondo delle mostre e degli spazi espositivi più importanti del periodo – dalla *Galleria Duemila* di Bologna, alla *Galleria Sincron* di Brescia, alla prestigiosa sede del *Palazzo dei Diamanti* di Ferrara – grazie anche al contatto con alcuni dei più autorevoli nomi della storiografia artistica, da Gillo Dorfles a Renato Barilli, a Enrico Crispolti. Sempre in questo periodo, accanto all'esperienza pittorica, segue l'indagine sulla sperimentazione in bianco e nero relativa alla fotografia. La ricerca prosegue feconda, ispirata dall'introduzione di nuovi *media*

come il *videotape* e il *videorecording*, che Giuman sperimenta assieme all'attività performativa.

Gli anni Ottanta segnano un punto di svolta nella carriera dell'artista in quanto, grazie alle sue competenze musicali, decide di cimentarsi in un nuovo lavoro di approfondimento basato sui rapporti di natura sinestetica tra suono e pittura.

Sempre nello stesso decennio Giuman approda a un tipo di ricerca che caratterizzerà la sezione più ampia e importante di tutta la sua produzione artistica: il vetro. Pitture a gran fuoco, vetrofusioni e installazioni si combinano fra loro, mutano e si ergono a pilastri di un universo creativo ormai contraddistinto dalla semplicità della trasparenza, dai riflessi di luce e dallo sfavillio dei colori.

Per lo studio di questo complesso percorso si è rivelata quindi fondamentale l'intervista realizzata a Giuliano Giuman il 26 luglio 2014 nella sua casa-laboratorio di Perugia. L'incontro diretto con l'artista ha rappresentato una fonte importantissima per la ricostruzione della sua personale e poliedrica ricerca estetica e, soprattutto, per la comprensione delle sfumature più suggestive e interessanti che contraddistinguono l'unicità del linguaggio di Giuman, inserito ormai a pieno titolo all'interno del multiforme e frammentario panorama del contemporaneo.

Intervista

P. – La sua vocazione artistica nasce nell'ambito musicale. Il 1964 si rivela però l'anno della conversione alla pittura. Come avviene questo passaggio all'arte visuale?

G. – Per gioco. Degli amici che suonavano con me, un giorno mi proposero di andare ad Assisi ad una gara estemporanea. Decisi di partecipare anche se ero molto timido (nonostante suonassi nei *night*), così, prima di partire (la gara si svolse sotto la Rocca di Assisi) presi la trementina del nonno, compreso il vecchio manuale Hoepli del 1908 nel quale si spiegava che il giallo mischiato al rosso dava l'arancio ma non diceva che la trementina si volatilizzava al sole ed essendo il 29 giugno, dopo mezz'ora, metà boccettina era già evaporata. Di conseguenza i colori

ad olio erano tutti impastati e feci veramente una schifezza e mi vergognavo ad andarlo a consegnare perché era il mio primo quadro. Una settimana dopo c'era la premiazione. Su trecento artisti in gara, ne furono ammessi solo centocinquanta e, di questi, venivano premiati solo i primi sei. Io facevo parte di quelli ammessi. Durante la premiazione partirono dal sesto premio e quando arrivarono al terzo, nominando me, io non ci credevo. Insomma, ero imbarazzatissimo. Dovevo baciare la mano al vescovo, invece andai via direttamente e poi tornai indietro. Ero nel pallone assoluto. Poi una settimana dopo partecipai ad un'altra gara, ma fui scartato.

La mia fortuna è che subito dopo partii a fare il militare e, dato che ricoprivo una carica molto libera, ero esente da tutti i servizi. Suonavo infatti la chitarra nei complessi sociali e, tecnicamente, dovevamo fare le prove tutti i giorni, ma suonare la musica era come leggere il *Corriere della sera*, quindi per fare il *Silenzio* o la *Bella Gigogin* ci si metteva poco. Così, nel tempo libero, iniziai a studiare la pittura sempre dai vecchi libri del nonno e, nel 1966, mi avviai imprudentemente alla prima mostra personale. Nello stesso anno ebbi la fortuna di conoscere Gerardo Dottori che è stato una vite fondamentale per la mia formazione perché mi ha aperto un mondo veramente incredibile. Lui, in quel periodo, aveva già lasciato l'Accademia di Perugia, quindi io iniziai a frequentarlo a casa dove mi raccontava delle sue esperienze, di Marinetti, di Boccioni, di Balla, ecc. La svolta di Dottori è stata determinante. Fino al 1969 alternai la professione di musicista allo studio della pittura, poi feci l'ultimo concerto con Orietta Berti e smisi del tutto. Da quel momento decisi di fare solo l'artista.

P. – In che misura gli insegnamenti di Gerardo Dottori hanno influenzato il suo modo di fare arte?

*G. – In primo luogo è lui che mi consigliò di andare via da Perugia. Mi disse che non potevo rimanere in questa città, perché dovevo confrontarmi con altri artisti. Quindi, all'inizio degli anni Settanta, cominciai a viaggiare con i miei furgoni ed è stata una grandissima palestra di conoscenze e confronto con altri artisti. Dal 1974 iniziai a frequentare, ad esempio, la *Galleria Duemila* di Bologna (su suggerimento di Renato Barilli) dov'era passata tutta la ricerca artistica italiana contemporanea.*

In secondo luogo, Dottori mi ha trasmesso il rigore del lavoro e l'approccio analitico. Io non credo di essere mai stato futurista nel senso del segno, anche se due o tre lavori li ho fatti nel suo studio e la differenza si vede.

Ora le faccio vedere questo catalogo presentato da Luigi Lambertini che è stato un critico molto importante negli anni '70-'80. Questa è la prima mostra dove ho esposto dei paesaggi umbri caratterizzati da colori caldi e un po' impastati.

Quest'altro invece è un olio su cartoncino del '67 in cui è evidente l'entrata in campo degli insegnamenti di Dottori.

Iniziai a fare anche dei ritratti e diventai bravo anche in quel campo. Mi misi a studiare veramente molto. Poi il fatto di poter fare i ritratti era una grossa *chance* per un pittore che stava in provincia.

P. – Gli anni Settanta segnano l'inizio di un lungo percorso di ricerca basato sul tema dell'ombra. Che tipo di studio si cela dietro questa sperimentazione?

G. – Nel 1971 dipinsi quello che poi si è rivelato il mio ultimo quadro figurativo. Casualmente mi accorsi di aver raffigurato due elementi, uno dei quali sembrava l'ombra dell'altro. Questa riflessione mi portò alla ricerca sulle ombre e nacquero così le *Ombre di Talete*. Si tratta di una pittura piatta con delle sfumature di ombra (anche accennate) realizzate attraverso la ricerca dello spazio. In seguito, il passaggio successivo a quello statico qual era? Quello del movimento. Da qui parte il lavoro della *Fenomenologia delle ombre*. Nel 1973 scrissi una scheda tecnica e analitica sul processo di distorsione di una fenomenologia delle ombre. Queste ultime, naturalmente, ruotano a seconda di come si muove la luce del sole. Se io mi muovo, allora anche l'ombra si muove con me, ma è più difficile immaginare che la casa si muova, oppure che il terreno si muova. A me invece interessava proprio questo terzo elemento che, teoricamente, poteva essere oggetto di studio ma non applicato in quanto distante dall'immaginario comune. Infatti si pensa sempre che sia il punto luce o il soggetto a cambiare. In questo caso invece è il piano ricevente che cambia angolazione creando in tal modo un processo di sequenza.

P. – *Nel 1974 si trasferisce nella Capitale, poi a Bologna e Ferrara, tutti centri molto importanti dal punto di vista delle sperimentazioni e ricchi di linguaggi differenti. Quali ambienti artistici o gallerie frequentava all'epoca? Ci sono state delle correnti artistiche che l'hanno influenzata in qualche modo?*

G. – La permanenza a Roma in realtà è stato un periodo difficile. Le gallerie più importanti allora erano la *Malborough*, la *Galleria Vittoria* in Via Margutta e un'altra che si orientava sul geometrico (come io facevo in quel momento); altre ancora erano di gran lunga troppo avanti per me e non riuscii a inserirmi e agganciare dei rapporti con artisti o galleristi. Attualmente, invece, ho molti più amici a Roma che a Milano ad esempio, ma in quel momento non riuscivo a fare proprio niente. È anche un fatto di fortuna, trovarsi nel posto giusto al momento giusto. Dopo sei mesi lasciai Roma e andai a Bologna ed è stato per me un fatto importantissimo perché alla *Galleria Duemila* ho fatto due mostre, sono entrato in sintonia con artisti e con altri luoghi espositivi come la *Galleria Ginevra Grigolo*. In seguito andai a Ferrara, dove ci fu la mia grande occasione al *Palazzo dei Diamanti*. Era un museo tenuto d'occhio da tutto il panorama artistico italiano e il direttore riuscì a portare anche artisti come Warhol, Rauschenberg e Liechtenstein. Il fatto incredibile è che si faceva pagare da Warhol per la mostra e con questi soldi faceva girare i giovani come me e come tanti altri di allora. Io avevo dedicato anche una mostra a Rauschenberg. Mi invitò anche ad andare in America, ma io ero un po' perplesso e non mi sono mai pentito di questa scelta perché poi nelle *factories* americane uno diventa solo un numero.

P. – *In questo decennio scopre la fotografia. Come si è posto nei confronti della ricerca italiana e in particolare delle sperimentazioni concettuali di Ugo Mulas nelle sue Verifiche?*

G. – La fotografia è arrivata perché era di moda negli anni Settanta. Gli artisti, che come me affrontavano questa esperienza, non facevano una ricerca fotografica sulla tecnica, loro volevano fare proprio i fotografi. Quindi questa nuova sperimentazione è nata un po' casualmente ma sempre con l'idea dell'ombra, perché proveniva direttamente dalla pittura. Inizialmente sviluppai la fotografia in maniera autonoma, poi divenne la matrice per nuovi lavori legati alla pittura e alla fine si assottigliò sempre

di più fino a scomparire del tutto. Ora invece sta riaffiorando con le nuove sperimentazioni.

P. – Nel periodo milanese alla fotografia si affiancano anche altri media come gli audiovisivi, installazioni e performances. In che modo utilizza queste tecniche sperimentali?

G. – Lo stesso discorso della fotografia vale anche per quanto riguarda il video. A noi non interessava la tecnica del video o del montaggio, quella era un'altra cosa, a noi interessava il linguaggio. Ecco, su questo devo dire, senza la puzza sotto il naso, che sono stato uno dei primi a fare dei video in Italia con il Centro Videoarte di Ferrara nel 1976. In quel periodo c'erano sicuramente altre personalità come, ad esempio, Plessi che poi scelse definitivamente quella strada ed è arrivato dove è arrivato ma io dovevo anche vivere, quindi non potevo fare solo quello. A quel tempo i video di quel genere non si vendevano, quindi dovevo fare sempre qualcosa di nuovo, ingrandire la ricerca per esporre nelle gallerie. All'inizio il mio lavoro era incentrato su tre aree: fotografia, pittura e video-*performances*. Erano tre generi diversi ma accomunati dallo stesso tema dell'ombra.

P. – All'inizio degli anni Ottanta inaugura un nuovo sodalizio tra pittura e musica. In che modo approfondisce tale rapporto?

G. – La domanda più banale che allora mi facevano era se ascoltassi musica mentre dipingevo. Io sentivo una musica ma era un'altra musica. Io guardavo la partitura e da quella riuscivo ad analizzare la melodia. È una cosa molto più complicata di quello che si può percepire visivamente e per me la cosa era facilitata perché, conoscendo la musica, potevo dare un certo tipo di sensazione ma sempre in maniera personale. Poi, chiaramente, io dovevo dare un titolo all'opera e allora se c'era scritto «Mozart» piuttosto che «Stockhausen» lo si poteva individuare, però questo a me interessava meno perché io non lavoravo in questi termini. I miei dipinti non erano dei quiz, per me l'importante era che il lavoro fosse di qualità e desse un'emozione a prescindere dal titolo. L'opera poteva essere percepita in maniera diversa da spettatore a spettatore. Così, per la gente normale poteva essere un semplice quadro, mentre il musicista riusciva a vedere la musica. Mi ricordo che, forse nei primi anni Novanta,

venne in Italia una mia amica, direttrice della New York University, che faceva un corso estivo a Venezia e con una classe venne a Perugia. Io in quel momento mi trovavo proprio ad operare sul rapporto tra pittura e musica, quindi feci vedere dei lavori agli studenti. Presi un quadro e, quando lo poggiavi alla parete, una ragazza esclamò: «John Adams!» e io rimasi veramente sbalordito perché, quando girai il quadro, mostrai che effettivamente c'era scritto «John Adams». Questo artista è un grande della musica seriale americana ma, in media, solo una persona su cento sa chi sia. Conoscere un certo tipo di musica e associarla così, in maniera immediata al dipinto, significa che, evidentemente, ci sono delle sintonie. Però questo per me era superfluo, mi faceva piacere ma non era il mio scopo.

P. – Arriviamo alla scoperta del vetro. Perché la sua attenzione si sposta verso questo materiale?

G. – Nel 1985 un amico comprò un attico e facendo dei lavori in casa mi disse che avrebbe voluto un paravento (aveva già visto dei miei pezzi sulla trasparenza, sulle ombre). Un architetto che si chiama Gasperini (che è un grande architetto italiano di *design*) aveva una fabbrica di *plexiglass* e mi fornì il materiale per il lavoro. Tra le varie difficoltà realizzai questo divisorio ma lo dipinsi a freddo. Poi è arrivato quello che io chiamo virus e per anni ho visto tutto in trasparenza, cioè guardavo le persone ma vedevo il vetro perché ormai era diventato un fatto mentale.

Tra le principali tecniche, oltre a quella della pittura su vetro (a freddo o a caldo) ci sono la vetrofusione e la soffiatura. Queste tre famiglie si odiano a vicenda perché, tendenzialmente, quando si prende in considerazione una tipologia, le altre due vengono offuscate. Se lei va a Murano, ad esempio, non troverà mai una vetrata ma solo oggetti in vetro come i candelabri, viceversa a Charters troverà solo vetrate. Per tanto tempo c'è stata la divisione tra queste famiglie. Erano due cose completamente diverse, specialmente commercialmente perché, appunto, la soffiatura avviene a 1200°C mentre la pittura a 600°C, quindi la tecnica è differente, sia per quanto riguarda l'utilizzo della fornace che la tipologia di cottura. Io non ho mai sperimentato la soffiatura e penso che non la farò mai, perché non mi incuriosisce proprio e soprattutto perché la ricerca sulla

pittura e sulla vetro fusione è talmente vasta che mi basta e avanza. Queste due tecniche costituiscono per me una ricerca continua a partire dall'utilizzo dei forni. Fino a poco tempo fa non esistevano manuali che indicavano regole precise da seguire per la cottura come i valori delle curve di accensione o di raffreddamento. Ho buttato via tanti forni per questo motivo. Ad esempio, la brillantezza del colore si raggiunge a temperatura massima ma bisogna stare attenti a non bruciare il tutto. Insomma è una continua sperimentazione.

P. – Come avviene la lavorazione della vetrata rispetto alle vetrofusione?

G. – Innanzitutto utilizzo due tipologie di colori, una per la vetrata e una per la scultura. Il lavoro è sempre eseguito in piano (non è come la tela) e quindi si può vedere il fondo. In base al tipo di lavoro da realizzare (vetrata o scultura) si introduce il vetro dipinto nel forno regolando a determinate temperature. Con la pittura questo passaggio è meno emozionante perché la cottura avviene a una temperatura massima di 600°C impostando un semplice programma, mentre la vetrofusione richiede un altro tipo di lavoro. La fusione vera e propria, infatti, avviene intorno agli 800°C. A questa temperatura, quando si apre il forno per verificare l'andamento della cottura, si ha davanti uno spettacolo bellissimo, veramente emozionante e difficilmente descrivibile a parole. Comunque nel momento dell'apertura ci si rende conto dello stato del pezzo, se integro o compromesso, e quindi si sa già se il lavoro finale può venire bene o no. Ad esempio, l'anno scorso, a febbraio, vennero alcuni giornalisti per un servizio televisivo e mi chiesero di poter vedere il forno durante la fusione del vetro. Quel giorno mi avevano detto di fare una prova e quindi avevo messo dei pezzi casualmente. Inizialmente, per le prime riprese, aprii il forno a 800°C e feci così per altre due o tre volte per le inquadrature successive. A quel punto pensai che ormai il vetro dentro il forno fosse andato perduto e così, dopo tre giorni, vidi che si era formato un rettangolo pieno e andai a prenderlo nel forno. Quando lo afferrai, mi caddero solo i lati e per sottrazione venne fuori una croce e così decisi di mettere l'opera in una teca.

P. – *Nella vetrofusione fanno il loro ingresso anche altri materiali come il legno e gli oggetti della quotidianità. Qual è in significato di questa contaminazione?*

G. – La fusione è un po' un fatto concettuale. Ad esempio, in *Memoria delle origini* si rimanda all'idea che il legno è stato salvato dalla bruciatura. Questo tronco, infatti, trovato nell'orto di mio padre a Bolsena in un terreno che sta proprio a contatto con il lago, era destinato a bruciare come tanta altra legna. Un giorno mi sono innamorato di questo tronco (che probabilmente era di riuso, utilizzato per un carretto o qualcos'altro), l'ho ripreso, gli ho dato una nuova veste e una nuova direzione, suggerito anche dal percorso per la presenza di questi pezzetti di vetro colorati che rappresentano, metaforicamente parlando, le gioie della vita. Quindi in alcuni casi è un fatto concettuale, in altri è una semplice scelta artistica dettata dal felice accostamento dei vari materiali. Altre volte la contaminazione rappresenta un'impresa difficilissima come *Testa di toro* realizzata con vetro e metallo. Feci vari tentativi e alla fine ci riuscii, ma non ritentai una seconda volta.

P. – *Mi parli del gruppo Assemblaggi da lei fondato nel 1986.*

G. – In quel periodo c'era un momento di dubbio generale, soprattutto per andare all'estero perché, essendo da solo, era un po' difficoltoso esporre e allora decisi di fare dei lavori con diversi artisti per aprire la possibilità a nuove occasioni, anche se poi fuori dall'Italia non abbiamo mai esposto.

Innanzitutto avevo pensato ad artisti territorialmente diversi e quindi formai il gruppo con personalità che già conoscevo come Ettore Consolazione, Mario Nanni, Claudio Costa e Armando Marocco. In Italia c'era un panorama abbastanza aperto territorialmente e soprattutto non ci si copiava perché avevamo dei linguaggi completamente diversi ed è per questo che è nato il termine "Assemblaggi". Esponemmo per la prima volta alla Rocca Paolina e fu una mostra molto bella. L'esperienza però durò poco. Questo gruppo si aprì con grande slancio, con grande forza ma poi ci fermammo perché, come al solito, nei gruppi ci sono sempre due che tirano il carro e uno che guarda e così, alla fine, ci separammo.

P. – Dal 1998 ha insegnato per alcuni anni all'Accademia di Brera mentre dal 2009 al 2012 è stato direttore dell'Accademia di Belle Arti Pietro Vannucci di Perugia. Che cosa hanno significato per lei queste esperienze, anche dal punto di vista della produzione artistica?

G. – Durante la direzione dell'Accademia c'è stato proprio un *blackout* perché era diventato impossibile conciliare entrambi gli impegni. Quindi dal lato della creazione e della sperimentazione è stato un disastro.

A Brera non volevo nemmeno insegnare, non mi interessava. Poi mi sono ricreduto perché il contatto con i giovani è molto bello. Insegnai per la prima volta nel 1998 'Tecnica della vetrata' e dato che, inizialmente, gli allievi erano pochi, facevo le prime tre o quattro lezioni teoriche in Accademia poi li portavo in studio. Dopo un paio di anni, invece, gli studenti aumentarono fino a sessanta-settanta allievi ed era difficile portarli in studio e quindi mi sono trovato in grande difficoltà. Non potendo fare più nulla, negli ultimi due anni, facevo lezioni teoriche, ma era impossibile spiegare la tecnica della vetrata solo con la teoria. È come insegnare incisione senza un torchio. Era diventato impossibile.

P. – Nel 2002 lei pubblica il catalogo Fallo se ci riesci, al cui interno non è stampata nessuna immagine perché «tecnicamente non fotografabile». Qual è il significato che vuole comunicare?

G. – Ero stato invitato a una mostra intitolata *Vetrata* (alla quale parteciparono anche dei nomi importanti come Paladino e De Maria) per la quale ognuno doveva inviare delle fotografie plastificate che poi venivano messe tra due vetri per creare una vetrata. Allora io mi sono un po' arrabbiato perché, dopo tutto il tempo dedicato alla ricerca e dopo aver speso soldi con i vari colori, i forni ed energie di tutti i tipi, mi son sentito in età archeologica rispetto alla catena di montaggio. Così mi venne l'idea di realizzare delle sculture di vetro in bassorilievo colorate e invitai degli amici da Milano, fotografi professionisti molto validi, e dissi loro che volevo riprodurre questi lavori con l'immagine centrale ma in profondità. Loro mi dissero che era impossibile far vedere il colore che stava dietro se un altro lo copriva davanti. Per dare la profondità o si mette una luce laterale che crea l'ombra, altrimenti è impossibile. Allora decisi di segnalare in catalogo immagine «tecnicamente non fotografabile». Io sono

contro questo virtualismo assoluto. Ormai è difficilissimo pensare ad un discorso di autenticità, perché è tutto riproducibile. Questo fatto comunque fece molto scalpore e, addirittura, un critico d'arte, quando ricevette il libro, mi chiamò pensando che ci fosse stato un errore di stampa.

P. – In questo momento lavora a nuove ricerche?

G. – Attualmente sto sperimentando dei forni di prova in cui l'immagine viene trasferita dalla fotografia al vetro e poi manipolata con il colore con la possibilità di realizzare l'immagine anche in profondità. L'operazione avviene a 800°C, quindi è veramente indelebile.



Fig. 1 – Giuliano Giuman, *Cipressi*, 1964, olio su cartone telato (da Lambertini 2003: 51).



Fig. 2 – Giuliano Giuman, *Paesaggio umbro con lago*, 1967, olio su tela (da Lambertini 2003: 51).

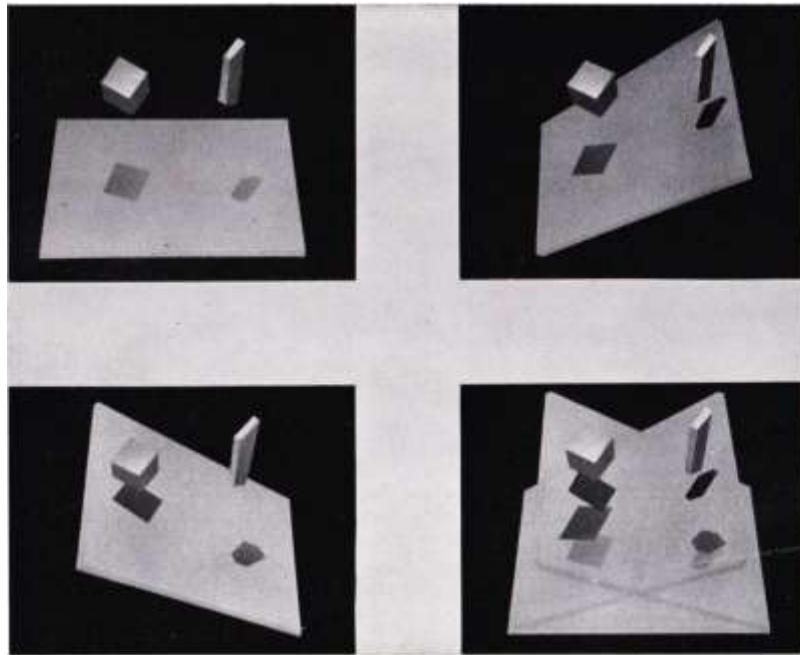


Fig. 3 – Giuliano Giuman, *Fenomenologia delle ombre*, 1974, tempera su carta
(da Giuman 1977: tav. 18).

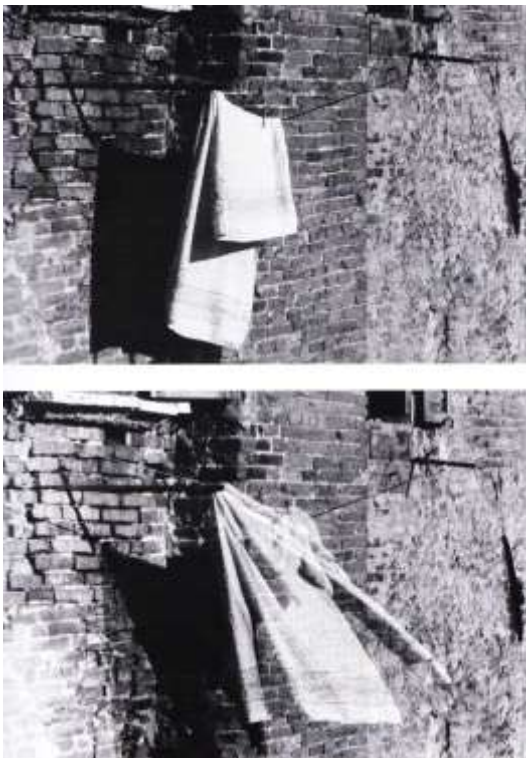


Fig. 4 – Giuliano Giuman, *Ombra statica in movimento*, 1974, foto (da Pedace 2009: 29).

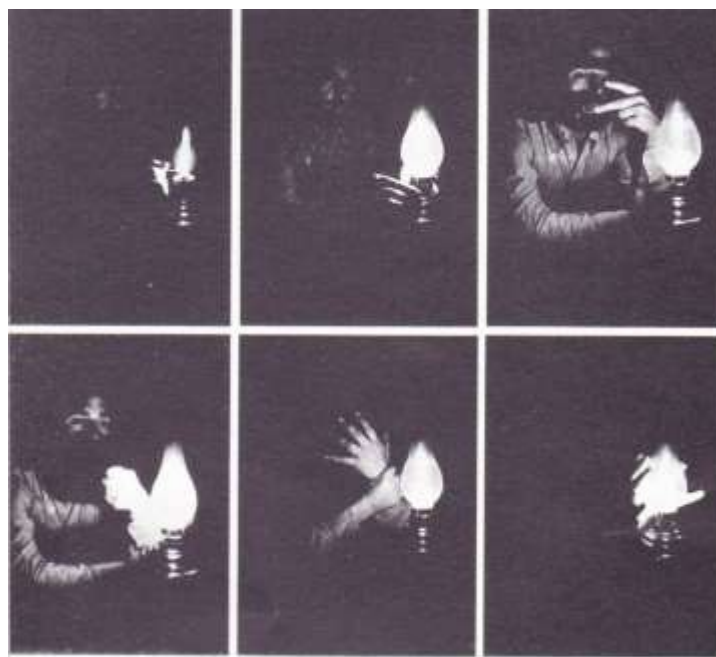


Fig. 5 – Giuliano Giuman, *Possibility of light, possibility of shadow*, foto (da Dorflies 1976).



Fig. 6 – Giuliano Giuman, *Tabula Rasa*, 1986, olio e pastello su tavola (da Dorflies, Moor 1991).



Fig. 7 – Giuliano Giuman, *Sonoro*, 2013, pittura su vetro a gran fuoco,
(da <http://www.giuman.it/it/pittura-su-vetro>).



Fig. 8 – Giuliano Giuman, *Le pieghe dell'anima*, 2012, pittura su vetro a
gran fuoco e fusioni (da Giuman 2013: 13).



Fig. 9 – Giuliano Giuman, *Croce*, 2013, vetro fusione (foto di Manuela Perria).



Fig. 10 – Giuliano Giuman, *Memoria delle origini*, 2012 (foto di Manuela Perria).



Fig. 11 – Giuliano Giuman, *Forni di prova*, 2014 (foto di Manuela Perria).

Bibliografia

- Dorfles 1976 = G. Dorfles (a cura di), *Giuliano Giuman. Fenomenologia delle ombre*, catalogo della mostra (Ferrara 9 maggio - 6 giugno 1976), Siaca Arti Grafiche, Ferrara 1976.
- Dorfles, Moor 1991 = G. Dorfles, A. Moor (a cura di), *Giuliano Giuman. La città trasparente. Grandi opere su vetro, pitture, installazioni e musica (1984-1991)*, catalogo della mostra (Perugia 7 giugno - 15 luglio 1991), Electa, Perugia 1991.
- Giuman 1977 = G. Giuman, *Arti visive: una proposta un dibattito*, catalogo della mostra (Perugia 1 - 15 aprile 1976), quaderni Regione dell'Umbria, Perugia 1977.
- Giuman 2013 = G. Giuman, *Virus Vitreum*, catalogo della mostra (Roma 14 febbraio - 28 aprile 2013), Rubettino Editore, Roma 2013.
- Lambertini 2003 = L. Lambertini (a cura di), *Quaranta 1964/2004*, catalogo della mostra (Perugia 14 febbraio - 28 marzo 2004), Gramma Edizioni, Perugia 2004.
- Pedace 2009 = B. Pedace (a cura di), *Giuliano Giuman. Nero su bianco. Fotografia 1974-1980*, catalogo della mostra (Roma 21 maggio- 14 giugno 2009), Rubettino, Soveria Mannelli 2009.

L'autore

Manuela Perria

Laurea Magistrale conseguita presso la Facoltà di Studi Umanistici dell'Università di Cagliari. Campi di interesse: arte contemporanea.

Email: manuela.perria@gmail.com

Il simbolismo nella Street Art. Intervista a La Fille Bertha

A cura di Melania Garau

Le presenze femminili di La Fille Bertha si riconoscono per la loro piccola bocca arricciata, quasi mai sorridente, e gli occhioni giganti che osservano i passanti dai muri della città. Quasi come fossero dei portali di collegamento tra la nostra realtà e la loro dimensione magico-onirica, sembrano voler offrire serenità col loro sguardo immobile. Si affacciano verso la nostra quotidianità con i loro eleganti abiti retrò creando un'oasi colorata di consolazione per malinconici passanti un po' distratti e un po' persi nel frastuono e nel grigiore urbano. Per questo La Fille Bertha trova più semplice esprimersi con le immagini e col suo simbolismo magico: sono immediate e ognuno può trovarvi un po' del proprio sé più recondito.

La Fille Bertha, nome d'arte di Alessandra Pulixi, è una illustratrice e *street artist* sarda con un ricco bagaglio in comunicazione pubblicitaria, arte visuale e psicologia. Come alcuni dei più grandi artisti italiani del Novecento amavano sperimentare su più supporti il loro linguaggio fino ad arrivare al settore della moda e del design, così Alessandra è passata attraverso il disegno su carta per poi, negli anni, sviluppare la propria poetica attraverso numerosi media, pittura su tela, stoffa e legno, fino all'illustrazione digitale. Oggi crea anche una serie di accessori e cura, tra le varie attività, delle illustrazioni editoriali per *Fashion Illustrated*, una rivista economica di moda; inoltre con i suoi disegni ha interpretato il tema della collezione *Fall/Winter 2015-2016* del brand italiano Quattromani per realizzare degli abiti che hanno sfilato ad Altaroma al MAXXI.

La Fille Bertha disegna ovunque si trovi fin dall'infanzia, mondo cui è legata in particolar modo, e viaggia molto fin dall'adolescenza. Viaggiare è solo una delle sue passioni, viaggiare con la fantasia ancor di più. Ma se

Alessandra ha sempre disegnato e sperimentato sui suoi *sketchbooks* personali, è negli ultimi anni che la sua arte è diventata pubblica, con degli sviluppi assolutamente inaspettati, che vanno ad incontrare gli altri interessi dell'artista, come la moda e il design, per esempio. Nel frattempo, oltre ad aver portato avanti la carriera universitaria, a partire dal 2012 frequenta tra Cagliari e Milano alcuni corsi inerenti l'illustrazione editoriale che arricchiscono ulteriormente il suo bagaglio culturale e professionale. Talento e formazione, uniti alle costanti sperimentazioni, sono gli aspetti vincenti che l'hanno portata a partecipare a mostre collettive, diverse personali, varie collaborazioni, come accennato, nonché alle spedizioni delle sue opere in tutto il mondo.

Ho incontrato La Fille Bertha per la prima volta circa due anni fa, poco prima che partissi per il DownUnder per scoprire quella terra bruciata dal sole, come scrive Bill Bryson. Mi era stato proposto da un'associazione culturale locale di tenere un corso sulla Street Art perché si iniziasse a parlare di un fenomeno che è sotto gli occhi di tutti, ma che pare essere ancora tabù e ritenuto mero vandalismo (talvolta lo è), e per comprendere analogie e differenze tra Graffiti e Street Art. Proprio questo il titolo del corso, che a breve verrà riproposto con tutte le sue novità, *Vandalismo o Arte pubblica?* Mi ero recata all'Exmè, centro culturale molto attivo a Pirri, per parlare del mio progetto e Alessandra si trovava all'esterno che, bombolette spray in mano, dipingeva un muro insieme ad alcuni ragazzi che frequentano il centro e insieme ad Ufoe, suo compagno di vita e di arte. Con Ufoe infatti spesso si incastrano e si sposano i suoi disegni. Alessio Errante, questo il suo vero nome, con un background nel mondo dei Graffiti, realizza soggetti astratti o Lettering, ma questa non è la sua unica attività: è un tatuatore professionista. Alessio realizza tatuaggi non solo dai suoi accurati disegni, ma di recente anche dai disegni di La Fille Bertha. Quel giorno, nonostante ci fossimo appena incontrati, trovai una grande disponibilità, curiosità e gentilezza da parte di entrambi. Promettemmo di rivederci presto. Così avvenne: tre mesi dopo, verso la fine del corso, invitai LFB e Ufoe ad incontrare i miei corsisti. Fu un incontro all'insegna dell'emozione e dell'entusiasmo perché finalmente, dopo tanta teoria, si poteva conoscere dal vivo l'autrice di quelle figure misteriose. Fu un contatto diretto di scoperta con l'artista, uno scambio di conoscenze e

opinioni. Durante i miei viaggi e spostamenti ho continuato a seguire gli sviluppi della carriera di questa giovane artista cagliaritana al primo impatto timida, molto educata, sempre curiosa e amante del viaggio, specie quello in treno, e al mio ritorno ci siamo ritrovate. Stavolta ci incontriamo nel suo studio a Cagliari, che condivide con Ufoe. Abbiamo trascorso alcune piacevolissime ore a parlare della sua arte e del panorama culturale in generale, sardo e non.

G. – Andiamo con ordine... Il tuo vero nome è Alessandra Pulixi, come hai scelto il tuo nome d'arte? Significa qualcosa?

LFB – Il nome La Fille Bertha è legato a un ricordo della mia infanzia, un periodo particolarmente evocativo per me. 'Bertha' era un oggetto appartenente a quegli anni e ha rappresentato un qualcosa che mi ha sempre accompagnata. Ho iniziato ad utilizzare questo nome molto spontaneamente, per me certe scelte sono viscerali, mi lascio in un certo senso 'scegliere io' dalla loro forza associativa. Inizialmente l'ho utilizzato quando mi volevo identificare nel mondo dei murales, quando è iniziato questo mio viaggio in modo più deciso nell'esplorazione delle arti visive. 'La Fille' si è invece unito al nome Bertha in un momento successivo, forse mi suonava troppo breve, solo ed isolato, inoltre, così, racchiude anche il mio amore per la lingua francese e il suo suono. Esso custodisce dunque un po' quella che sono io rispetto alle mie radici, al mio vissuto, ai luoghi, fisici e non, a cui sono approdata nella mia vita.

G. – Disegni fin dall'infanzia, come detto. Hai educato nel tempo il tuo talento? A parte i corsi di illustrazione da adulta, intendo...

LFB – Esatto, disegno da quando ero bambina, come quasi ogni bambino fa. Per me il disegno è stato qualcosa di speciale, una sorta di rifugio. A poco a poco, in questi ultimi anni, disegnare, elaborare illustrazioni e dipingere, è diventata la mia principale attività. Ho sempre disegnato e tuttora disegno in maniera spontanea, in genere seguendo istinto e ispirazione che derivano in parte dal supporto su cui sto lavorando, in parte dal luogo e dalla situazione del momento. Le mie creature nascono sulla carta come proiezioni spontanee che fluiscono e si strutturano all'interno di questa. Poi spesso migrano altrove. È sempre

stato qualcosa cui non posso fare a meno. Lascio che la libera associazione di pensieri e ricordi venga a galla e si manifesti nei miei disegni.

G. – *«I was born from a Cloud while raining deeply... Growing, I decided to move to the Moon: here, now, I feel quite comfortable, as if I had reached my real Home. For the time being! Sometimes it's easier to use symbols, rather than spoken words»*: questo recita la tua biografia. E con LFB anche le tue creature vivono sulla luna? Chi sono e come nascono? E quanto si può ritrovare di te stessa in loro?

LFB – La Fille Bertha è nata da una nuvola, in un giorno in cui pioveva molto intensamente... Crescendo si è trasferita sulla luna, dove si sente particolarmente a proprio agio, come se avesse raggiunto la sua vera casa, per il momento. Con lei, sulla luna, e in uno spazio senza spazio e senza tempo vivono anche tutte le mie figure femminili che sono la costante delle mie rappresentazioni. In loro c'è tutto di me. C'è un parallelismo inevitabile tra la mia ricerca personale e le mie opere, come in un continuum dove tutto si contamina. I miei disegni sono molto intimi, provengono dal mio inconscio, nascono da un tratto che si libera senza farsi troppe domande. Le ispirazioni cambiano a seconda dei momenti della vita, a seconda dei viaggi, dei ricordi che riaffiorano, dei sogni e dei film. Le mie creature sembrano provenire da un mondo incantato in bilico tra sogno e realtà. Hanno sembianze femminili, talvolta dai caratteri animaleschi. Ermetiche, effimere, quasi inafferrabili apparizioni; nascono sulla carta ma esistono prima in qualche luogo della mia mente. Capita che siano con me anche mentre dormo, a volte penso alle immagini che devo produrre prima di addormentarmi, altre volte queste mi svegliano e 'mi parlano'.

G. – *Cosa racconti con le tue creature e cosa pensi percepiscano le persone che le incrociano sui muri della città?*

LFB – La mia ricerca artistica indaga il senso profondo e fugace dell'esistenza, il collegamento degli essere umani con il mondo animale e vegetale, come in un unico ciclo vitale misterioso. Racconto di sguardi e di figure colte come d'improvviso in un gesto, in un'espressione e lascio a ognuno la propria interpretazione ed emozione. Non mi piace interferire su questo. Mi capita mi dicano di vederle tristi, malinconiche, felici e con

lo sguardo sognatore. È senza dubbio affascinante e divertente che ognuno abbia la propria percezione anche perché ogni persona credo che, in base al proprio stato emozionale, percepisca il mondo circostante e l'arte in maniera differente e proietti su questa parti di sé.

G. – Se le creature femminili sono la tua costante, cosa invece è cambiato nel tempo? C'è stata un'evoluzione nel tuo percorso creativo?

LFB – L'evoluzione è piuttosto interiore e si riflette negli sguardi, nelle espressioni delle mie *filles*, nei colori e nei dettagli di *outfit*, accessori ed acconciature. Diciamo che l'evoluzione è andata poi di pari passo con la sperimentazione su diversi supporti, materiali, tecniche e ovviamente con le esperienze che ho potuto maturare sia qui in Italia che all'estero, professionalmente o per piacere personale. Ho vissuto a Vienna, città bellissima sotto il profilo artistico ed anche, a sorpresa, lungimirante in relazione alla Street-Art. Lì ho potuto dipingere tanto e sento un legame forte rispetto all'esperienza che ho maturato in quella città. Negli ultimi anni ho viaggiato, dipinto ed esposto in Italia, in Europa e in Canada. Trovo che il confronto con altri artisti e altri ambienti sia sempre fondamentale per chi voglia progredire personalmente e nel campo lavorativo.

G – Cos'è per te la Street Art e come ha inizio il tuo percorso?

LFB – Street Art per me è una definizione onnicomprensiva che fa riferimento ad una ricerca artistica: nel mio caso culmina con un lavoro su muro che ha la possibilità di connettersi con un ampio numero di persone. Può anche essere ricerca collettiva e quindi un modo di confrontarsi: per me è sempre speciale condividere un muro con qualcuno che stimo, professionalmente o personalmente. Al mondo del disegno su muro mi ci sono avvicinata in modo molto spontaneo, dal momento che conoscevo diverse persone che ne facevano parte. Tra il 2008 e il 2009 ho provato a riportare i miei disegni sulle pareti di spazi esterni ed interni, così ho potuto vedere l'universo delle mie rappresentazioni assumere una forma più compiuta e quasi animata. All'interno delle mie opere, anche se i temi sono declinati in scala diversa, l'estetica e i contenuti comunicano e parlano sempre lo stesso linguaggio, in quanto provengono dalle medesime

riflessioni e da un percorso personale in costante movimento, con le sue lentezze e le sue accelerazioni.

G. – *A proposito di collaborazioni... Quali sono le esperienze che di recente ti hanno dato maggiore soddisfazione, oltre che vedere le tue filles indossate su borse e t-shirts in giro per la città?*

LFB – Il 2015 è stato un periodo particolarmente produttivo e ricco di avvenimenti positivi, sono molto grata per tutte le esperienze che ho fatto. È stata una grande soddisfazione essere selezionata per l'esposizione collettiva della sezione Illustrazione *Il Nuovo Vocabolario della Moda Italiana*, curata da Paola Bertola e Vittorio Linfante, alla Triennale di Milano da Novembre 2015 a Marzo 2016 (Figg. 1-3)⁴⁰⁸. È stato molto bello realizzare illustrazioni editoriali e ritratti e vederli stampati e largamente distribuiti, sono state bellissime tutte le esperienze di mostre collettive e personali cui ho potuto partecipare e i temi che con piacere mi è stato chiesto di interpretare dai vari committenti. Dalle più piccole alle più grandi esperienze, le emozioni e le occasioni di crescita sono state numerose.

G. – *Sempre a proposito di moda a Febbraio 2015 alcuni tuoi disegni sono diventati patterns per gli abiti di Quattromani, presentati all'interno di Altaroma al Museo MAXXI. Com'è andata in questo caso?*

LFB – È stato davvero indescrivibile vedere sfilare gli abiti con i miei disegni in una cornice talmente suggestiva come quella del Museo Maxxi. Quando Massimo Noli e Nicola Frau, direttori del brand Quattromani, mi hanno chiesto di interpretare il loro *mood* per la collezione F/W 2015-2016,

⁴⁰⁸ *Marocco Express* (Fig. 1) e *L'American Dream torna realtà* (Fig. 2), articoli scritti da Marco Magalini, fanno parte della rubrica 'Cahier de Voyage' (2015), edita da Biblioteca della Moda. L'illustrazione in Fig. 1 è stata selezionata da *American Illustration* come *chosen winner* di AI 35, migliori illustrazioni dell'anno 2015. È stata inoltre protagonista della mostra *Il Nuovo Vocabolario della Moda Italiana* presso la 'Triennale di Milano' Design Museum, a cura di Paola Bertola e Vittorio Linfante. Insieme a queste, anche *Bon Bon Arlequin* ha fatto parte della mostra presso la 'Triennale di Milano' Design Museum. È un pezzo della collezione stampata su tessuto e su carta. Si veda: <http://www.sterlizie.com/fashion/il-nuovo-vocabolario-della-moda-italiana-mostra-triennale/>

stavo lavorando, coincidenza, a una mostra collettiva sulle leggende sarde, all'interno della quale avevo scelto di rappresentare il tema di queste creature speciali della mitologia sarda. Nella mia interpretazione ho voluto esprimere la dualità della visione che le connota, la quale si ritrova all'interno della leggenda, a seconda del luogo in cui la stessa ha origine. Il medesimo approccio è quello che ho seguito nella collaborazione con il brand in questione: il mio mondo si è lasciato travolgere da questa leggenda e dalla sua forza simbolica. La ricerca in merito mi ha fatto produrre numerosi schizzi e disegni che compongono poi i pattern che potete osservare sugli abiti⁴⁰⁹.

G. – Quindi questo nel settore dell'illustrazione e della grafica, per ciò che riguarda la Street Art o comunque dipingere su muro, quali sono le esperienze più recenti e significative per te?

LFB – È stato bellissimo dipingere in diverse parti d'Italia, ognuna con le sue peculiarità, partecipare ai progetti cui sono stata invitata, stringere nuovi legami, lasciare il segno sui muri, ridere e lasciarmi ispirare dalle diverse culture e situazioni. Ogni esperienza è stata a suo modo speciale e potrei passare ore a raccontare aneddoti e particolari...

G. – Una personale cui sei particolarmente legata e perché?

LFB – Sono particolarmente legata alla mostra personale che ho presentato a Milano, durante la Design Week del 2015, all'interno di MM Direzioni creative. Marco Magalini e Manuel Barbieri, i direttori dello studio, che sono due persone estremamente stimolanti, sia personalmente che professionalmente. Collaborare con loro è sempre un piacere: è stato bello e speciale poter aprire il ciclo delle loro mostre con la mia *Contemplation*. Anche l'esperienza a Bologna, presso *La Casetta dell'artista* di Giulia Sollai e Francesco Usenato, è stata altrettanto importante: i due ragazzi hanno messo su un posto fantastico, nel senso più profondo della

⁴⁰⁹ Si vedano: <http://www.vogue.it/talents/news/2015/02/quattromani-autunno-inverno-2015-16> e <http://www.joujouvilleroy.com/2015/02/altaroma-altamoda-autunno-inverno-2015/>

parola; sono stata onorata di aver fatto parte dei tanti grandi illustratori che hanno esposto all'interno dei cicli delle mostre curate da Giulia.

G. – Per quanto riguarda l'aspetto effimero delle opere di street art, come ti poni di fronte alla possibilità di veder sparire o rovinati dal tempo i 'tuoi' muri?

LFB – È un rischio intrinseco a questa forma d'arte. Fa parte del gioco ed è necessario sdrammatizzare. Ammetto che quando succede non è esattamente piacevole, soprattutto quando tieni in modo particolare a un disegno che hai realizzato.

G. – In questi giorni sei stata scelta su Arts.Mic come una delle tredici artiste donne che hanno trasformato il loro blog in galleria online su Tumblr, allora dov'è possibile ammirare le tue opere oltre che sui muri in giro per la città ed eventualmente acquistarle?

LFB – I punti di riferimento ufficiali, dove poter seguire gli sviluppi e gli spostamenti delle mie creature e dove potermi contattare, sono la mia pagina *Facebook*, *Instagram* e il mio sito web su cui è possibile sfogliare la *gallery* on line ed anche acquistare o ordinare. Inoltre è possibile trovare alcuni miei pezzi presso la boutique vintage LoveRetrò in via Sulis 26, e presso CoiramiConcept in via Mazzini 36, entrambi a Cagliari. Sono anche a Terralba presso Malia Concept, a Bergamo presso Pigmenti, presso IF-Bags e la libreria Bk a Milano.



Fig. 1 - Illustrazione editoriale di La Fille Bertha per il magazine *Fashion Illustrated* 2015 (da <http://www.ai-ap.com/slideshow/AI/35/#3>)



Cahier de Voyage

USA



La questo momento, con un'economia in forte crescita, deficit in calo, e produzione industriale in forte espansione, ci siamo staccati dalla recessione più liberale di scissione il nostro futuro rispetto a qualsiasi altra nazione sulla Terra. Queste le parole del presidente americano Barack Obama durante il suo annuale 'state of the Union' nel mese di gennaio. E tale spirito ottimistico trova ancor più spazio anche grazie ai travagli che hanno lacerato dall'altra parte dell'oceano, come in Asia e Middle East, che hanno ridimensionato le stime di crescita passando da un aumento +8% dal 2014 a rispettivamente un +3% e +4% per il 2015. Un motore che ancora i petri colpi di affollamento e che lascia spazio al nuovo continente americano il quale, sempre secondo Obama, crescerà del 6% nel primo semestre 2013-2018, trainato anche dal settore moda. Il mercato statunitense si è rivelato infatti molto positivo per le aziende del lusso e della moda negli ultimi due anni, grazie anche a diversi fattori. In primo, il dollaro forte statunitense ha permesso, e permetterà, alle aziende europee di beni di lusso di esportare di più verso l'America. Conseguenza diretta sarà una spinta positiva del ricavo, della domanda e dei margini interni. Ma non solo. Secondo Mauro Cevoli, analista senior di Bernstein, "i brand stanno reagendo a questa forte espansione del mercato statunitense riallocando negli USA alcuni degli investimenti che avevano fatto negli ultimi anni in Asia, al fine di costruire la loro rete di negozi in quell'area". Ora, per molti di loro, non c'è più necessità di espandersi in modo aggressivo, e quindi hanno concepito un bilancio di ritorno per gli Stati Uniti. Anche il fenomeno del back-restoring (riallocazione produttiva) è un dato significativo negli USA. I dati recenti, elaborati dal programma Rebuilding, parlano infatti di 60mila nuovi posti di lavoro nell'ambito manifatturiero negli Stati Uniti nel 2014, rispetto a 12mila nel 2003, via attraverso i cosiddetti reworking, in cui le imprese americane riportano posti di lavoro negli Stati Uniti, sia attraverso gli investimenti diretti esteri, in cui le imprese straniere spostano la produzione negli Stati Uniti. Al contrario, ben 50mila posti di lavoro hanno sono stati delocalizzati, ma solo un terzo rispetto al 2003. Dei piccoli segnali, per ora, ma che allentano le speranze che tale tendenza cresca, anche se la produzione di abbigliamento rimane ad alta intensità di lavoro e i produttivi americani non sono ancora pronti ad affrontare una forte concorrenza da parte di paesi a basso salario in Asia o altrove. Detto



ciò, occorre cautela. Da un lato bisogna considerare infatti anche una situazione contingente legata al fatto che nelle Americhe la crescita per il 2015 è prevista tra l'1 e il 3 per cento in termini reali, rallentando rispetto al 2014 a causa dell'impatto negativo del dollaro forte sul consumo nazionale. I visitatori abbattuti in arrivo negli USA stavano iniziando a scegliere come meta città meno infanzinate, lasciando trasparire la necessità per i brand di business anche queste mete spesso del territorio locale, che solo puntualmente riesce a bilanciare tale flessione. Ma qui ci si scontra con una condizione strutturale, ovvero che storicamente quella dagli Stati Uniti è ancora un mercato sotto-potenziale a causa di un approccio (rispetto ad altri mercati del lusso da parte degli americani) forse per uso stile di vestire più casual e consumistico. Ilanziato a parte, i dati parlano chiaro e lasciano ampio margine di azione, nella speranza che tale DNA resti. Negli USA si stimano circa il 30% del ricavo del mondo, ovvero individui con un capitale di più di 1 milione di dollari, quasi un quarto del PIL mondiale, ma viene consumato meno di un quarto di beni di lusso personali nel mondo, secondo la testimonianza di Olivier Aboin di Boston Consulting Group in un prezzo recentemente pubblicato da The Economist. È quello che viene acquistato oltre dalle percentuali degli store delle big cities (New York, Los Angeles, Miami, Chicago, etc.), dove c'è una concentrazione di ricchezza. Non ci si aspetta quindi che le aziende di beni di lusso aprano negozi in tutte le città in America, anzi. Grazie al rapporto di reddito, esse trasferiranno maggiori benefici attirando una espansione all'interno delle sole città consolidate, perché i consumatori sono da un lato più sofisticati e disposti a spendere, dall'altro meno disposti a girare l'angolo metropoli a caccia di un brand specifico. Aprirà via a Sibo che nel centro di Manhattan è prioritario, rispetto che aprire nel Mid-West. Ma il lusso non è l'unica opportunità. Le aziende europee si stanno muovendo polarizzate a rispondere alla domanda del segmenti di consumatori top-end, mentre la classe media è stata lasciata alle spalle. Eppure la classe media americana non è affatto scomparsa. I prezzi del petrolio più bassi lasciano più dollari nelle tasche del consumatore americano, che potrebbe tornare ad una maggiore spesa personale, fatta di moda, lusso accessibile e aspirazionale.

L'American Dream torna realtà

Il Far East, considerato il nuovo motore del mondo del lusso, rallenta. Ecco che le migliori occasioni di crescita potrebbero trovarsi altrove, magari proprio nella terra d'origine delle opportunità: l'America.

di MARCO MAGALINI Illustrazione LA FILLE BERTHA

Moda
MADE IN NYC
Il Grande Fratello rimprovera le aspirazioni della moda per i fashion designer, di uno di moda e la discussione.
Pag. 28

Directory
WELCOME IN THE USA
Cosa la directory speciale suggerisce dall'ospite di Fashion Illustrated? Scopriamolo con Le Filles.
Pag. 29

Styling
TRA LE RICCHE (DI UN BLOG)
I blog sono ormai una vera e propria realtà preziosa per il viaggio moda che vuoi apparire al meglio.
Pag. 29

Business
DESTINAZIONE USA
Cosa il numero di aziende che aprirà gli Stati Uniti cosa distribuzione per gli americani.
Pag. 29

Fig. 2 – Illustrazione editoriale di La Fille Bertha per il magazine *Fashion Illustrated*. L'articolo "L'American Dream torna realtà" (2015) è scritto da Marco Magalini. (da <http://www.fashionillustrated.eu/>)

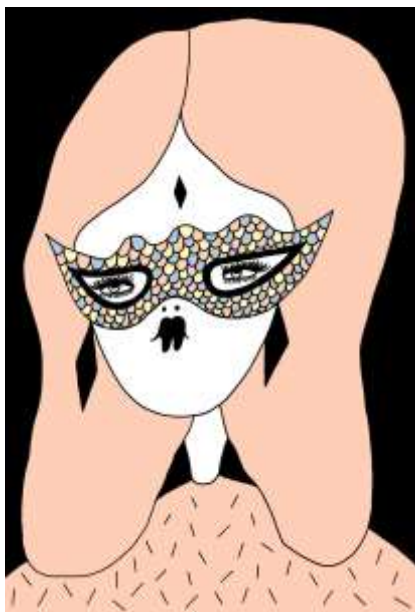


Fig. 3 – La Fille Bertha, *Bon Bon Arlequin*, 2015, serie “Arlequin Magique”, ispirata alla magia di arlecchino e al suo mondo.
<http://www.donnamoderna.com/moda/moda-pratica/t-shirt-donna-magliette-cotone-primavera-estate-2016>



Fig. 4 – La Fille Bertha, *Protect me from what I want*, 2015, serigrafia, tiratura 30 copie, 50x70. Fa parte della collaborazione con Pigmenti <http://www.pigmenti.eu/> per il progetto di *urban art* “Creature Urbane” e “Creature Urbane Showcase”, e della relativa mostra presso la galleria d’arte “Traffic Gallery” a Bergamo (da <http://www.artisticmoods.com/la-fille-bertha/>).



Fig. 5 – La Fille Bertha, *Eternally*, 2016, 40x50, acrilico su tela, esposta a Bologna Arte Fiera (da <https://www.instagram.com/p/BBTIAzrMDej/>).



Fig. 6 – La Fille Bertha, Wall-painting *Came in a Dream*, realizzato a Bari presso l'Ex Arena Cinema, settembre 2015, per il progetto di Urban Art "Bari Real Estate", a cura di "Pigment Workroom" (<http://www.pigment-wr.com/tag/la-fille-bertha-bari-real-estate-pigment-workroom-2015-urban-art-street/>)



Fig. 7 – La Fille Berthe, *Irregular Paths*, 2016, disegno stampato su tessuto per la serie “Arlequin Magique”. Foto di Luca Lai (<http://d-art.it/design/fuorisalone-2016-la-fille-bertha-crea-le-toppe-dautoreper-if-bags/21464>).



Fig. 8 – La Fille Bertha alla presentazione della sua collaborazione con “If Bags”, Milano Design Week 2016. Foto di Calogero Russo (<http://d-art.it/design/fuorisalone-2016-la-fille-bertha-crea-le-toppe-dautoreper-if-bags/21464>).

Sitografia

<http://www.lafillebertha.com/>
<https://www.instagram.com/p/BBTIAzrMDej/>
<http://www.pigmenti.eu/2015/08/28/creature-urbane-showcase/>
<http://www.pigmenti.eu/la-fille-bertha/>
<http://www.pigment-wr.com/tag/la-fille-bertha-bari-real-estate-pigment-workroom-2015-urban-art-street/>
<http://d-art.it/design/fuorisalone-2016-la-fille-bertha-crea-le-toppe-dautoreper-if-bags/21464/>
<http://www.ai-ap.com/slideshow/AI/35/#3>
<http://www.fashionillustrated.eu/>
<http://www.artisticmoods.com/la-fille-bertha/>
<http://www.sterlizie.com/fashion/il-nuovo-vocabolario-della-moda-italiana-mostra-triennale/>
<http://www.vogue.it/talents/news/2015/02/quattromani-autunno-inverno-2015-16>
<http://www.joujouvilleroy.com/2015/02/altaroma-altamoda-autunno-inverno-2015/>
[http://www.donnamoderna.com/moda/moda-pratica/t-shirt-donna-magliette-cotone-primaveraestate-2016/\(photo\)/A-tema-marinaretto-la-t-shirt-in-cotone-Max-Mara](http://www.donnamoderna.com/moda/moda-pratica/t-shirt-donna-magliette-cotone-primaveraestate-2016/(photo)/A-tema-marinaretto-la-t-shirt-in-cotone-Max-Mara)
<http://milano.mentelocale.it/67639-milano-moda-italiana-triennale-mostra-vocabolario/>

Filmografia

<https://vimeo.com/163394949>
<https://www.youtube.com/watch?v=-3IqRrzH90>
<https://www.youtube.com/watch?v=-3IqRrzH90w>

L'autore

Melania Garau

Storica dell'arte, laureata presso l'Università di Cagliari nel 2013 con una tesi specialistica sull'arte contemporanea dal titolo *La Street Art in America e in Europa. Un fenomeno in continua evoluzione.*

Email: mela.garau@gmail.com

Tra *Mnemosyne* e Pop Art. Intervista a Roberto Baldazzini

A cura di Elisabetta Mucelli

Introduzione

Definirlo un fumettista è alquanto riduttivo. Roberto Baldazzini, classe 1958, ha espresso la poliedricità del suo segno in tutti i campi della grafica, dal racconto in nuvole alla pubblicità, dalla pittura all'illustrazione. Ciò che ne traspare è un universo visivo incentrato sull'amore per l'immagine e per l'universo femminile, dal fetish all'icona divistica, come testimoniano saggi quali *Sexyrama. L'immagine della donna nelle copertine dei periodici dal 1960 al 1979* e *Sofia Loren. Rapita dal cinema* (Fig. 3).

Ho avuto il piacere di conoscerlo durante il Festival Nues, tenutosi a Cagliari lo scorso novembre. Ripercorro attraverso questa intervista 'epistolare', costruita a colpi di e-mail, ma non per questo meno avvincente di un dialogo *vis-à-vis*, un viaggio simile a quello intrapreso con la mia tesi di laurea dedicata ad Aurelio Galleppini, il padre grafico di Tex. Due artisti accomunati da un elemento a mio parere cruciale: l'essere e l'esser stati autodidatti. In che modo quella memoria sociale teorizzata da Aby Warburg, quella realtà nella quale è immersa la società contemporanea, viene filtrata, amplificata e ancora mutuata in nuovi e inediti significanti e significati da chi, quale artista «spontaneo», «distilla», più o meno inconsciamente, immagini che creano a loro volta nuovi immaginari? A questo punto, lascio la parola alla mia curiosità e a Roberto Baldazzini.

Intervista

M. – *Signor Baldazzini, a sintesi della sua biografia, lei stesso afferma «A quattordici anni ho iniziato a disegnare fumetti seriamente: è stato il momento nel quale ho pensato che il fumetto potesse essere la chiave di interpretazione della realtà, lo spazio fisico e ideale per la mia immaginazione. Erano gli anni '70, non c'erano né scuole né la possibilità di incontrare i maestri del fumetto, né Internet». In seguito, in un'intervista rilasciata in occasione dell'uscita del suo libro Sexyrama, edito nel 2008, ha sottolineato «Ero piccolo quando ho cominciato a provare piacere nel raccogliere materiali cartacei». Quanto è stato importante per lei quell'immaginario collettivo, le riviste e il cinema di carta, i fotoromanzi? Per il suo primo personaggio femminile, Stella Noris (1984), su testi di Lorena Canossa, all'interno della rivista Orient Express (Fig. 1), il ricorso allo schema del fotoromanzo è molto evidente. Ma contemporaneamente, per l'avventura Una sirena nella notte ha utilizzato alcuni spezzoni tratti dal film Traversata pericolosa, del 1953, riportando su carta alcune scene della pellicola registrata (Fig. 2). Come ha fatto interagire i due linguaggi, fotoromanzo e cinema? Quali sono, a suo parere, le differenze e i punti di contatto?*

B. – Premetto che ogni intervista mi dà l'opportunità di approfondire e di spiegare meglio il significato del mio lavoro. La sua è una prima domanda complessa e articolata, che mi permette di descrivere tutti quegli aspetti che hanno fatto in modo che il mio immaginario potesse esprimersi e trovare dei riferimenti visivi e concettuali nel cinema come nel fotoromanzo, come, evidentemente, nel fumetto.

Ricordo le prime letture di libri illustrati per ragazzi. Quello che mi colpiva erano le illustrazioni; attraverso le immagini riscrivevo e rivivevo nella mia testa la storia che stavo leggendo. La carta, allora come oggi, aveva un fascino particolare, di possesso e appartenenza, un veicolo con il quale 'realizzare' dei sogni. I fotoromanzi di *Grand Hotel* erano riposti in una grande cassa nella soffitta di casa mia e all'età di otto anni cominciai a sfogliarli e a leggerli. Ma è stato il cinema hollywoodiano a influenzarmi, con i suoi attori e le sue attrici, infatti Stella Noris, il mio primo personaggio femminile, è un'attrice. Rileggendo la scelta di quel 'ruolo' per un personaggio a fumetti, potrei dire che è avvenuta forse per la caratteristica che ha l'attore nel momento in cui interpreta una parte, quella sorta di

doppia personalità; nello stesso tempo vive la propria sfera umana, personale e interiore.

La verità è che io avevo bisogno di sognare e di immaginare altri mondi che non fossero quelli che la società mi proponeva: il talento che io mi sono trovato nelle mani mi ha permesso di farlo. Imparare a disegnare da autodidatta diventò un obiettivo da raggiungere il più presto possibile, così che io potessi raccontare i miei sogni, e man mano che crescevo, anche i miei turbamenti, attraverso quello schema che mi proponeva la lettura del fumetto: vignetta dopo vignetta, immagine dopo immagine. Il fumetto in particolare mi affascinava, rispetto all'illustrazione, perché sospendeva il racconto, quel vuoto tra una vignetta e l'altra era giustificato e riempito dall'immaginazione. È un passaggio molto importante qualificare il fumetto e il perché della mia scelta di questo strumento narrativo, la differenza peculiare rispetto al cinema, alla letteratura o alla pittura.

Nel fotoromanzo ho ritrovato il fumetto: stesse pause, stesso schema narrativo, le storie melodrammatiche, le passioni sconvolgenti erano la trama ideale nel quale immergere i miei personaggi. Il fascino del cinema proveniva dal sonoro, lì era la mia chiave di lettura del cinema, perché comunque anche quando guardavo un film avevo la tendenza a scomporre le scene in inquadrature e a riscrivere, ancora una volta a modo mio, le storie che seguivo. Sulle pagine di *Grand Hotel* un grande, grandissimo illustratore che mi ha aperto gli occhi sul 'fumetto' è stato Walter Molino, con le sue mezzetinte: da quelle pagine ho risucchiato il piacere del bianco e nero con i grigi e anche gli aspetti anatomici dei personaggi, soprattutto femminili. Una vera palestra animata.

Occorre sottolineare che quasi sempre Molino prendeva a modello attori di Hollywood famosi come Marilyn Monroe e Ava Gardner, ma anche una Sophia Loren e una Virna Lisi. Impazzivo per quelle forme, per quel realismo e quella comunicazione espressiva dei volti e delle pose!

M. – Piacere che ha portato, successivamente, all'uscita di Sofia Loren, rapita dal cinema. I fotoromanzi di Sofia Loren dal 1950 al 1952. Un lavoro di ricostruzione iconografica di una grande attrice prima del suo successo sul grande schermo, oppure l'analisi di un fenomeno di costume, quello del fotoromanzo?

B. – Ambedue le cose, direi. Il libro dedicato ai fotoromanzi di Sofia Loren voleva essere il primo di una serie di pubblicazioni che mi sarebbe piaciuto realizzare sulla mia ricerca personale circa il fotoromanzo in Italia. Sono prima di tutto un collezionista e quindi dispongo in originale di molte testate: possiedo una campionatura di tutto quello che è uscito sul mercato italiano dagli anni '40 ad oggi.

M. – *Nella sua carriera, ha curato l'illustrazione editoriale per Vanity, Per Lui, Lei, Marie Claire. Per un estimatore dei periodici come lei, come è stato lavorare per delle riviste le cui immagini hanno spesso regalato scorci di un'epoca?*

B. – L'illustrazione editoriale non è stato il genere di lavoro appassionante che credevo, anzi, decisamente poco stimolante per la mia indole di viaggiatore dell'immaginazione, di narratore a fumetti. Mi sono stancato presto di occuparmi di illustrare articoli che parlavano dei problemi di coppia e di come la donna si stava emancipando o di altri aspetti legati al sociale. Mi sentivo imbrigliato in una dimensione ristretta. Parliamo comunque di importanti riviste ad indirizzo commerciale per un ampio pubblico, analfabeta da un punto di vista dell'immagine!

Un'esperienza diversa e, invece, molto stimolante, è stata la proposta di *Vanity*, una testata del gruppo Condè Nast, dove il mio lavoro di illustratore ha potuto esprimersi liberamente: si trattava di raccontare per immagini gli abiti di grandi stilisti!

M. – *Tornando ai suoi inizi, in un'intervista per Panorama, nel 2012, dichiarava «Ho dipinto ancor prima di disegnare». Erano gli anni in cui la sua grande passione e il desiderio di apprendere tecniche sempre nuove l'hanno portata a sperimentare, fino ad approdare allo stile personale che il pubblico conosce. Mi potrebbe descrivere meglio quel periodo di sperimentazione? Quando ha sentito d'essere giunto all'originalità e unicità del suo lavoro da artista?*

B. – Provare e sperimentare penso sia necessario per chiunque sia appassionato di disegno, soprattutto provare tecniche nuove e diverse. Disegnare e dipingere sono due atteggiamenti creativi diversi, sono come due diversi livelli di coscienza, attraverso i quali sono pervenuto, nel tempo, ad esiti eterogenei.

Dipingere mi ha spostato sulle forme, sulle masse di colore, sulle

grandi dimensioni, disegnare invece mi spingeva al controllo del segno, alla costruzione dell'immagine, alla ricerca di perfezione. Da una parte la carta, dall'altra la tela, ma sperimentando ho bruciato anche la plastica come faceva Burri, oppure realizzavo dei *collages*: erano i primi anni '70 e vivevo in provincia, confinato in un piccolo mondo operaio ancora indeciso se crescere culturalmente. Ma il grande desiderio di esprimermi superava ogni ostacolo e mi inventavo di tutto pur di emergere. Lo stile personale che mi ha contraddistinto e che mi ha caratterizzato per tanto tempo ha trovato la sua vera soddisfazione solo intorno ai miei quarant'anni. Solo allora ho sentito di poter trasmettere qualcosa attraverso il mio segno.

Ora, con il senno del poi, posso dire che le gratificazioni sono sempre avvenute in concomitanza di cambiamenti, piccoli o grandi, nella mia vita privata: tutto ciò, di conseguenza, si ripercuoteva nel mio stile, nella mia opera, come se l'evoluzione non si fermasse, non dovesse arrivare a un apice, a un punto d'arrivo, ma fosse un'eterna ricerca.

M. – Che parte ha ricoperto, in quegli anni di sperimentazione, lo studio dal vero?

B. – Per studio dal vero io parlerei di fotografia. L'immagine fotografica mi ha sempre accompagnato nel mio lavoro, il cosiddetto disegno dal vero non è stato così importante per me. Ho fotografato tantissimo, ambienti e figure. Spesso filtravo la realtà attraverso il mirino della macchina fotografica. Ma anche la fotografia trovata su un rotocalco d'epoca poteva essere da stimolo per un disegno.

Vorrei sottolineare come ogni tipo di riquadro – la vignetta, la gabbia grafica, il formato della tela o del foglio di carta – sia un elemento essenziale nell'influenzare l'interpretazione dell'opera in relazione all'inquadratura, tanto importante nella narrazione a fumetti. Infatti la macchina fotografica, come la macchina da presa, mi hanno insegnato a 'vedere' un corpo che entra ed esce dall'inquadratura, che si mette in relazione con quello spazio che definirei 'immaginario': perché in quella pausa, data dall'assenza dell'immagine, in quel vuoto tra una vignetta e l'altra, come artista ricreo l'artificio filmico attraverso il quale il lettore completa lo spazio con la sua immaginazione. Ciò che avviene dentro

L'inquadratura è importante quanto quello che sta accadendo fuori, ma non si vede e si può solo immaginare.

M. – Dando una scorsa ai suoi lavori pittorici, la serie Alberi (Fig. 5) è 'intrecciata', per usare un gioco di parole, a L'inverno di Diego (Figg. 6, 7), un racconto storico a fumetti che affronta il tema della Resistenza nell'Appennino modenese: emozionanti passi nella realtà storica e dentro il paesaggio della sua terra.

B. – Partendo dalla creazione di personaggi a fumetti, dall'ambiente e dal periodo storico nel quale vivono le loro avventure, spesso traggo ispirazione per lavorare anche sulla pittura. La serie degli *Alberi* nasce nel periodo in cui stavo affrontando la storia di Diego. Un confronto con la natura e la memoria, con la storia del mio territorio e la sua vegetazione. Questo mi ha permesso di radicarmi di più: gli alberi neri e spogli rappresentano la mia solitudine interiore.

M. – È stato durante l'anno di formazione al DAMS e i successivi cinque all'Accademia d'arte di Bologna che è avvenuto il suo incontro con lo studio della storia dell'arte? O la sua curiosità l'aveva già portata ad interessarsene prima di allora?

B. – A 17 anni iniziai a comperare in edicola, a fascicoli, l'enciclopedia *L'arte moderna*⁴¹⁰. Come per i libri illustrati, ogni opera riprodotta mi suggestionava, mi influenzava. Allora Toulouse Lautrec mi piaceva tantissimo, ma tutta l'arte moderna mi suggestionava, dal cubismo al futurismo, l'arte americana tra le due guerre, Hopper, Kandinskij... e la Pop Art!

Nel mio piccolo dipingevo e seguivo tutte queste correnti. Allora, negli anni '70 non c'erano, come oggi, molte opportunità di vedere dal vivo le opere dei grandi artisti, di visitare mostre, se non andando a Parigi o a Londra.

Ma come per il fumetto, anche per l'arte, la mia è stata un'esperienza da autodidatta. In seguito, quando all'Accademia studiai, costretto dalle

⁴¹⁰ L'artista si riferisce all'enciclopedia di Franco Russoli, edita in fascicoli dalla Fratelli Fabbri Editore nel 1975.

circostanze, storia dell'arte, persi completamente interesse per questa materia: in quel momento volevo disegnare solo fumetti.

M. – Dal punto di vista formale il suo stile è dichiaratamente Pop. Ogni sua immagine ha una comunicatività potente, che sia in bianco e nero o a colori. In un'intervista di Calvesi a Roy Lichtenstein, l'artista diceva di servirsi dei personaggi dei fumetti non per lo scopo per il quale erano stati inventati, ma per un criterio puramente formale. Lei, invece, parlando da fumettista, per quale motivo usa e ha usato la tecnica pop, oltre al fatto d'averne giocato forza assorbito lo stile durante gli anni della sua gioventù? In che modo è nata questa sua fascinazione?

B. – La Pop Art mi è piaciuta da subito.

Durante l'anno al DAMS ho approfondito questa corrente artistica: non solo il filone americano, ma anche quello italiano e inglese. Una corrente che pescava dall'immaginario popolare tutte quelle manifestazioni 'commerciali' legate alla comunicazione di massa e alla pubblicità. Messaggi di una società consumistica e capitalistica che mi emozionavano nella loro reinterpretazione artistica, ma che per me avevano un valore intrinseco anche per la loro funzione primaria. Certe pubblicità degli anni '50-'60, a volte illustrate, a volte fotografiche, mi hanno sempre sedotto. La sintesi grafica è l'elemento che mi avvicina alle opere di Roy Lichtenstein. Dopo tante sperimentazioni grafiche, quella nella quale mi sono riconosciuto è stato il segno di contorno delle figure, accompagnato da campiture piatte o retini a puntini (tipici delle opere pittoriche e grafiche di Lichtenstein) per le ombre o nella fase di colorazione.

M. – Parlando di stile Pop, vorrei fare riferimento alla sua campagna pubblicitaria per la Tim dal 1997 al 2000. Per questo lavoro, il fine era quello di allontanarsi dall'immagine avvenente di Megan Gale, della concorrente compagnia telefonica Omnitel, passando la voce a dei personaggi dei fumetti, che diventarono 'testimonial' del prodotto. Particolarmente divertenti le tavole a fumetti all'interno dei periodici, in cui compare il personaggio di Tim McCardy, eroe dal sapore ironicamente Marvel e il suo antagonista Othellus (Figg. 8-9). I cartelloni pubblicitari invece rivisitavano evidentemente il Lichtenstein di

Ohhh... Alright e M-Maybe (Fig. 10). *Il fumetto diventa a pieno titolo media pubblicitario, uscendo dalle pagine dei comics. Quali sono le sue idee a riguardo?*

B. – Ecco, diciamo che ho dato ‘voce’ a un prodotto nascente, il telefonino, con tutti i crismi di come si costruisce un’importante campagna pubblicitaria dove erano necessari i riferimenti alla Pop Art. Il mio stile ha preso il posto delle opere di Lichtenstein, che inizialmente erano state usate per la campagna, ma soprattutto, attraverso il fumetto, ho dato vita a un personaggio a fumetti, Tim McCarty, che proponeva un immaginario anni ‘50. Mi sono trovato al posto giusto nel momento giusto. La campagna è durata tre anni e ho illustrato diversi opuscoli, manifesti stradali e tavole a fumetti. Il sogno di ogni artista: essere medium.

M. – *Ci sono stati altri artisti o correnti ad averla ispirata? Fermarsi all’eco di Lichtenstein mi sembra riduttivo, guardando, ad esempio, alle sue illustrazioni dal titolo Salomé, dove ripercorre, in maniera più erotica, il segno di Beardsley (Fig. 11), o al manifesto per Alessi, dove rivisita un celebre motto di Magritte (Fig. 12). In particolare, nel suo curriculum ho notato una mostra personale dal titolo Dal fumetto all’arte andata e ritorno, tenutasi all’Expo Cartoon di Roma nel 2000. Quale senso ha dato alle parole andata e ritorno?*

B. – Le influenze che ho avuto sono state tante, come ho detto prima: mi bastava conoscere un artista o una corrente e subito cercavo di farla mia, di capirne la tecnica e il significato.

Non credo di avere mai agito razionalmente nel trarre dall’arte, dall’illustrazione e dal fumetto ciò che poteva piacermi, ho lasciato che fosse la percezione a suggerirmi gli stimoli. Beardsley e l’Art Nouveau hanno scavato dei solchi nel mio immaginario, senz’altro. I Preraffaelliti e Braque, per dirne altri. Ho sempre avuto la sensazione di ‘andare’ e ‘tornare’ da ambiti artistici diversi, allora ragionavo a scompartimenti stagni: da una parte l’arte, dall’altra il fumetto, e poi l’illustrazione.

Ora vedo e vivo meglio il mio desiderio di stare con la mia creatività e quindi i passaggi sono più dolci: non parto e non torno, ora rimango.

M. – *Come descriverebbe il rapporto tra arte e fumetto?*

B. – Mi piacerebbe dire che sono la stessa cosa, ma così non è, però accarezzo l’idea! L’arte, quella che piace a me, è provocazione, dirompente

dimostrazione di un concetto, di un'idea, di un'espressione anche solo tecnica; il fumetto è narrazione, si fruisce un tempo in uno spazio immaginario.

A volte anche l'arte è come il fumetto e a volte il fumetto incrocia l'arte attraverso una tecnica particolare, attraverso un sistema narrativo originale. Io mi pongo su questo incrocio: con il fumetto ho provocato e con l'arte ho cercato di raccontare quel di più che il mio fumetto non era in grado di contenere.

M. – Si è sempre dichiarato un grande amante dell'immaginario femminile degli anni '50. Allo stesso tempo è uno tra i più importanti esponenti del cosiddetto fumetto erotico. Nelle sue mani, però, la donna come oggetto del desiderio è libera di esprimere la sua soggettività e interiorità, permanendo anche il più estremo carattere sensuale e sessuale. Come concepisce i suoi personaggi femminili?

B. – La varietà è la caratteristica che li contraddistingue, come dire, ogni donna è diversa dall'altra. Poi tra i miei personaggi ci sono dei 'transessuali', anche se non è il termine più giusto per definirli, con un corpo da donna ma con genitali maschili. C'è tanta soggettività nel femminile che rappresento, come se io fossi in parte donna, quindi la spinta ad uscire e farne una ricerca è sempre stata una manifestazione impellente. Ma forse i caratteri diversi sono le sfaccettature di una stessa personalità: la mia è esplorazione più che un convincimento o una proposta. L'immaginario degli abiti e dei corpi femminili degli anni '50 sono stati i miei feticci.

M. – Molto noti, soprattutto al pubblico maschile, sono i suoi calendari per la Zanotti Spa⁴¹¹ a partire dal 2008 (Fig. 13).

Contemporaneamente, era in piena voga la moda dei calendari di dive, o per meglio dire 'starlette, nostrane e straniere. In occasione dell'uscita di Sexyrama, che, ricordiamolo, si presenta come una prorompente galleria di copertine di riviste dal 1960 al 1979, disse: «Dopo è degenerato tutto, anche la qualità delle foto. Oggi con i ritocchi di chirurgo e computer l'immagine della donna è decisamente poco

⁴¹¹ Azienda italiana leader nella produzione di impianti per la refrigerazione industriale.

sexy».

Che Zahra, la protagonista del calendario Zanotti, o in generale un personaggio disegnato, possa risultare più autentica del prototipo di donna dei nostri tempi, tanto reale quanto 'ritoccata'?

B. – Ecco, con Zahra, ho creato un altro personaggio femminile, un prototipo da calendario: forme generose, bellissima, capelli al vento, provocante e seducente, una donna irraggiungibile.

Anche se un disegno non potrà mai competere con la fotografia, però può evocare un mito, un modello. Il panorama attuale offre una figura femminile fatta e rifatta, dove di naturale rimane ben poco: purtroppo è questo il messaggio che passa e non sembra inquietare. Ma ci troviamo proiettati nel futuro e le direzioni sono ambigue: da un lato c'è la paura di invecchiare e il corpo ne è la prima manifestazione, e dall'altra l'accettazione di quello che siamo anche per come appariamo, naturalmente invecchiati. Ne nasce un conflitto, ma la risposta è una sola: la bellezza è natura.

M. – Cosa rendeva tanto speciali le Pin-ups del XXI secolo, per citare un'altra sua personale alla Mondo Bizarro Gallery di Roma del 2005 e, soprattutto, un'icona come Betty Page, alla quale dedicò la mostra My Sweet Betty alla Mercanteinfiera di Parma del 1992 (Fig. 16)? Quel progetto, di cui ho sfogliato il catalogo (Fig. 15), ha il sapore di una rielaborazione del personaggio. Può raccontarci di più?

B. – Quella mostra in particolare è stata una proposta di immagini, icone e feticci intorno all'immaginario delle pin-up in chiave moderna, dove, regina della festa, per me, è sempre stata Betty Page. Protagonista di quella femminilità dirompente anni '50, con il suo abbigliamento fetish, che a più riprese ho tentato di interpretare attraverso il mio disegno, con illustrazioni e anche una breve storia a fumetti, *Who Killed Betty*, con i testi di Michele Masiero (Figg. 17-18).

Ma non solo, ho cercato modelle che la emulassero nello stile e nella figura, ad esempio attraverso quella particolare capigliatura che la caratterizzava. Quando non le trovavo sono ricorso all'acquisto di una parrucca per cercare di essere il più aderente possibile al personaggio. Poi fotografavo le modelle e dalle immagini traevo i disegni.

M. – *Per la campagna dei deodoranti Axe, in coincidenza con i mondiali di Italia '90, dava vita ad una sfilata di donne di diverse nazionalità, caratterizzate dagli attributi tipici del proprio paese (Fig. 14). Come ha concepito quel progetto? In che misura gli stereotipi sono utili all'immagine pubblicitaria? Quali sono i limiti da non oltrepassare? Qual è il rapporto tra Eros e pubblicità, per citare il titolo di una sua personale milanese del 2000?*

B. – In tutte le campagne pubblicitarie che ho illustrato c'era il confronto con l'art director dell'agenzia di riferimento. Con lui nasceva l'idea di come sviluppare i disegni. La ditta Axe, che in quell'occasione per la prima volta utilizzò il veicolo cartaceo per promuovere i suoi prodotti, scelse l'immaginario delle pin-up disegnate da me per mostrare una donna che 'sosteneva' divertita la propria squadra di calcio. Come anche in altre campagne, dove si trattava di rappresentare il corpo della donna, gli atteggiamenti potevano essere sensuali e provocanti, ma dovevano rimanere entro canoni di rispetto della morale: il messaggio era rivolto a tutti. I miei disegni, insieme all'eleganza del mio segno, interpretavano benissimo questi modelli e le esigenze del cliente.

M. – *Parliamo invece del suo rapporto con i social network. Sul suo profilo Facebook posta spesso work in progress, schizzi, idee e, ovviamente, eventi che la riguardano. Dal mio punto di vista, credo che pagine e profili personali curati dagli stessi artisti o da appassionati sui social network, e non di meno i siti internet, hanno dato adito e rafforzeranno in futuro l'uso delle risorse informatiche quali autorevoli fonti per ricostruire l'opera degli artisti contemporanei. Qual è il suo punto di vista in merito?*

B. – Ho vissuto la tecnologia come necessaria e indispensabile per comunicare meglio. Ho un sito internet sin dalla fine degli anni '90 e lo seguivo personalmente, creando le pagine e la grafica. Poi, in seguito, è subentrato qualcuno che lo fa per me.

Ora sono anche sui social network, dove mi piace postare il mio lavoro e far conoscere la mia attività: è una maniera di promuoversi e di entrare in relazione con il mondo.

M. – *Da questo punto di vista, vorrei citare il lavoro che la sta tenendo*

impegnato in questo ultimo periodo: l'albo – o sarebbe meglio definirlo romanzo a fumetti – Hollywoodland, per la Sergio Bonelli Editore. Grazie all'album, che tiene aggiornato sulla sua pagina Facebook personale, è possibile guardare 'dal buco della serratura' lo svolgimento del suo progetto (Figg. 19-23). Come è nato questo lavoro e quanto la sta appassionando?

B. – Questo progetto è nato dal mio desiderio di disegnare fumetti, ho passato diversi anni distratto da mostre e altre avventure creative.

Ho parlato con Michele Masiero sulla possibilità che io disegnassi per Bonelli e lui mi ha proposto questo romanzo da illustrare. La sceneggiatura è sua e da subito mi sono ritrovato nel fantastico mondo delle tavole a fumetti. L'emozione mi ha riportato indietro nel tempo, a quando ho iniziato la mia carriera, nel 1982, al debutto con la mia prima storia a fumetti sulle pagine di *Orient Express*. Lo scenario è ambientato nella Hollywood degli anni '20 dove, sullo sfondo della Mecca del cinema, si intrecciano storie drammatiche, tra il sentimentale e il poliziesco.

M. – Da molti suoi fumetti come dalle tavole di questo suo 'lavoro in corso', ogni singola vignetta racchiude un'inquadratura da cui si evince quanto per lei sia importante la fotografia dal punto di vista tecnico e progettuale.

B. – Come ho già detto, attraverso la fotografia ho imparato a 'guardare', ma anche a disegnare. La fotografia mi ha insegnato a utilizzare più punti di vista per vedere la stessa scena.

Oggi la tecnologia offre dei programmi che permettono questo senza sforzare troppo la mente. Esplorare la rappresentazione è una tappa indispensabile per chi crea immagini, ma non solo dal punto di vista dell'inquadratura.

Ora, con questa nuova storia a fumetti, realizzata esclusivamente in bianco e nero, mi trovo a esplorare un contrasto fortissimo di luce: ci sono molti notturni; un elemento, il buio, che ho trascurato per tanto tempo, prediligendo il «si deve vedere tutto». Potrei dire che in questo momento osservo la fotografia, affascinato, in funzione di ciò che mi suggerisce un certo tipo di illuminazione: cosa può illuminare una fiammella nel buio di una notte senza luna?

M. – Nel suo curriculum ci sono anche dei brevi corti animati. Avrebbe

voluto approfondire maggiormente la sua esperienza in questo campo?

B. – Non ci sono state le condizioni perché questo succedesse. Volentieri avrei dato ‘vita’ ai miei personaggi sulla carta. Forse la tecnologia, in futuro, mi aiuterà ancora meglio di quel che non ho fatto finora!

M. – *Lei vive a Vignola, collabora attualmente con la Sergio Bonelli, ma buona parte della sua produzione e del suo lavoro autoriale si sono svolti e permangono in Francia. Quanta libertà le è stata concessa nell’esprimere appieno il suo talento e il suo immaginario?*

B. – Credo di essere stato libero di raccontare molto del mio immaginario e vederlo pubblicato! Quindi mi ritengo soddisfatto di come sono andate le cose. Ma non finisce qui, mi sento sempre pronto a ricominciare e a proporre qualche cosa di nuovo; insomma, ad affrontare nuove sfide.

Ad aprile ho una piccola mostra a Parigi: erano tanti anni che non esponevo da quelle parti (Fig. 24)⁴¹². I miei libri erotici, in Francia, vengono pubblicati regolarmente: sono io, di persona, che frequento poco quella straordinaria città.

M. – *Negli ultimi anni la lettura dei fenomeni artistici si sta spingendo verso una maggiore attenzione alla cosiddetta ‘arte ludica’, ovvero a quel mare magnum fatto di cinema d’animazione, fumetti, videogiochi e molto altro, per il valore intrinseco di questi media d’esprimere e descrivere l’immaginario della contemporaneità. Ne è un esempio il Musée de l’Art Ludique a Parigi, che dalla sua nascita, nel 2013, ha ospitato mostre dedicate alla Pixar, agli eroi Marvel, allo studio Ghibli, di cui fa parte Myazaki, allo Studio Aardman Animation, noto al grande pubblico per la costruzione dei personaggi in plastilina filmati in stop motion di Galline in fuga e, attualmente, allo Studio Blue Sky con i celeberrimi lavori per l’Era Glaciale. Quello che maggiormente affascina me, come studiosa*

⁴¹² L’esposizione parigina, dal titolo *Roberto Baldazzini: dessins, encres, impressions, bandes dessinées, érotismes* (30 aprile - 14 maggio 2016), come le mostre a Vignola, *Creature* (2-31 maggio 2016) e *Hollywoodland* (14-25 maggio 2016) si sono tenute successivamente al rilascio di questa intervista, avvenuta durante lo scorso mese di marzo.

di storia dell'arte, è l'attenzione di queste esposizioni per gli studi preparatori, siano essi creati a matita o in tavola grafica, agli storyboards, e quindi alla fase inventiva e creativa che precede l'animazione vera e propria, in una parola, all'illustrazione, dalla quale reputo nasca, in fin dei conti, ogni forma d'arte. Come giudica questo nuovo interesse per detti fenomeni artistici? Trova che lo studio di tali realtà, compresa quella del fumetto, all'estero siano maggiormente prese in considerazione ed elevate ad Arte con la 'A' maiuscola? Quali resistenze, secondo lei, incontra questo genere di concetto, sia tra il pubblico sia tra gli studiosi, nel nostro Paese?

B. – Mi sento di dire che da sempre ho cercato di valorizzare il mio lavoro preparatorio nelle mostre o in varie occasioni editoriali (Fig. 25), quindi trovo straordinario e bellissimo che si possa far conoscere la materia prima di quello che poi è stato un progetto artistico finito a regola d'arte. Infatti le mie matite sono ancora tutte nei cassetti, dal primo scarabocchio alla tavola definitiva! Ed è vero che quasi tutto nasce da un bozzetto o da una illustrazione a penna per poi diventare un'altra cosa, tecnicamente modificata.

Conosco la realtà francese per quel che riguarda il fumetto e ho sempre trovato molta considerazione per quest'arte: non importa quanto sia più o meno importante rispetto alle altre arti, quello che in Francia meravaglia è la valorizzazione che viene data al creatore e alla sua opera.

La situazione da noi è diversa, siamo circondati da talenti che lavorano per l'estero e qui non si trova spazio per produrre splendide immagini, per valorizzarle all'interno di musei o gallerie. Forse è il confronto con l'arte classica che impedisce di vedere un valore nel lavoro di tanti giovani e non più giovani talenti che si occupano di fumetto, illustrazione e animazione?

Quello che vedo è un proliferare di scuole di fumetto e di illustrazione, osservo un'attenzione particolare verso l'arte, forse le cose stanno cambiando, me lo auspico.

Più in generale, in Italia non abbiamo una tradizione che spinge alla valorizzazione del patrimonio culturale, per quanto il nostro Paese sia così ricco di bellezze naturali e artistiche, spero che nel futuro la situazione migliori.

Confido di poter lavorare nei prossimi anni, personalmente e insieme

ad altri, ad una nuova progettualità che permetta di mettere al centro degli interessi di questa società la cultura e tutti i suoi derivati. La cultura sconfigge la paura e apre la mente e il cuore alla bellezza.



Fig. 1. Roberto Baldazzini, *Stella Noris*, copertina illustrata, in *Orient Express*, Giugno 1984.



Fig. 2. Roberto Baldazzini, Tavola del primo episodio di *Stella Noris*, *Una sirena nella notte*, in *Orient Express*, Giugno 1984.



Fig. 3. Roberto Baldazzini, Copertine di *Sexyrama* (Roma, Coniglio Editore, 2008) e *Sofia Loren, rapita dal cinema* (Roma, Struwwelpeter, 2010).



Fig. 4. Roberto Baldazzini, *Sofia*, acrilico su tela, cm 80x100, 2012.



Fig. 5: Roberto Baldazzini, opera della serie *Alberi*, acrilico su tela, cm 100X120, 2011.



Fig. 6: Roberto Baldazzini, Tavola de *L'inverno di Diego*, Box Edizioni, 2013.



Fig. 7: Roberto Baldazzini, particolare di una vignetta de *L'inverno di Diego*, Box Edizioni, 2013.



Figg. 8 e 9: Roberto Baldazzini, campagna pubblicitaria TIM, periodico, 1998.



Fig. 10: Roberto Baldazzini, campagna pubblicitaria TIM, manifesto, 1998.



Fig. 11: Roberto Baldazzini, *Salomé*, matita su carta Fabriano 2, 2004.



Fig.12: Roberto Baldazzini, Studio Sottsass Associati, campagna pubblicitaria Alessi, periodico, 1998.



Fig.13: Roberto Baldazzini, campagna pubblicitaria Zanotti, 2012.



Fig. 14: Roberto Baldazzini, campagna pubblicitaria Axe, periodico, 1990.

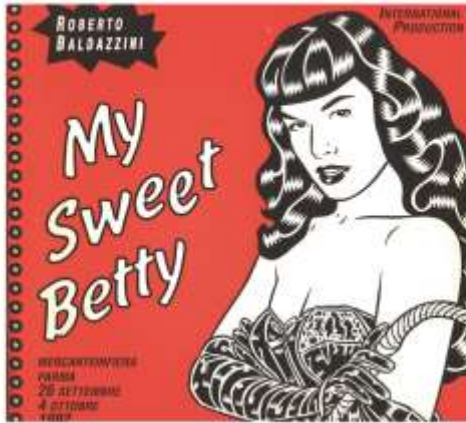


Fig. 15: Roberto Baldazzini, catalogo della mostra *My Sweet Betty*, Glamour International Production, Firenze, 1992.



Fig. 16: Roberto Baldazzini, *My Sweet Betty*, figura sagomata in legno multistrato e colori acrilici, cm 90x110, 1992.



Figg. 17 e 18: Roberto Baldazzini, Michele Masiero, tavola e vignetta estratte dal fumetto *Who Killed Betty*, in *My Sweet Betty*, Glamour International Production, Firenze, 1992.





Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23: Roberto Baldazzini, *Lillian - Luise Brooks*, personaggio per *Hollywoodland*, 2016.

Figg. 19 - 22: Roberto Baldazzini al lavoro per *Hollywoodland*, Sergio Bonelli Editore, 2015 - in corso. Il "work in progress" fotografico, condiviso dall'artista sui social network, permette di ricostruire i diversi passaggi di realizzazione delle tavole: schizzi preliminari (storyboard, fig. 19); passaggio su tavolo luminoso del disegno definitivo (fig. 20); inchiostatura delle linee con pennarello e/o pennello a punta fine (fig. 21); riempimento delle campiture in nero con pennello a punta fine (fig. 22).



Fig. 24: Locandina della mostra *Roberto Baldazzini: dessins, encres, impressions, bandes dessinées, érotismes*, 30 aprile - 14 maggio, Galerie Autres Images, Parigi.



Fig. 25: Locandina della mostra *Hollywoodland*, 14 - 25 maggio 2016, Salotto Muratori, Vignola (MO).



Fig. 26: Locandina della personale *Creature*, 2 - 31 maggio 2016, Bar Acquarello, Vignola (MO).

L'autore

Elisabetta Mucelli

Diplomata in grafica pubblicitaria, coltiva la sua passione per l'arte contemporanea laureandosi all'Università di Cagliari con una tesi dal titolo *La Grafica presenta l'arte: Evoluzione della grafica pubblicitaria in Sardegna nel XX secolo*. Nel 2013 consegue la laurea magistrale in Storia dell'arte con la tesi *Il segno di Galep: Influenza del modello cinematografico nell'opera pittorica, fumettistica e pubblicitaria di Aurelio Galleppini (1917-1994)*.

I suoi studi si propongono di ricercare una nuova definizione di arte contemporanea per mezzo dell'interazione tra essa e i linguaggi dei nuovi media: cinema, animazione, fumetto, illustrazione e pubblicità.

Email: elisabetta.mucelli@gmail.com

Controcorrente

Fare il morto

Enrico Euli

Catastrophè

Ormai appare chiaro, anche a chi continua a fingere di non vedere e di non sapere: la civilizzazione occidentale è insostenibile per il pianeta, mortificante verso il vivente.

E la catastrofe ci avvolge, sentiamo di cadere, di precipitare nel baratro⁴¹³.

Gli 'stili di vita' dell'umanità globalizzata appaiono sempre più come 'stili di morte'.

Ed è inutile negarlo: quel che si respira nelle nostre società è un'aria da 'fine del gioco'.

Si ha la netta sensazione che qualcosa di importante sia giunto al termine e che – al di là dell'agitarsi convulso delle metropoli e dei mercati (ma forse proprio *dentro* e *per* questo stesso agitarsi) – una lunga fase storica stia tramontando.

Alcune lunghe abitudini si rivelavano invecchiate, ma era come se in cambio di quelle non se ne formasse più alcuna. Se si facevano dei piani, si prospettavano in grande, senza realmente credervi; e invece certi ricordi divenivano inaspettatamente definitivi. La sera, accanto al fuoco, si credeva di abbandonarsi a loro... Tutti tentavano la parte e la controparte. Tutti si pareggiavano, non c'era alcuna azione [...] Guardandoli, poteva credere che avrebbe imparato ad andare e venire, ad asserire e a declinarsi. (Rilke 1974: 178-187, *passim*)

⁴¹³ Jonas 2000; Dupuy 2006; Diamond 2005; Oreskes, Conway 2015; Euli 2007; Caserini, Euli 2012.

Sembra di avere davanti un paziente che, pur tenuto in vita dalle macchine, sappiamo già 'cl clinicamente morto'. Ma quel paziente, che guardiamo, siamo noi.

Una caratteristica particolare di questa crisi odierna è la sua durata. Finito il tempo delle congiunture sfavorevoli, destinate a risolversi nell'arco di un breve periodo, adesso le crisi si muovono su tempi biblici. Procedono lentamente, a onta della velocità impressa a tutte le attività umane della realtà contemporanea. Ogni previsione di soluzione è continuamente rinviata e aggiornata a data da destinarsi, Sembra non finire mai [...]

Si fa regola di vita, piuttosto che eccezione. Costume quotidiano con cui fare i conti, piuttosto che disturbo occasionale e fastidioso di cui liberarsi al più presto e con impazienza...

Ci dovremo abituare a convivere con la crisi. Perché la crisi non è temporanea. È per sempre. (Bauman, Bordoni 2015: 9)

Sentirsi nessuno

Ricorda: durante la missione non dovrai mai lasciarti influenzare né corrompere. Gli umani sono una specie arrogante, violenta e avida per definizione. Hanno conquistato il pianeta in cui vivono, l'unico al momento di cui possano disporre, e lo stanno portando alla rovina. Hanno creato un mondo pieno di separazioni e categorizzazioni, senza mai riuscire a capire quanto in realtà si somiglino tra loro. Sono psicologicamente incapaci di reggere il passo con la velocità del loro sviluppo tecnologico, tuttavia si ostinano a inseguire un progresso che non serve a nulla, fuorché a soddisfare la loro avidità di denaro e di fama. Non devi mai cadere nella trappola degli umani. Non devi mai guardare in faccia uno di loro senza perdere di vista i crimini commessi dall'intera specie. Sotto ogni faccia sorridente si nascondono tutti gli orrori di cui ognuno di loro è capace e responsabile, seppure indirettamente. (Haig 2015: 61)

È assurdo chiedere motivazione e vitalità a chi non può neppure provare a giocare.

Se le trovano, sarà per vivere doppie vite clandestine o dedicarsi ad altri giochi (drogarsi, studiare da fanatici religiosi, affiliarsi alla mafia, allenarsi per diventare kamikaze o quantomeno per distruggere vetrine, incendiare cassonetti o cabine telefoniche...).

Se invece viene consentito l'accesso al campo, le persone iniziano a giocare, ma come senza crederci: il gioco viene giocato sì, ma automaticamente, senza voglia, senza interesse, senza prospettive. Depressivamente, direi.

È facile vederlo oggi negli occhi mortificati degli studenti, quando vengono a lezione o a chiedere la tesi: magari sono stati efficienti e rapidi nel laurearsi, sono interessati a vari argomenti e testi, appaiono intelligenti e preparati sull'esame specifico, ma i loro occhi – se sai vederlo, se hai la forza di vederlo – ci dicono, disperatamente: «che senso ha tutto questo, cosa c'entra con la mia esistenza più profonda, verso dove mi sto muovendo, che ne è delle mie vocazioni e della mia libertà...?».

Si sentono giustamente avvolti da un sistema buro-tecnocratico insensato, in cui cambiano discrezionalmente regole, giocatori, obiettivi; in cui vigono precarietà e flessibilità e in cui si sentono sempre inadeguati a giocare, risospinti continuamente all'indietro dal mito delle competenze tecniche individuali da acquisire sempre e per sempre; e perennemente valutati, testati, sondati, profilati, secondo parametri di valutazione univoci, quantitativi, omologanti, convergenti, in una competizione pressante con gli altri, spacciata per meritocratica, ma in realtà truccata, inquinata da familismi, corruzioni, cooptazioni più o meno scoperte.

Come potrebbero, come potremmo, non sentirci Nessuno, nei meandri di un sistema tanto ciclopico e indecifrabile?

Fingersi Nessuno

Nulla il barbaro a ciò: ma dando un lancio,
la man ponea sovra i compagni, e due
brancavane ad un tempo, e, quai cagnuoli,
percoteali alla terra, e ne spargea

le cervella ed il sangue. A brano a brano
dilacerolli, e s'imbandì la cena.
Quel digiuno leon, che in monte alberga,
carni ed interiora, ossa e midolle,
tutto vorò, consumò tutto. E noi
a Giove ambo le man tra il pianto alzammo,
spettacol miserabile, scorgendo
con gli occhi nostri, e disperando scampo.
poiché la gran ventraia empiuto s'ebbe,
pateggiando dell'uomo, e puro latte
tracannandovi sopra, in fra le agnelle
tutto quant'era, ei si distese, e giacque.
Io, di me ricordandomi, pensai
farmigli presso, e la pungente spada
tirar nuda dal fianco, e al petto, dove
la corata dal fegato si cinge,
ferirlo. Se non ch'io vidi che certa
morte noi pure incontreremmo, e acerba:
chè non era da noi tòr dall'immenso
vano dell'antro la sformata pietra
che il Ciclope fortissimo v'impose.
Però, gemendo, attendevam l'aurora.
(Omero 1947: 77-90, *passim*)

Quando Odisseo si ritrovò, apparentemente senza scampo, sepolto vivo dentro l'antro del Ciclope, al buio, tra le capre, capì. Capì che non aveva senso proseguire ad implorare pietà, a tentare di richiamarsi agli dei, a reclamare diritti; ma capì anche che non avrebbe avuto senso aggredire il gigante, attaccarlo sul piano della forza bruta. Se anche, per miracolo, fossero riusciti ad ucciderlo, il masso gigantesco che chiudeva l'uscita si sarebbe trasformato ineluttabilmente in una pietra tombale per tutti. Noi, oggi, siamo consapevoli di trovarci in una situazione molto simile a questa? Di vivere dentro una caverna senza uscita, ancora sudditi di potenti colossi sanguinari, spietati e senza dio? E cosa possiamo, potremmo, potremo fare per salvarci da chi vuole tenerci in ostaggio a vita o, se ne avesse piacere, di nutrirsi dei nostri corpi e sbranarci?

Come si sa, Odisseo – maestro e seguace di Metis – salvò sé e i suoi compagni superstiti con un astuto stratagemma: dichiarandosi Nessuno.

“Quando le vie diventano troppo difficili o quando non scorgiamo alcuna via, non possiamo più rimanere in un mondo così pressante e così difficile. Quando tutte le vie sono sbarrate, eppure bisogna agire, allora tentiamo di cambiare il mondo, cioè di viverlo come se i rapporti delle cose con le loro potenzialità non fossero regolati da processi deterministici, ma dalla magia.” (Sartre). Quando le gambe mi vengono meno, il cuore mi batte più debolmente, quando impallidisco, cado e svengo perché la minaccia del pericolo mi toglie ogni possibilità d’azione, niente mi sembra meno adeguato di questa condotta che mi lascia alla mercé del pericolo. Eppure, osserva Sartre: “Questa è una condotta d’evasione, Lo svenimento è qui un rifugio [...]. Non potendo evitare il pericolo attraverso le vie normali e le concatenazioni deterministiche, l’ho negato, attivando una condotta magica dall’intenzione annichilente”. (Galimberti 2013: 299-300)

Vari secoli dopo, in un’opera altrettanto epica, Odissea della modernità, sarà Melville a escogitare un nuovo stratagemma per esorcizzare la morte. Ad Odisseo che si fa Nessuno sopraggiunge Quiqueg, che guarisce, esorcizza ed evita la morte costruendosi la propria bara.

Fu in questa circostanza che il mio povero compagno pagano e stretto amico del cuore, Quiqueg, si prese una febbre che lo portò a due passi dalla fine infinita [...]

Povero Quiqueg!... Si prese là un terribile raffreddore che riuscì in una febbre; e alla fine, dopo qualche giorno di sofferenze, lo distese nella branda sulla soglia della porta della morte.

Come deperì e deperì in quei pochi lentissimi giorni, finché non parve restare di lui molto di più dello scheletro e dei tatuaggi! [...]

Quiqueg, tra la costernazione di tutti, comandò che la bara gli venisse immediatamente portata e non ci fu modo di negarglielo; visto che, di tutti i mortali, certi moribondi sono i più tirannici [...]

Sporgendosi dalla branda, Quiqueg osservò a lungo con occhio attento la bara.

Poi chiese il rampone, ne fece togliere il legno e mettere il ferro nella bara, insieme a una delle pale della lancia. Tutto a sua richiesta, ancora, vennero disposte gallette in giro per i fianchi, e una fiasca d'acqua dolce alla testa, insieme a un sacchetto di terra legnosa raschiata in fondo alla stiva. Fattosi arrotolare come cuscino un pezzo di tela da vela, Quiqueg allora supplicò di deporlo nel suo ultimo letto, per poterne sperimentare le comodità, se ne aveva [...]

Giacque là, senza movimento, alcuni minuti [...] Poi, incrociando le braccia, chiese che gli mettessero sopra il coperchio [...] E lì giacque Quiqueg, nella bara, mostrando poco più del suo volto pacato.

'Rarmai' ('Andrà'; 'È comodo'), mormorò alla fine, e fece segno che lo rimettessero nella branda. Ma ora che aveva fatto in apparenza ogni preparativo per la morte, ora che la bara si era dimostrata ben adatta, Quiqueg si riprese all'improvviso. (Melville 1975: 618-624, *passim*)

Molto più di recente, alcuni superstiti della strage al Museo tunisino del Bardo, ma anche vari studenti sopravvissuti all'attacco di un campus universitario in Kenya, hanno dichiarato di essersi salvati dalla morte nascondendosi – immobili – sotto i corpi dei già morti, e cospargendosi del sangue di questi. Sono ancora sopravvissuti, sono vivi, se la sono scampata, proprio perché, solo perché hanno finto di essere morti, di essere già stati uccisi.

Fare il morto, quindi: unica strategia possibile, quando la morte impazza?

Fare il morto

Ho perso qualche dea per via dal Sud al Nord
e anche molti dei per via dall'Est all'Ovest
Mi si è spenta per sempre qualche stella, svanita.
Mi è sprofondata nel mare un'isola, e un'altra.
Non so neanche dove mai ho lasciato gli artigli,
chi gira nella mia pelliccia, chi abita il mio guscio.
Mi morirono i fratelli quando strisciai a riva
e solo un ossicino festeggia in me la ricorrenza.
Non stavo nella pelle, sprecavo vertebre e gambe,
me ne uscivo di senno più e più volte.

Da tempo ho chiuso su tutto ciò il mio terzo occhio,
ci ho messo una pinna sopra, ho scrollato le fronde.
Perduto, smarrito, ai quattro venti se n'è volato.
Mi stupisco io stessa del poco di me che è restato:
una persona singola per ora di genere umano,
che ha perso solo ieri l'ombrello sul treno. (Szyborska 2004: 105)

Sempre più alto è nelle nostre società anche il numero delle scomparse volontarie e dei senza fissa dimora, i sempre più numerosi barboni che frugano nella spazzatura e sopravvivono sulle panchine dei nostri giardinetti, o nelle feroci, infinite puntate di *Chi l'ha visto?*

Questa vita è un rubinetto che perde: produce scarti; e fa proliferare vite che non possono più conoscere alternative a *fare il morto*. «*Fate come se fossi morto*», sembrano infatti dirci i loro occhi, anche quando accettano assistenza e conforto. È come un congedarsi, un prendere congedo anticipato dalla vita, un lasciarsi andare, un accomiarsi. E poi i sommersi di oggi per antonomasia: le migliaia di migranti sulle barche, che provano a galleggiare sui relitti, sulla gomma sgonfia dei canotti, e viaggiano sui corpi morti di altri sventurati che s'avventurano, sperando di uscirne vivi, alla ricerca di una vita, a costo di morire, tra i flutti o ormai in vista delle coste. Le migliaia che ci guardano, con gli occhi sbarrati, da sotto il mare.

Chi, inesperto, si tuffa nell'acqua ha paura dell' 'onda' che per un attimo lo sommerge e, nel tentativo di salvarsi, diventa malsicuro rispetto alla 'totalità del mare'; perde la testa, e l'angoscia che l'assale non è più per l'onda, ma per la totalità che gli scompare senza offrirgli un appiglio a cui agganciarsi. [...] E poi i sommersi di oggi per antonomasia: le migliaia di migranti sulle barche, che provano a galleggiare sui relitti, sulla gomma sgonfia dei canotti, e viaggiano sui corpi morti di altri sventurati che s'avventurano, sperando di uscirne vivi, alla ricerca di una vita, a costo di morire, tra i flutti o ormai in vista delle coste. Le migliaia che ci guardano, con gli occhi sbarrati, da sotto il mare.

Chi, inesperto, si tuffa nell'acqua ha paura dell' 'onda' che per un attimo lo sommerge e, nel tentativo di salvarsi, diventa malsicuro rispetto alla 'totalità del mare'; perde la testa, e l'angoscia che l'assale

non è più per l'onda, ma per la totalità che gli scompare senza offrirgli un appiglio a cui agganciarsi. (Galimberti 2013: 305)

Fare il morto, quindi, come forma di lotta, come estremo, unico e disperato modo di manifestarsi e di opporsi: il corpo è fermo, inerme e forte della sua sola fermezza.

Unica possibilità che resta è proprio quella di *giocare a fare come se si fosse morti*, e proprio per restare vivi: per sentirsi e ri-sentirsi tali e per farsi-farlo sentire e sapere agli altri.

La nuda vita che si fa presente e potente nella sua derelizione e si getta, a corpo morto, sui sedicenti vivi, nel tentativo di riportarli a sentire la vita, fosse anche solo attraverso il dolore di altri.

Il conflitto si riattiva così attraverso la *disper-azione*, la passività totale del corpo gettato che sa ancora – solo ed essenzialmente – dire no.

Kai nekros enika (e da morto vinse), riportano – sulla stele commemorativa – vari monumenti in Grecia dedicati a Cimone, eroe ateniese nella lotta contro i despoti.

È solo l'irrimediabilmente Altro che infine si può opporre come limite alla sfrontata, apparentemente irredimibile, illimitatezza dell'Uno che vuol porsi come unico Soggetto.

Come chi non ha più nulla e nulla da perdere, che sa già di essere morto, ma vuole presentarsi alla sua messa funebre, *corpore praesenti*.

E si getta *a corpo morto*, come scoglio sugli scogli, alle frontiere, nelle stazioni, per le strade, tra di noi. E diviene visibile, fastidioso, seccante, imbarazzante.

Gli uomini neri ostacolano e inquietano non più i sogni di bambini, ma i nostri viaggi di lavoratori pendolari, di turisti curiosi, di convulsi uomini d'affari.

Si gettano a fianco di cortesi negozi, gentili commerci, panchine dei parchi e dei giardinetti.

Morti in piedi, provano almeno a morire in piedi.

Se devono morire, se sono già morti, stanno lì, qui, non più altrove.

«We are not going back!», urlano.

Stanno così, in mezzo alle nostre vite quotidiane, e le assediano.

Perché il corpo è l'ultima cosa che ci resta, e non ha più parole.

Come il nostro assetato perturbante, come un novello Garabombo, che sceglie l'invisibilità proprio per rendersi presente, visibile, pericoloso, efficace.

Come in tanatosi: un morto che non parla, immobile e apparentemente senza vita⁴¹⁴.

Ma che, se parlasse, direbbe:

«Voglio scendere dal Titanic e galleggiare sull'acqua, tra le onde alte del mare e della storia, a braccia aperte, muto e totalmente concentrato nella mia lotta per stare vivo, mostrarmi esistente ed essere riconosciuto in quanto vivente. Reietto quale sono, voglio dire e fare NO, gettarmi sugli scogli alla frontiera, in attesa di giustizia, contro la legge. Mi volete morto? Lo farò, allora. Mi abbandonate? Mi abbandono, allora, e vi abbandono. Ma resto qui, come morto ma vivo, davanti a voi, sino a quando non mi farete passare o sino a quando non morirò, e anche dopo...»

Dire, fare, farsi NO

Fino a che punto possiamo dire sì e quando subentra il no? Io penso che dovremmo riprenderci la capacità e la responsabilità di dire no. NO, non un no e però... o un no ma comunque... Penso ci sia bisogno di dire no, un no profondo. Io credo attualmente in una rivoluzione del no e ho bisogno di dire no per rimanere umano... No è ancora una parola che ci consente di dichiararci umani... E io sono un umano che lotta per rimanere umano⁴¹⁵.

Il NO risale alla superficie, come in un rigurgito vitale. Viene, torna a galla.

C'è molto nel mondo che non muore
E molto che vive per perire,
che sorge e cade, sboccia per appassire [...]
Il tempo non guarisce né risuscita;

⁴¹⁴ Freud 1976; Scorza 2002.

⁴¹⁵ R. Curcio, alla presentazione del suo libro *L'impero virtuale. Colonizzazione dell'immaginario e controllo sociale*, Roma, 9 luglio 2015, inedita.

Eppure, pazzi di sangue giovane o macchiati dagli anni,
Siamo ancora restii a rinunciare a ciò che resta,
sentendo il vento sul capo che non rinfresca
E sulle labbra l'arida bocca della pioggia. (Thomas 1996: 363)

Stiamo qui provando a considerare la passività come una forma di azione, quando prende la forma del no. Quando sa decidere di esistere e di non esistere, di rinunciare senza rinunciare.

Quando apprende un nuovo senso di *essere per la morte*.

Gandhi, da tempo, seppur inascoltato e – se ascoltato – quasi sempre incompreso, inattuale e inattuato, ha iniziato a tracciare chiaramente una via stretta, un sentiero, tra la distruttività della violenza, e della violenza organizzata, e la passività della sottomissione e della fuga dalla lotta (Manara 2006).

Fare il morto può significare quindi ritornare al *daimon* che consigliava a Socrate mai cosa fare, ma sapeva sempre dissuaderlo da cosa non fare.

O riprendere in mano e tra le braccia parole ormai – e non a caso – desuete: renitenza, defezione, diserzione (Scott 2014).

Dichiararsi (o farsi dichiarare) non idoneo, disabile, non arruolato, in congedo illimitato e permanente.

O almeno allenarsi a boicottare con leggerezza, tenendosi a galla soltanto: facendo il minimo necessario, e solo se costretti; niente di meno, ma neppure di più.

Rimasi seduto per qualche tempo in assoluto silenzio, come per riavermi dal mio stupore. Poi, mi dissi che, con ogni probabilità, non avevo sentito bene, o che Bartleby non aveva capito ciò che gli avevo chiesto. Pertanto ripetei l'invito, quanto più chiaramente mi fu possibile, e con altrettanta chiarezza mi pervenne la risposta di prima: 'Preferirei di no'.

'Preferirei di no!' risposi io, balzando in piedi tutto eccitato e attraversando la stanza con un passo solo. 'Ma che volete dire? Siete impazzito? Esigo che voi mi aiutate a collazionare questa copia, ecco' e gliela spinsi sotto il naso.

'Preferirei di no', mi dichiarò una terza volta Bartleby.

Io lo guardai immobile. Un volto smunto e composto, gli occhi grigi, opachi, spenti. Non pareva turbato dalla minima agitazione. Avessi scorto nei suoi modi una certa inquietudine, ira, impazienza, impertinenza, in altre parole avessi notato in lui qualcosa di comprensibile, di umano, senza dubbio l'avrei cacciato sui due piedi dal mio ufficio.

Ma, così com'era, mi sarebbe stato più facile cacciare dall'ufficio il pallido busto in gesso di Cicerone. Rimasi a contemplarlo per qualche tempo, mentre lui continuava tranquillo a copiare, poi tornai alla mia scrivania. 'È una cosa ben strana' mi dissi. 'Che dovrei fare?' (Melville 1972: 749-750)

Anche i filosofi – ovviamente – si sono lasciati provocare da Bartleby. Fra questi, certo non a caso, Deleuze e Agamben.

Preferirei niente piuttosto che qualcosa: non una volontà di nulla, ma l'avanzare di un nulla di volontà. B. Si è guadagnato il diritto di sopravvivere, vale a dire di starsene ritto e immobile di fronte a un muro cieco. Essere in quanto essere e nient'altro. Si insiste perché dica di sì o di no. Ma sia che egli dica no..., sia che dica di sì, sarebbe subito sconfitto, giudicato inutile, non sopravviverebbe. Non può sopravvivere che muovendosi continuamente in circolo girando su se stesso, in una sospensione che tiene tutti a distanza. (Deleuze 1993: 15-16)

E Agamben, di rimando:

Di qui l'irriducibilità del suo 'preferirei di no'. Non è che egli non voglia copiare o che voglia non lasciare l'ufficio, – soltanto preferirebbe non farlo. La formula, tanto puntigliosamente ripetuta, distrugge ogni possibilità di costruire un rapporto tra potere e volere. Essa è la formula della potenza. (Agamben 1993: 65)

Si tratta dell'*ou mallon*, il non piuttosto, il termine tecnico con cui gli scettici esprimevano il loro pathos più proprio: l'*epochè*, lo stare in sospenso.

Scoto chiama anzi volontà non tanto la decisione, quanto l'esperienza della costitutiva e irriducibile coappartenenza di potere e potere non,

di volere e volere non. Secondo la formula lapidaria cui egli affida l'unico senso possibile della libertà umana: *experitur qui vult se posse non velle*, colui che vuole fa l'esperienza di poter non volere.

Esistere solo in quanto posso non volere, voglio non potere. (Agamben 1993: 76)

Questa tendenza può essere meglio compresa come una possibile versione di *fare il morto*: essa infatti rispecchia (e reagisce ad) un mondo in cui non solo l'Io, ma anche *l'Altro si fa assente*.

Il venir meno dell'Io, questo suo 'cordiale disarmo', va di pari passo con il tentativo – in gran parte riuscito sinora – di abolire, negare, neutralizzare l'Altro.

Le differenze permangono, certo, ma come smussate, impaludate, incistate negli abiti alla moda che frusciano alla corte neoellenistica dell'Uguale. «I nostri genitori avrebbero detto che lottavamo per il futuro. Non noi. Noi stavamo combattendo per rimanere noi stessi» (Berger 2009).

A me sembra ancora strano sapere già in anticipo chi ti sta chiamando al telefono, senza più avere la sorpresa di scoprire dalla voce, solo in quell'attimo in cui rispondi, chi è l'Altro che ti cerca.

E non sopporto di Facebook, tra le altre cose, soprattutto l'univocità di quel 'mi piace' che non conosce e non permette alternativa e negazione, se non il silenzio.

La differenza vale soprattutto perché essa abolisce o sconfigge il conflitto; il conflitto è sessuale, semantico; la differenza è plurale, sensuale, testuale; il senso, il sesso sono dei principi di costruzione, di costituzione; la differenza ha l'andamento d'una polverizzazione, di una dispersione, d'un bagliore: non si tratta più di ritrovare, nella lettura del mondo e del soggetto, delle opposizioni, ma dei traboccamenti, delle invasioni, delle fughe, degli scivolamenti, degli spostamenti, degli slittamenti. (Barthes 1980: 81)

Si è andato realizzando il sogno relativista: la convivenza multiculturale globalizzata, che revoca le distanze e mescola tutto e tutti nel pentolone per bulimici di un'auto-sedicente, presunta *complessità*, in cui tutto va bene e tutto si tiene (Piccolo 2014).

Il conflitto è stato evitato, soppresso, sempre preventivamente composto, iperlegalizzato, acquietato.

Alla dimensione secante dei sessi si sono sostituiti genderismi e transgenderismi, sino al manifestarsi del *metrosexual*, in cui ogni confine e distinzione si perdono, neutralizzati nella confusione cosmetica di indizi e maschere.

Il confronto-scontro tra sinistra e destra, governo e opposizioni, si è definitivamente liquefatto nella palude collusiva e colloidale della politica post-ideologica.

L'obiezione di coscienza al servizio militare è stata spenta dall'abolizione della leva e il servizio civile si è trasformato in una prestazione di lavoro sottopagata.

Lo sciopero (se la crisi del lavoro non fosse ancora stata sufficiente a rintuzzarne la portata conflittuale) è stato iperlegalizzato e spuntato attraverso obblighi di preavviso, assicurazioni sindacali e divieti.

Il *melting pot* multiculturale presume di affrontare i movimenti migratori con le insulse e inani ricette dell'integrazione e della tolleranza.

Ma sappiamo che senza rispecchiamento e contrasto con l'Altro da sé, il sé non può trovare linfa per sé. Viene a mancare la relazione e, con essa, la possibilità stessa di costruzione di un'identità e di un pensiero.

Voler declinare

Ho pensato e creduto per una gran parte della vita che – anche con il mio contributo attivo – la politica si sarebbe mossa verso qualcosa di meglio. Ho creduto alla possibilità nonviolenta di 'democratizzare la democrazia'. Devo ammettere ora che, malgrado gli sforzi e l'impegno miei e altrui, ce ne siamo allontanati: il movimento è stato inverso alle nostre aspettative.

La politica – per come l'ho sempre intesa – non c'è più e quel che è arrivato al suo posto è qualcosa che non le assomiglia, se non per il nome.

Negli ultimi anni, il mio modo – paradossale, l’ammetto – per andare controcorrente, per proseguire a sentirmi in movimento, è stato quello di *fare il morto* (Euli 2016).

Come si fa quando è in corso una sparatoria o un’azione terroristica, fingo di essere morto e resto – pur vivo e per restare vivo – più immobile che posso.

Se mi muovessi, mi presentassi e mi esibissi al mondo, finirei nelle sue fauci e sarei finito.

Da bambino rimasi colpito da un racconto mitologico riassunto ne *I Quindici*: qui Ulisse viene raggiunto dai messi di Menelao che vogliono arruolarlo per la guerra di Troia. Lui sta arando la terra di Itaca e finge di non sapere chi è, di essere pazzo, per evitarsi la chiamata alle armi. Inizia a svellere furiosamente le zolle e ad andare di qua e di là sul campo, come un forsennato, senza dare ascolto a chi lo richiama ai suoi doveri. A quel punto gli inviati achei gli buttano il piccolo Telemaco davanti al vomere, all’improvviso. E Ulisse è costretto a fermarsi, e a cedere.

Oggi, anche per me, l’unico movimento possibile appare quello del declinare.

Di declinare gli inviti, gli impegni, le responsabilità.

Di accettare il declino, mio e della nostra prospettiva – ingloriosamente tramontante – di civilizzazione.

Ed in questo, proprio nel declinare attivamente e transitivamente, di provare a ritrovare il senso del vivere, del muoversi, dell’andare (non necessariamente *avanti*).

Nel declinare intransitivo di questo qual cosa, del nostro mondo per come l’abbiamo sinora conosciuto, dobbiamo imparare a coniugare il declino in forme transitive.

Il declinare, infatti, va e andrà avanti ineluttabilmente da sé.

Fare il morto – invece – va e andrà declinato da noi. Solo noi possiamo volerlo, solo noi possiamo provare a capire come transitare in questo interregno in corso dalla lunga transizione.

Sì, a noi spetta di ‘imparare le declinazioni’: proprio come se dovessimo ricominciare dalle elementari, ad apprendere nuove sintassi, forme inedite del linguaggio e dei comportamenti, o forse riaprire antiche grammatiche, che credevamo ormai superate e inservibili.

E ancora: quella stanchezza faceva sì che le mille vicende sconnesse alla rinfusa davanti a me si ordinassero, al di là della forma, in una sequenza; ogni vicenda entrava in me come la parte di un racconto. [...] Grazie alla mia stanchezza il mondo si sbarazzava dei suoi nomi e diventava grande.

Su questo gradino sedeva lo stanco dio, stanco e impotente, nondimeno della sua stanchezza, ... con uno sguardo che, se dai veduti, per ogni dove nelle cose del mondo, fosse inteso in modo cosciente e accolto, avrebbe comunque una sorta di potere.

Lo stanco Ulisse conquistò l'amore di Nausicaa. La stanchezza rende giovane, come tu non lo sei mai stato. La stanchezza come *plus* del *minus* di Io.

Non ho una ricetta, nemmeno per me stesso. So soltanto: queste stanchezze non si possono programmare; non si possono perseguire a priori. Ma so anche che non giungono mai senza motivo, ma sempre dopo una crisi, nel trapasso, in un superamento. (Handke 2000: 38-51, *passim*)

Cosa ne è – e inevitabilmente ne sarà – del vivere (e del morire), in una 'società della decrescita e della stanchezza'?⁴¹⁶

Questa è la domanda che mi faccio da qualche tempo, e che vi faccio qui.

Bibliografia

Agamben 1993 = G. Agamben, *Bartleby o della contingenza*, in *Bartleby. La formula della creazione*, Quodlibet, Macerata 1993.

Barthes 1980 = R. Barthes, *Barthes*, Einaudi, Torino 1980.

Bauman, Bordoni 2015 = Z. Bauman, C. Bordoni, *Stato di crisi*, Einaudi, Torino 2015.

⁴¹⁶ Latouche 2007; Han 2012; Benasayag, Schmit 2004.

- Benasayag, Schmit 2004 = M. Benasayag, G. Schmit, *L'epoca delle passioni tristi*, Feltrinelli, Milano 2004.
- Berger 2009 = J. Berger, *Da A a X, Lettere di una storia*, Schweiller, Milano 2009.
- Caserini, Euli 2012= S. Caserini, E. Euli, *Imparare dalle catastrofi*, Altreconomia, Milano 2012.
- Deleuze 1993 = G. Deleuze, *Bartleby o la formula*, in G. Deleuze, G. Agamben, *Bartleby. La formula della creazione*, Quodlibet, Macerata 1993, pp. 7-42.
- Diamond 2005 = J. Diamond, *Collasso. Come le società scelgono di morire o vivere*, Einaudi, Torino 2005.
- Dupuy 2006 = J.- P. Dupuy, *Piccola metafisica degli tsunami*, Donzelli, Napoli 2006.
- Thomas 1996 = D. Thomas, *Poesie e racconti*, Einaudi, Torino 1996.
- Euli 2007 = E. Euli, *Casca il mondo!*, la meridiana, Molfetta 2007.
- Euli 2016 = E. Euli, *Fare il morto. Vecchi e nuovi giochi di renitenza*, Sensibili alle Foglie, Roma, 2016, di prossima pubblicazione.
- Freud 1976 = S. Freud, *Il perturbante*, in *Opere complete 1886-1921*, vol. 19, Newton Compton, Roma 1976.
- Galimberti 2013 = U. Galimberti, *Il corpo*, Feltrinelli, Milano 2013.
- Haig 2015 = M. Haig, *Gli umani*, Einaudi, Torino 2015.
- Han 2012 = B. C. Han, *La società della stanchezza*, Nottetempo, Roma 2012.
- Handke 2000 = P. Handke, *Saggio sulla stanchezza*, Garzanti, Milano 2000.
- Jonas 2000 = H. Jonas, *Sull'orlo dell'abisso*, Einaudi, Milano, 2000.
- Latouche 2007 = S. Latouche, *La scommessa della decrescita*, Feltrinelli, Milano 2007.
- Manara 2006 = F. C. Manara, *Una forza che dà vita. La nonviolenza nell'età dei terrorismi*, Unicopli, Milano 2006.
- Melville 1972 = H. Melville, *Bartleby*, in H. Melville, *Opere scelte*, vol.1, Mondadori, Milano 1972, pp. 737-790.
- Melville 1975 = H. Melville, *Moby Dick*, Mondadori, Milano 1975.
- Omero, *Odissea*, traduzione di I. Pindemonte, Carabba, Lanciano 1947.
- Oreskes, Conway = N. Oreskes, E. Conway, *Il crollo della civiltà occidentale*, Piano B., Prato 2015.
- Piccolo 2014 = F. Piccolo, *Il desiderio di essere come tutti*, Einaudi, Torino 2014.

Rilke 1974 = R. M. Rilke, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, Garzanti, Milano 1974.

Scorza 2002 = M. Scorza, *Garabombo l'invisibile*, Feltrinelli, Milano 2002.

Scott 2014 = J. C. Scott, *Elogio dell'anarchismo*, Elèuthera, Milano 2014.

Szyborska 2004 = W. Szyborska, *Discorso all'ufficio oggetti smarriti*, Adelphi, Milano 2004.

L'autore

Enrico Euli

Ricercatore nella Facoltà di Studi Umanistici dell'Università di Cagliari, Enrico Euli è docente di Metodologie e tecniche del gioco, del lavoro di gruppo e dell'animazione. Si interessa di metodologie didattiche attive in ambito scolastico e nella formazione sociale di giovani e adulti. Nell'ultimo decennio ha sviluppato le sue ricerche intorno alla 'pedagogia delle catastrofi'.

Fra le sue pubblicazioni: *I dilemmi (diletti) del gioco* (2004), *Casca il mondo!* (2007), *Imparare dalle catastrofi* (con S. Caserini, 2012).

Email: euli@unica.it

L'arte della ragionevole menzogna

Andrea Cannas e Giovanni Cara

Il testo che qui presentiamo è la trascrizione di una lezione introduttiva che abbiamo tenuto a due voci per i rispettivi corsi, in modo da dare agli studenti qualche minima ragione del fatto che erano lì, imbrogliati dal pluridecennale smantellamento del sistema universitario, a sentire parlare di arte e letteratura in corsi di varia nomenclatura.

La letteratura salva la vita

*Pape Satàn, pape Satàn aleppe
pan et salam, pan et salam a fette
(Paolo Conte, La Java Javanaise)*

Non si può campare di poesia. Perfino un Ministro della Repubblica ebbe modo di sottolineare l'effimera insussistenza della pagina letteraria con una battuta, conservata gelosamente negli annali delle cronache parlamentari, che suonava grossomodo: «provate a farvi un panino con la *Divina Commedia*». Cionondimeno, se per un attimo volessimo riconsiderare quell'antica postilla secondo la quale non di solo pane vive l'uomo, è forse ancora opportuno e finanche necessario affermare che la letteratura salvi la vita.

Per difendere una tesi così impegnativa chiamerò a deporre un gruppo di testimoni autorevoli, sfilandoli dagli scaffali di una biblioteca niente affatto esclusiva. A cominciare da quel libro fuori dall'ordinario che noi occidentali associamo, con una certa approssimazione, all'Oriente esotico e mirabolante: il libro de *Le mille e una notte*. Si tratta di un testo che, ancor prima di venire fissato in forma di scrittura – quando cioè circolavano oralmente le prime novelle, e si era ancora ben lungi dall'anno Mille –, ha dimostrato una spiccata tendenza a percorrere lo spazio e il

tempo, dalla penisola indiana fino alle sponde islamiche del Mediterraneo, da dove è salpato per attraccare infine nei porti dell'Europa cristiana. Dunque si può affermare che esso viaggi attraversando luoghi e stagioni, e che nel suo moto acquisti spessore, nel senso che le più svariate culture e civiltà, ciascun popolo, tendono ad espandere il libro-universo interpolandovi motivi, personaggi e ambientazioni che possano compiacere a un nuovo orizzonte d'attesa: un po' come accade per gl'intricati sentieri del racconto mitico, direbbe Hans Blumenberg (*Elaborazione del mito*), «fondamentale non è ciò che esiste all'inizio ma ciò che resta alla fine, ciò che fu in grado di soddisfare le ricezioni e le aspettative». Com'è noto, *Le mille e una notte* è innanzitutto una storia di corna, dal momento in cui il re Shahriyār perde la testa conseguentemente alla scoperta del tradimento della sposa – anche se, in verità, con una macabra reificazione della metafora, è la moglie fedifraga a vedersi reciso il capo dal collo.

Va da sé che, da quel momento in poi, il sovrano non sia in nessun caso disposto ad accordare fiducia al genere femminile, inaugurando quella triste e apparentemente ineluttabile liturgia per la quale la teoria delle novelle spose, consumata la prima notte d'amore, diveniva corteo funebre, ciascuna essendo giustiziata prima del sorgere dell'alba. Almeno fino a quando non emerge in primo piano la figura della bella Shahrazād, la più matura fra le figlie del Gran Visir, la quale è disposta a correre quel rischio estremo, e sceglie di fatto l'autosacrificio, pur di mettere in atto una strategia in grado di eludere il breve circuito che conduce le giovani vergini del paese verso gli abissi imperscrutabili della morte. Come si salva Shahrazād? Raccontando storie. Si tratta evidentemente d'irretire l'interlocutore, il fresco sposo Shahriyār, apparecchiando una novella che riesca ad avvilupparlo e precipitarlo entro la dimensione della finzione, governata peraltro dall'illusionistica meccanica dell'immedesimazione. Ancor più si tratta d'ingannare il tempo e condurre la narrazione al suo punto di svolta in perfetta corrispondenza delle prime luci del mattino, barlume che può alludere alla sopravvivenza. In bilico sul crinale che separa il giorno dalla notte, il sovrano è vincolato a scegliere se consegnare la sposa al boia – ma non saprebbe mai come va a finire la storia – oppure se concederle dell'altro tempo in un'estenuante veglia dei sensi –

appagando così la propria curiosità di ascoltatore, il quale è un'evidente proiezione del lettore ideale. In definitiva, Shahrazād si salva perché

- 1) ha la capacità d'inventare storie, o perlomeno può liberamente attingere a un patrimonio di storie condivise;
- 2) le sa raccontare in modo intrigante, riuscendo così ad adescare il suo interlocutore fino a metterne in discussione l'assoluta onnipotenza;
- 3) con lucida destrezza le fa durare, le gestisce lasciando fluire la narrazione per il lasso di tempo prefissato senza che lo sposo in ascolto percepisca il lento rintocco delle ore che scivolano via: vivifica insomma uno scenario tipicamente calviniano – quando, per intenderci, l'autore delle *Lezioni americane* definisce il racconto come «un'operazione sulla durata, un incantesimo che agisce sullo scorrere del tempo, contraendolo o dilatandolo» a seconda delle esigenze del narratore.

È per questo che la protagonista s'impone alla nostra attenzione con l'evidenza dell'emblema. Come ha scritto a riguardo Tahar Ben Jelloun, nell'introduzione all'edizione Einaudi de *Le mille e una notte*, Shahrazād inanella le novelle una dopo l'altra, o una dentro l'altra, per salvarsi la pelle – e il silenzio, la mancanza di fantasia le spalancherebbero dinanzi agli occhi una vertigine d'angosce ben motivate: e, se è vero che tutti gli scrittori sono dei condannati a morte, al punto che ciascuno di loro scrive per sopravvivere nel corpo dell'opera, Shahrazād s'erger come «un baluardo contro la morte. Non solo la nostra, ma quella di tutta l'umanità. Una società senza letteratura sarebbe una società in cui non si manifestano problemi, quindi senza immaginazione», ovvero una compagine votata all'estinzione. Con il gesto che è proprio dei personaggi immortali, pare che la figlia del Gran Visir si volga a scrutare allarmata il nostro tempo.

Certo, si può obiettare che il primo testimone a sostegno della tesi da cui abbiamo preso abbrivio sia un personaggio il quale si aggira dentro una dimensione di finzione, e dunque di discutibile autorevolezza, per il fatto stesso che può vantare lo spessore di un foglio di carta. È allora necessario trovare un qualche poeta in carne ed ossa, che alla prontezza dello spirito sappia coniugare l'irreversibilità delle cose compiute. Il primo nome che

mi venga in mente è quello che ogni ragion vuole che debba venire a galla dalle profondità di una memoria poetica. Perché Dante sta all'inferno dei viventi come Omero all'universo degli eroi – in fondo, prima di attraversare l'ultimo vecchio ponte, Dante ci vuole ammonire rispetto a un'eventualità i cui sintomi ha potuto saggiare con mano: la possibilità concreta che coloro i quali avrebbero dovuto beneficiare della verità cristiana finiscano per fabbricarsi l'inferno su questa terra – come scriveva Auerbach, il vero oggetto della *Commedia* si riferisce al dramma dell'uomo nell'aldilà. Ad ogni modo, nel corso del poema Dante (personaggio) è fin da principio impegnato a salvarsi l'anima e la pelle, e deve attraversare l'inferno perché alla conquista del bene (il paradiso) è necessaria la conoscenza del male. Nel frattempo Dante (autore) dispiega un percorso liturgico che è inscritto entro il solco del sacrificio salvifico di Cristo: predispone gli eventi in modo tale che il suo protagonista discenda nel regno di Dite un venerdì santo, gli fa varcare il confine fra la terra dei viventi e il regno dei morti (l'Acheronte) suggellando il momento solenne con un terremoto che evoca ancora il Calvario; soprattutto si assicura che dall'Inferno-utero il pellegrino mortale scaturisca a riveder le stelle al terzo giorno, in perfetta corrispondenza con la Pasqua di resurrezione: è nato l'uomo nuovo.

Se è vero che ogni buon lettore ha a disposizione tutti gli elementi utili per replicare il percorso di espiazione appreso attraverso l'esempio della *Commedia*, è pur vero che è l'opera in sé, nella sua stessa struttura, ad essere stata concepita in opposizione al caos del mondo reale. Il suo mattone costitutivo è il numero 3, sacro per i cristiani, già magico per i pitagorici – anche se, in effetti, a pensarci bene, esso costituisce la cifra del nostro modo di relazionarci con il mondo e comprenderlo, a partire dalle tre dimensioni dello spazio e senza trascurare le tre stagioni fondamentali del tempo: passato, presente e futuro. Il più fulgido esempio di epica cristiana è di fatto uno e trino, un solo testo tripartito nelle tre cantiche che danno conto dei tre regni dell'ultramondo; e tuttavia sciorinare l'intera gamma delle cifre su cui si fonda la tessitura della *Commedia* sarebbe qui stucchevole, perché è una misura che si acquisisce fin da ragazzini sui banchi di scuola: il respiro stesso dell'opera, il ritmo ineludibile, promana dalla grande invenzione dantesca della terza rima che vorrebbe riprodurre il battito

all'unisono di tutto ciò che è stato creato. Quasi 'Terzo Testamento', il poema sacro s'innerva su una misura armonica, e il suo volto numerico è espressione di proporzione e perfezione così come l'universo che mette in scena, con la Terra sistemata nel mezzo e nove sfere concentriche che le danzano intorno sospinte dall'amore di Dio. Il codice genetico ad alta intensità geometrica e ciò che viene concepito sul piano delle coordinate cosmologiche alludono all'impeccabile mente del Dio creatore: la *Commedia* si erge nell'insieme ordinato delle sue parti perfettamente connesse come un baluardo, appunto, prospetta una via di scampo, la confutazione della violenza, della corruzione e dell'odio di parte che sconquassano il mondo reale e la Storia degli uomini.

Poi accade che i lettori rammentino con più soddisfazione i grandi personaggi disseminati lungo il percorso e le loro gesta: l'amore adulterino di Paolo e Francesca, l'ultimo folle volo di Ulisse oltre i limiti concessi all'uomo, l'amletica faccenda della tecnofagia perpetrata, oppure no, dal conte Ugolino sul cadavere dei poveri figlioli. Perlopiù si richiama in verità l'unico movimento, quello che ha definito irrimediabilmente la loro sorte nell'aldilà e la conseguente posizione nell'ultramondo, poiché Dante ha a disposizione per ciascuna anima una manciata di versi, o poco più: non può dar conto dell'intera parabola di un'esistenza, deve piuttosto levare materia, tralasciare tutto ciò che non è discriminante fino a distillare il ricordo perfetto, ciò che s'impone come il centro di gravità della loro vicenda mondana – cui tende anche la memoria, re-innescata in morte attraverso il racconto.

E certamente i lettori incamerano con celerità mirabile gli automatismi che, dall'Inferno al Purgatorio, fanno funzionare a pieno regime la legge del contrappasso, nella piena corrispondenza fra il peccato commesso in vita e il supplizio assegnato al corpo fatto d'aria. Questa comporta, per esempio, che gli spiriti amanti, i quali si fecero travolgere dalla passione dei sensi, vengano ora sballottati da una tempesta infernale; così come i violenti sono immersi in un fiume di sangue ribollente e gli adulatori nello sterco. Invece gli indovini, che presunsero in vita di scrutare troppo innanzi, verso le sconfinite praterie del futuro, sono costretti a camminare con la testa ritorta violentemente all'indietro; e gli invidiosi del Purgatorio si ritrovano con le palpebre cucite con il fil di ferro e devono sorreggersi a

vicenda. Il contrappasso è il luogo della *Commedia* ove la fantasia dell'autore pare agitare le figure a briglia sciolte, senza alcun vincolo, laddove in realtà, come aveva notato ancora Erich Auerbach, è qui che Dante si muove con particolare attenzione e precisione, se non altro perché deve garantire al lettore l'illusione prospettica secondando la quale il giudizio, e le relative concrete applicazioni a danno delle anime perdute, provengono direttamente dall'infalibile (e rassicurante) giudizio di Dio. In definitiva, tutto è stato concepito in funzionale opposizione al pandemonio e ai quotidiani massacri della vita reale, un grandioso macchinario sorretto dalla fede e da una visione unitaria e sintetica che stringa assieme con amore ogni carattere di cui si componga il libro dell'universo.

ahi dura terra, perché non t'apristi?

(Dante, *Commedia*)

Completare un salto nel tempo di parecchi secoli potrebbe risultare per il critico un esercizio mortale eppure straniante, in ogni caso gravido di conseguenze. A lungo l'immaginario dell'uomo occidentale, ancora motivato dalla propria confessione religiosa ovvero dagli incubi del subconscio, si è raffigurato l'oltretomba alla maniera di Dante. Se invece, in proposito, ci volgessimo a considerare il punto di vista di un autore come Italo Calvino, il quale non contempla spazi ultramondani e neppure aspira a una visione unitaria del mondo, potremmo cogliere le nostre metropoli mentre si inabissano con moto repentino in una dimensione nuovamente infera. In quello che è probabilmente il suo libro più bello, *Le città invisibili*, per la precisione in quello spazio strategicamente orientato istituito dall'explicit, Calvino scrive che l'«inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più»: è la scelta del conformismo e dell'omologazione. Il secondo è «rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio».

Ecco, la formula secondo la quale “La letteratura salva la vita” non vuole essere dispensata alla maniera del bugiardino che accompagna il dolce sapore di un confetto di cioccolato alle nocciole: l’arte, in generale, salva la vita nella misura in cui mostra quanto possa essere disgraziata, ingiusta e balorda l’esistenza di ciascun individuo. Se dal canto suo Aristotele nella *Poetica* rifletteva sulla differenza tra il poeta e lo storico, consistente nell’evidenza per cui il secondo riferisce i fatti per come si sono verificati, laddove i poeti danno conto degli accadimenti per come sarebbero potuti accadere – e per questa ragione la Poesia è più filosofica e responsabile della Storia –, il filone della narrativa utopica, oltretutto attraverso la gran parte delle culture letterarie, si fonda per statuto proprio su tale opposizione binaria. A partire dal capostipite moderno che è il capolavoro del 1516 di Thomas More, *Utopia* per antonomasia, ovvero la testimonianza dell’esistenza dell’Isola che non c’è: il cronotopo sublimato e pacifico dove gli uomini vivono senza più differenze sociali, dove il lavoro dura il tanto necessario a garantire i bisogni primari, e soprattutto non è inteso in contrapposizione con il godimento, e dove in effetti ciascuno ha l’agio di dedicare il molto tempo libero alla cura di se stesso, come parte di un tutto, e dunque alla propria evoluzione culturale. E tuttavia, poiché la percezione comune tende talvolta a rimuovere il lato inquietante delle cose, va detto che *Utopia* è in verità un testo che si costituisce di due parti in relazione speculare fra loro – un po’ come nella *Commedia* di Dante la voragine dell’Inferno sta alla montagna dell’Eden dislocata agli antipodi, con una simmetria generatrice di senso. Nella prima parte Thomas More descrive le condizioni socio-economiche dell’Inghilterra del suo tempo – e di nuovo si dispiega davanti agli occhi del lettore la rappresentazione veritiera di mondo violento e disarmonico, entro il quale per esempio è ampiamente praticata, come strumento di controllo a ossequio del privilegio, la pena di morte, mentre si vive quotidianamente abbarbicati su un orizzonte di ordinaria povertà. Nasce appunto dalla contemplazione del mondo reale la compagine sociale d’Utopia, alligna sul terreno fertile della coscienza critica ed è esercizio salubre alla stregua di una palestra che alleni all’elasticità mentale, poiché ci obbliga a riconsiderare i dogmi, gli statuti e le convenzioni del consueto civile consorzio: non è protesa a negare quella che è la realtà del mondo

concreto, non tende a nascondere le macerie sotto il tappeto, ma ci incalza a rimettere in discussione – per esempio vorrebbe saggiare lo spessore di queste decadenti democrazie che ci avvolgono con nubi di gas esilaranti e invita ad accantonare lo sguardo di mucca col quale rimuginiamo l'eterna necessità contingente, mentre qualcuno s'è rubato il futuro.

Ora, tra le definizioni formulate in materia, ho deciso di scegliere quella proposta da un autore il quale di Utopia ha, in verità, messo provocatoriamente in scena il funerale, in quel capolavoro di parole e musica che è *La domenica delle salme*: secondo quanto dichiarato in una delle rare interviste televisive, per Fabrizio De André «un uomo senza Utopia, senza sogno, senza ideali, vale a dire senza passioni, senza slanci, beh... sarebbe un mostruoso animale fatto semplicemente d'istinto e di raziocinio, una specie di cinghiale laureato in matematica pura». Un elogio costruito a partire da ciò che umano non è, per colui il quale considerava l'ideale come il motore metafisico che indefessamente sospinge l'uomo a desiderare di migliorare la propria condizione esistenziale. La stagione dell'improvvisa ma sempre discreta popolarità, per il cantautore genovese, scoccò in virtù dell'interpretazione che l'inarrivabile Mina offrì poco oltre la metà degli anni Sessanta de *La canzone di Marinella*: una fiaba dal finale tragico annunciato in verità, fin dall'abbrivio, da una prolessi che condiziona la ricezione di tutto il movimento narrativo («Questa di Marinella è la storia vera / che scivolò nel fiume a primavera»). Tutti conoscono, perché l'hanno ascoltata almeno una volta, la vicenda di Marinella, ma in pochi sanno che gli accadimenti cantati vengono in realtà ritagliati su misura a partire da una notizia di cronaca nera, ripresi cioè da un trafiletto di giornale che riferiva della morte violenta di una prostituta massacrata di botte e scaraventata nel «fiume» cui si accennava. L'oscura vittima della furia di un cliente diventa la protagonista di una «storia [più] vera»: in virtù degli strumenti operanti al servizio della finzione la reietta si trasforma in una sorta di principessa – l'autore concede insomma alla prostituta una seconda chance confezionandole una vita nuova: è il potere del canto poetico di trasfigurare e di sublimare, in ragione del quale la fanciulla dal fiume può volare «sopra una stella». La candida Marinella attende l'imponderabile visita di un principe azzurro, evento che puntualmente si compie nell'istante in cui un re evidentemente scoronato

o comunque detronizzato («un re senza corona e senza scorta») bussa effettivamente alla sua porta: le viene allora concesso di vivere una giornata d'amore intenso e sensuale, se vogliamo alla maniera dantesca è tutta una vita concentrata in pochi gesti (e versi) stringenti. Senonché l'eroina alla fine della canzone muore in modo ancor più banale e dunque più atroce della prostituta: per una circostanza del tutto accidentale, mentre torna a casa, Marinella scivola e finisce nello stesso fiume dov'era annegata la derelitta, come freddamente documentato dalla pagina di cronaca nera – il fiume è con tutta evidenza il luogo della finzione che si affaccia sulla realtà, nel quale il corso dei due destini, che fino a un certo punto scorrevano in parallelo, finalmente confluiscono. Ma allora perché concedere alla prostituta l'opportunità di un re-inizio, raccontare i fatti *come sarebbero potuti accadere*, se poi lasci che s'inabissi con gli abiti della festa?

Occorre probabilmente considerare che la letteratura vanta un numero discreto di facoltà taumaturgiche, può anche riscattare una vita, ma tende a non mentire su quanto disgraziata, ingiusta e balorda possa essere a volte l'esistenza degli uomini.

La teoria degli autori e delle opere rischia di estendersi in modo incontrollato. Così pure la tesi di partenza potrebbe essere facilmente smontata, se non altro per il semplice fatto che essa si palesa in un elenco di buone intenzioni oppure s'incarna in una sequela di più o meno fortunati personaggi della finzione letteraria. Occorre qualcuno che sia immediatamente tangibile, che non sia provvisto solo d'uno spirito poetico.

Quando oramai iniziamo ad avvertire come prossima l'eventualità dello scacco, ci viene in soccorso l'anima accesa di un individuo storico e l'opportunità di un riscatto prefigurato da una manciata di versi: l'uomo è Primo Levi, il libro al quale dobbiamo una fiducia incondizionata è *Se questo è un uomo*, il luogo, Auschwitz, rappresenta il pozzo più oscuro e profondo della Storia recente, l'inferno realizzato sulla terra. Se l'undicesimo libro dell'*Odissea* illustra una delle prime catabasi del mondo antico, il corrispettivo numerico del romanzo – l'undicesimo capitolo dedicato al *Canto di Ulisse* – propone in verità un itinerario di breve respiro:

si prende spunto da una faccenda banale, a Levi è stato assegnato l'incarico di recuperare il pentolone del rancio, una cinquantina di chili da strascicare con l'aiuto del compagno di pena *Pikolo*. Durante il tragitto, al cospetto di un interlocutore nel quale ha appena riconosciuto un estimatore della cultura del bel paese, Levi s'improvvisa precettore e somministra una stringata lezione di lingua italiana, adottando i versi della *Commedia* di Dante Alighieri come testo-guida esemplare. Chissà perché la memoria del protagonista viene irresistibilmente irretita dal XXVI canto dell'*Inferno* – e va detto che non sempre la memoria è disposta ad assecondare l'inaspettato fervore didattico. Eppure c'è un gruppo di terzine che restano scolpite in modo indelebile e che riemergono in tutta la loro evidenza, fino alla piena espressione del concetto più lampante: «Considerate la vostra semenza: fatti non foste a viver come bruti, ma per seguir virtute e canoscenza». Se diamo retta a Primo Levi, quei versi gli hanno salvato la vita, poiché gli hanno inaspettatamente prospettato in cosa consista la dignità di un uomo – nel luogo e nel tempo in cui ogni umano anelito pareva essere stato annichilito una volta per sempre.

[A. C.]

Il nonno di Pantoli, i gomiti dei signori Velázquez e un mazzo di fiori

Oramai più di dieci anni fa, ricordo, aiutai Primo Pantoli ad allestire una sua mostra personale agli Antichi Forni di Macerata. Un bellissimo spazio, suggestivo, ma con problemi d'illuminazione, specie per quadri – come sono alcuni di Pantoli – così pastosi e ricchissimi di sfumature minime di colori. Mentre li appendevo seguendo le indicazioni, da lontano lui osservava il risultato visivo; intanto io sentivo anche e con nettezza il rumore dei suoi pensieri che dovevano calibrare un percorso storico coerente, un itinerario per gli spettatori, probabilmente pure qualche colpo a effetto con gli oli più grandi disposti come sentinelle tra una sala e l'altra. A un certo punto sbottò: «No, ho cambiato idea; *Mio nonno in bicicletta*⁴¹⁷ lì

⁴¹⁷ http://www.primopantoli.it/include/list_aux_foto7.php?Galleria=15

sta male, lo spostiamo nell'altra sala». E così mi resi conto che neppure prestavo attenzione al tema delle tele, ma eseguivo solo quanto mi veniva chiesto per mordere al tempo le ultimissime ore dei preparativi, com'è normale sempre in ritardo. E guardai meglio quel quadro, che avrei potuto descrivere ma su cui non avrei saputo dire niente: quasi poggiata sulla soglia inferiore, una linea orizzontale taglia l'inquadratura e, lungo quello che sembra uno specchio d'acqua che ripete l'immagine della natura, corre un omino in bicicletta. Pantoli vive in Sardegna ma è romagnolo, sicché in quel momento ho immaginato Primo bambino in qualche campagna nativa che guarda di lontano il nonno che, solitario, corre in bicicletta. Lo sguardo dello spettatore corrisponde a quello di chi, in soggettiva e dentro il quadro, sta guardando il nonno di Primo Pantoli in bicicletta; cioè il medesimo Pantoli, anche se non quello dentro il quadro: quello è irrimediabilmente perduto coi pochi anni dell'infanzia in Romagna. Ma questo io potei e posso dirlo solo a partire dal momento in cui l'autore mi disse il titolo della sua opera; quello non è *un* nonno, è *suo* nonno, quindi quello è lo sguardo di un nipotino che vede l'omino lontano in bicicletta sul lungargine e può dire: quello è *mio* nonno; è così che so che il piccolo Primo implicato nella vicenda del quadro è un altro dallo spettatore ridotto a mio pari, che mi sta dicendo di avere cambiato idea sulla disposizione del quadro nei Forni maceratesi. Il riverbero brillante di questa banalità mi fu chiaro dalla risposta che mi diede mentre spostavo il quadro. Gli chiesi: «Quindi questo è tuo nonno quand'eri piccolo?». «Sissignore – disse – quello è mio nonno in bicicletta. O almeno, così io lo ricordo».

È tutta una questione di sguardi e di memoria, insomma; è – altra banalità – un problema di gioco con le cornici che s'interpongono tra noi e un'opera d'arte.

Quando, in piena epoca barocca, Velázquez dipinse *Las meninas*⁴¹⁸, il termine spagnolo «capricho» non aveva il senso tra il condiscendente e il negativo che ha oggi, quando per esempio lo si usa per un innocente gesto d'innamorati ancora pieno di scherzi e aspettative o – dopo che il fuoco

⁴¹⁸<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f?searchMeta=las%20meninas>

dell'amore è spento – di intollerante stanchezza. La parola ebbe fortuna in Spagna nell'ambito delle arti figurative grazie a Vicente Carducho (1576 ca.-1638), che definì il capriccio come – cerco di tradurre – un «pensiero originale del pittore», e fu poi applicato nel Settecento proprio a *Las meninas* da Antonio Palomino (1655-1726), che – novità su novità – vide nel quadro di Velázquez un «capriccio originale». Insomma, anche l'epoca tardo barocca e rococò riconobbe nella capricciosa deviazione da un dato sistema normativo un salto, un atout, una carta vincente; un assetto dal quale non poter più prescindere, come le mani di Dio e Adamo nella creazione michelangiolesca, come il monologo di Amleto, come il vecchio cavaliere cervantino in cerca di giustizia, come la generale antipatia nei confronti di Achille o l'universale empatia con Ettore, come l'orizzonte assoluto al di là della siepe recanatese e così via viaggiando nella nostra personale camera delle meraviglie.

E così, tra gli adepti, *Las meninas* divenne da subito un bellissimo mistero, un capolavoro di arguzia, un sofisticatissimo gioco a rimpiattino tra autore, committente, personaggi, spettatori e colleghi dell'autore, i quali, per secoli fino ai nostri giorni, si sono cimentati in una sorta di "scrittura a margine", di glossa o citazione, un palinsesto di stratificazioni di testo su testo (o di tela su tela).

Eppure quel dipinto non solo non ebbe da subito un nome, ma neppure ebbe una immediata diffusione e, anzi, negli atti testamentari e nelle liste notarili dei beni regali neppure viene citato, oppure viene evocato con ambigui riferimenti e scarso interesse; gli si attribuisce un valore monetario inferiore a mobili e arredi e gli si dà una titolazione variabile (semantica della mancanza di una identità, certo; ma anche brillante conseguenza della polivalenza di Proteo che il quadro ha): ritratto dell'infanta? Ritratto dell'*entourage* domestico dell'infanta? Ritratto del pittore?

Las meninas, in fondo, è un bel titolo con cui far passare alla storia un incanto speculativo come quello: *Le damigelle di corte*, più o meno in italiano, o *Gente al servizio dell'infanta*, se vogliamo levare quel tutto femminile e dare qualche ruolo ai tre personaggi maschili presenti nella rappresentazione (quattro, se si comprende il pittore). Gli altri due personaggi implicati, il re e la regina, come è noto sono presenti appunto

come speculazione, in senso stretto, nello *speculum*, cornice in abisso dove appaiono fantasmatici.

La celebre interpretazione che nel Novecento Foucault diede del quadro in *Le parole e le cose* ha segnato il passo per le successive e ha restituito una spiegazione moderna all'altrettanto celebre opinione che, nel Seicento, diede Luca Giordano (1634-1705), secondo il quale *Las meninas* è una «teologia della pittura»: il che, tradotto in termini attuali, e visto che la teologia era considerata la disciplina speculativa al vertice di tutte le altre, si potrebbe dire anche «metafisica della pittura» o, tecnicamente, «metapittura». Virtù delle parole e del loro rapporto variabile con la storia. La lettura di Foucault, affascinante e suggestiva perché è in grado di coinvolgere tutto un sistema moderno di relazioni tra uomo e mondo, don Chisciotte e Amleto compresi, considera (e presuppone) che vi sia stato un momento in cui i rapporti stabili che si potevano instaurare linguisticamente tra noi e ciò che ci circonda sono irrimediabilmente saltati. Se le parole non riescono più a nominare l'asintotica inattingibilità delle cose, e il linguaggio finisce per essere una magia evocativa insufficiente e imprecisa, tutto il nostro dire esplode in una logoforia entropica piena di mezze verità, assolute menzogne, comici esperimenti irrisolti in cui persino il verbo per eccellenza, il verbo *essere*, non ci si sa più spiegare perché riesca contemporaneamente a risultare identificativo e predicativo, ontologico e allusivo a una qualità, assoluto e circostanziale: «Cos'è quell'oggetto che hai sistemato dentro quell'altro?». «È una rosa in un vaso». «Quella rosa è rossa». «Quale rosso è?». «È rosso porpora». E così via speculando e barcamenandoci tra è copula (per dirla con un termine che i linguisti trovano inesatto) ed è corrispondente all'assoluto *esistere*; e senza tener conto, come pensavano Aristotele e il suo maestro Platone, del fatto che persino la *rosa* non esiste in assoluto, esistono solo rose. Povero Bertrand Russell quando, in prigione, forse stava andando via di testa se, cercando di risolvere un quesito pertinente anche alle sue teorie scientifiche, di fronte all'ostacolo, pensò: «È una disgrazia per l'umanità che si sia scelto di usare la stessa parola è per due idee completamente differenti».

Torniamo a Foucault e Velázquez che, comunque la si voglia mettere, *sono stati*, ontologicamente *stati*, *esistiti*, anche se non sappiamo come predicativamente *sono stati* e di quanti *essere* predicativi poterono essere

vestiti (simpatico, bello, brutto, collerico, nasone, sdentato, eccetera). E non so se mai sia esistita questa epoca aurea in cui per l'uomo vivere e dire fossero partecipi di un qualche insieme comune. Tuttavia c'è un altro problema nell'interpretazione di Foucault, che ha il suo nucleo proprio nell'immagine allo specchio dei sovrani che il pittore sta dipingendo nell'atto di dipingere. E se non fosse esattamente quello, il nucleo?

Nella perfetta costruzione di un artificio, è intanto ovvio pensare che ci troviamo di fronte a un gioco alla Escher dove il pittore è dipinto dal pittore che dipinge, sicché è teoricamente pensabile che, di fronte allo specchio dipinto, fuori dall'inquadratura e oltre la tela che lo spettatore oggi vede al Museo del Prado, ci dovesse essere uno specchio reale che permettesse al pittore storico di vedere riflesso il proprio doppio: e, a rigore, il proprio doppio rovesciato, in quella fantastica camera di immagini e prospettive che è il Barocco. Aggiungiamo anche che, nell'epoca di Velázquez, si conoscevano già bene gli inganni ottici del nostro organo visivo, che deforma l'immagine e la restituisce al cervello perché la rielabori e che, per esempio, ha bisogno di piccoli accorgimenti materiali; lo sapevano già molto bene anche i greci, i quali, quando innalzavano i colonnati dei templi, costruivano "materialmente" l'impressione architettonica della fuga in verticale per ottenere proporzioni visive che, diversamente, in panoramica, sarebbero risultate distorte. Una menzogna d'arte, insomma, per ottenere un effetto di realtà.

Qual è il fulcro, nel nostro caso? Il fulcro consiste nel fatto che, se proprio vogliamo cercare la rigida costruzione prospettica, il punto di fuga del quadro non è lo specchio col simulacro dei re, ma è il gomito del personaggio che, sullo sfondo, voltandosi verso l'interno della stanza, scosta la cortina per uscire dalla soglia opposta rispetto a quella virtuale della quarta parete teatrale: quella che incornicia lo spettatore, anzi, i milioni di spettatori e di vite appresso che sono stati davanti a *Las meninas*. Chi era questo signore? Era quel che in spagnolo si chiamava *apostador* della regina: qualcosa tipo responsabile degli arredi, dell'immagine, della sistemazione, una sorta di guardacamere, *personal stylist*, sovrintendente all'estetica della rappresentazione pubblica, dalle tazzine da infuso alla scelta e disposizione della mobilia. Solo sapendo questo ci accorgiamo di una coincidenza: cioè che anche Velázquez era *apostador*, però del re (nel

quadro infatti si ritrae con la chiave di camera e di *aposentador* appesa alla cintura). Né può sfuggire, se non un secondo indizio, almeno una frangia della suddetta coincidenza: l'*aposentador* si occupava anche dell'affissione di arazzi e tele delle stanze reali, compresi i quadri mitologici riprodotti da Velázquez ne *Las meninas* (a loro volta doppi fittizi di quadri realmente presenti all'epoca nel palazzo reale di Madrid e in *quella* stanza). Quindi tanto l'*aposentador* della regina quanto quello del re avevano precisamente a che fare con l'oggetto precipuo di cui stiamo parlando: un quadro.

Una coincidenza è una coincidenza, come si dice: due cominciano a essere un sospetto.

Il signore in fondo, in alto a destra sull'inquadratura, sulla soglia di uscita in quinta (fuoriscena, dov'è la vita che è scorsa, che scorre e che scorrerà e che nessun quadro riuscirà a sequenziare in eterno), l'*aposentador* della regina, *nomen omen*, si chiamava – storicamente, dico – José Nieto Velázquez. Non che i due *aposentadores* fossero parenti, oramai sembra escluso dagli storici: ma il punto è che nome personale e qualifica ufficiale sono comuni e, terzo fatto, il gomito di quel signore là in fondo costituisce il punto di fuga del quadro. Ed effettivamente tre dati insieme, a questo punto, costituiscono ancor più che un sospetto: all'osservatore scatta quello che Leo Spitzer avrebbe chiamato un *clic* critico. Anche perché la flessione del gomito destro che scosta la tenda è palesemente speculare a quella del braccio sinistro del pittore che regge la tavolozza. Salvador Dalí lo visualizzò icasticamente in una delle sue rivisitazioni interpretative del quadro⁴¹⁹, andando dritto al cuore di questa «teologia della pittura». Nel quadro di Dalí i due *aposentadores* e la tela stessa – quella rovesciata del quadro, il cui verso non riusciremo mai a vedere perché rimarrà sempre nel silenzio de *Las meninas*, forse vagamente riflesso nello specchio *en abyme* – sono il gomito numerico del 7, tra i numeri più misteriosi e simbolicamente densi della nostra tradizione culturale. Ma provare a soffermarsi sul motivo, o sui motivi, per cui Dalí abbia affidato il 7 al telaio del quadro e ai due Velázquez, è già tutto un altro capitolo aperto sul codice surrealista, codice del rimosso per eccellenza (forse per questo la

⁴¹⁹ *Las criadas en espera (Las Meninas)*, collezione privata:
<http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/the-maids-in-waiting-las-meninas>

pittura surrealista non piaceva a Freud?). Però è evidente che *Las meninas* novecentesche sono tutta una riflessione sulla menzogna – la “bella fola” – di Velázquez, sulla rimozione, sui silenzi che ci sono nel dire qualcosa in assenza, come i tratti di un pennello su una tela rovesciata che noi non vedremo mai, restandoci solo come istante prolungato del pittore *mentre* dipinge: istante prolungato che, però, noi abbiamo visto, vediamo e vedremo per sempre; lui no.

Se la fine della conta interna per Dalí è il 7 (pittore, il suo *alter ego* verso l'uscita, e tela: quindi tutto ciò che sta prima, durante e dopo l'atto della pittura), il principio è costituito, in basso sulla destra esattamente sopra la linea della cornice inferiore – la cornice del dipinto e quella storica alla quale noi ci affacciamo – dall'1-2 del nano cameriere del re Nicolasito Pertusato e dal cane mastino dall'aria tra il sopito e l'incipiente attenzione per il fastidio, visto che Nicolasito lo sta tormentando col piede; chi ha esperienza coi cani conosce perfettamente quella postura tra sonnolenza e nervosismo. Il fatto è che 2, il cane, è sistemato dentro l'intera rappresentazione in posizione liminare, sulla soglia, dove spessissimo l'iconografia prevede la sistemazione di animali od oggetti che hanno una valenza omologa: sto pensando, per esempio, a *San Girolamo nel suo studio*⁴²⁰ di Antonello da Messina (1474-1475), dove, nella stessa posizione e con simbolismo analogo, campeggia un pavone; oppure al *Monumento funebre*⁴²¹ a Ilaria del Carretto (1406-1407) di Jacopo della Quercia, col cane accucciato ai piedi della salma. Il pavone, come il cane, è tradizionalmente un tramite tra questo e l'altro mondo, una sorta di *memento*: in una parola, ha la fortissima valenza di traghettatore di anime, psicopompo che, nel caso di Velázquez, s'inserisce in posizione liminare a guardia della stessa opera, come un Cerbero decisamente più simpatico, che ricorda agli altri compagni di conta 3, 4, 5, 6 e coppia di 7, nonché al giovane entusiasta 1 che ci sta giocando, che il materiale lì dentro (dentro un 7, il telaio) è tutto con data di scadenza; quel che non scade e non scadrà mai è la

⁴²⁰ www.nationalgallery.org.uk/paintings/antonello-da-messina-saint-jerome-in-his-study

⁴²¹ www.museocattedralelucca.it/cattedrale.htm

rappresentazione del materiale a perdere: è il quadro *Las meninas*, un altro 7 che solo noi possiamo vedere.

Las meninas sì che si salva, e ci salva, dandoci una bellissima rappresentazione del grande gioco teatrale del mondo.

Forse tutto dipende dalle bellissime menzogne che ci raccontiamo, per dare almeno un po' di consolazione alle cose.

Ritorno ancora sulla settimana maceratese della personale di Primo Pantoli. Un altro ricordo, tra i tantissimi belli che ne ho, e ancora relativo ai momenti dell'allestimento. Avevamo appena appeso un grande olio che richiedeva quattro e non sole due mani: un mazzo di fiori che chiunque avrebbe potuto interpretare come natura morta. Pantoli adesso rigirava tra le mani lo schizzo sul suo foglio, dove aveva previsto la sequenza numerata dei quadri. «Allora, fammi vedere – disse –, accanto a *Un mazzo di ricordi* cosa mettiamo?»⁴²². Mi passò il foglio facendomi segno che non riusciva a ricordare dove aveva poggiato gli occhiali. Lo presi io, il foglio: «Primo, qua è segnato come *Un mazzo di rimpianti*, non *di ricordi*». Non mi diede del deficiente, come avrebbe dovuto. Anzi, guardò un attimo il quadro e disse: «Ricordi, rimpianti... È lo stesso».

[G. C.]

⁴²² www.primopantoli.it/include/list_aux_foto7.php?Galleria=15

Gli autori

Andrea Cannas

Andrea Cannas è ricercatore e docente di Letteratura italiana presso il Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Cagliari, ha pubblicato monografie e saggi su autori quali Leopardi, Bruno, Galilei, Pavese, Calvino, Deledda, Satta, Atzeni. Si è occupato di riscritture novecentesche del mito e di forma breve; ancora, della canzone d'autore (De André) e del fumetto. È autore di racconti e redattore della rivista di letteratura *Portales*.

Email: deandrade@libero.it

Giovanni Cara

Giovanni Cara è ricercatore di Letteratura spagnola presso l'Università di Padova. Tra le pubblicazioni più recenti si segnalano, con Anna Bognolo e Stefano Neri, *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Ciclo di Amadis di Gaula*, collana "l'Europa delle corti", Bulzoni, Roma 2013; studio e traduzione del *Condenado por desconfiado (Dannato perché incredulo)* in Maria Grazia Profeti (coordinatrice), Lope de Vega Carpio, Tirso de Molina, Miguel de Cervantes, *Il teatro dei Secoli d'Oro*, vol. I, Classici della letteratura europea, Bompiani, Milano 2014.

Email: giovanni.cara@unipd.it

Annotazioni su archeologi(a) e antropologi(a)

Giulio Angioni

Un esempio

C'è stato almeno uno studioso serio e capace, André Leroi-Gourhan, che è riuscito a essere un molto buon antropologo in quanto ottimo archeologo, o viceversa, con in più robuste competenze in alcune altre specialità del sapere ufficiale, essendo stato ugualmente buon linguista, geografo, storico dell'arte, filosofo dell'estetica e altro ancora. Non solo in Francia è generalmente apprezzata la multi-disciplinarietà alla maniera di Leroi-Gourhan. Bisogna ricordare questa figura di studioso, esempio di sana apertura di orizzonti, dato che qui si fa è tema importante quello dei vizi e delle deformazioni delle queste nostre varie professionalità poco a confronto e poco in sinergia. Infatti Leroi-Gourhan è stato un campione dell'arte di usare correttamente ogni possibile abilità specialistica per poter andare oltre le focalizzazioni specialistiche, per capire meglio aspetti della vita che non si lascia mai ridurre alle parzialità delle partizioni accademiche del sapere (Leroi-Gourhan 1964-65; 1982). Mi pare importante condividere con lui, e anche più in là di lui, la preoccupazione di contribuire a comprendere meglio ciò che più conta. E cioè, nientemeno che, in quanto compito precipuo della scienza, comprendere che stare bene o male al mondo è sempre risultato, anche quando individualmente eccezionale, di esperite possibilità e capacità – tanto comunitarie quanto individuali, che si rinnovino ininterrotte o da brusche innovazioni, tanto ripetute quanto irripetibili – possibilità e capacità di fare quanto di dire e di sentire in una comunità di cultura; sia nel senso corrente di *cultura* come attività intellettuale, sia nel senso antropologico di cultura come complesso

del fare, del dire, del pensare, del sentire e così via, in quanto costante umana nel variare delle forme di vita.

Senso comune

C'è un assunto di base, comune a ogni archeologia e a ogni antropologia: la varianza e l'invarianza delle culture, cioè tanto il coincidere in un tutto omogeneo quanto il diversificarsi illimitato dei modi di vivere umani. Modi vari di vivere da studiare a da considerare nelle loro peculiarità non gerarchizzate. Uno scopo etico e civile principale e sempre più urgente, comune a tutte le specializzazioni che diciamo umanistiche ma particolarmente in evidenza per archeologi e antropologi, è contribuire a elaborare, rispetto alla vicenda umana complessiva e ai vari modi dell'umano vivere, un atteggiamento non etnocentrico, tanto meno eurocentrico, non chiuso in se stesso e non ostile verso altri modi di vivere.

I massimi temi di ogni archeologia e di ogni antropologia si possono forse ridurre, come ho fatto di recente, in triade schematica ai termini *fare, dire, sentire*, e non per notare il 'privilegio' dell'antropologo di poterne trattare senza le limitazioni dell'archeologo, troppo costretto a residui del fare e al troppo poco, fino al nulla più lontano, del dire e del sentire delle forme di vita passate.

L'archeologia quanto l'antropologia devono continuamente fare i conti con l'abitudine millenaria occidentale a vedere il fare, il dire e il sentire in ambiti separati e in gerarchie d'importanza. Devono continuamente ricalibrare il senso comune, sia colto che popolare a vari livelli e circolarità. È del senso comune di molti luoghi e tempi e strati sociali affermare, per esempio in italiano, che *tutto il mondo è paese*, ma anche che *paese che vai usanza che trovi*, e persino imporre *moglie e buoi dei paesi tuoi*. Forse il maggiore compito conoscitivo e pratico di ogni antropologia e di ogni archeologia è riuscire a tener connessi alla pari, facendoli così diventare utili 'verità', sia che *tutto il mondo è paese* e sia che *paese che vai usanza che trovi*, per capire e usare il positivo ed evitare il negativo di prescrizioni che vogliono *moglie e buoi dei paesi tuoi*, o che *wright or wrong, my country*. Attenersi solo all'essere e al dover essere tutto il

mondo paese, cioè all'umana invarianza o identità, o attenersi solo al fatto e al diritto che paese che vai usanza che trovi, cioè solo alla varietà dei modi di vivere, è causa di grandi sviste e di più fatali guai (Angioni 2011). Archeologi e antropologi dovrebbero sapere meglio di altri che se gli uomini sono sempre identici e sempre diversi, non sono mai riducibili né alla loro identità né alla loro diversità.

Il senso comune e altre forme di riflessione sull'esperienza perenne e ubiqua della variazione e della coincidenza dei modi di vivere, da circa due secoli hanno prodotto in Occidente anche gli studi specialistici di antropologia e archeologia, che hanno assunto a proprio oggetto di ricerca e di riflessione la vita umana nelle sue varie forme, arrivando a una concezione generale abbastanza condivisa, che appunto vede l'uomo sempre uguale e sempre diverso, sempre diverso in tutto e in tutto sempre lo stesso in ciò che lo fa uomo, cioè essere vivente della nostra specie *homo sapiens* che emerge da altre specie precedenti nei milioni di anni da che uomo è uomo. L'umanità a cui apparteniamo è diversa nel fare, nel dire, nel sentire, ed è uguale sempre se non altro perché sempre nel fare, nel dire e nel sentire deve produrre e riprodurre la sua vita producendo e riproducendo beni, regole, senso e agio di vivere.

Il punto di partenza di ogni antropologia e di ogni archeologia non pare oggi possa essere altro dal riconoscere che l'umanità si identifica nella sua diversità, nel suo essere sempre diversa nei singoli individui e nelle varie culture di appartenenza: che l'uomo nasce pronto a vivere mille vite diverse, ma diventa uomo quale i tempi e i luoghi comandano, africano di quattro milioni di anni fa, cinese o egizio di cinquemila anni fa, romano di duemila anni fa, romano di oggi, sempre anche col rammarico che avrebbe potuto essere altrimenti e quindi con la certezza, il sospetto, la speranza che altri mondi sono sempre possibili. Perché appunto l'uomo nasce secondo la sua natura di essere vivente formatosi a essere capace, e forse sempre più capace, di imparare, cioè capace e pronto e bisognoso di completarsi nella cultura, perché alla natura umana è necessario elaborare socialmente e imparare individualmente un modo, una forma di vita particolare in un tempo, in un luogo e in un raggruppamento umano storicamente dato. Se, come afferma il senso comune, *nessuno nasce imparato*, forse diversamente da tutti gli altri esseri viventi che forse

nascono più 'imparati', l'uomo nasce bisognoso di imparare, di compiersi o completarsi, di diventare uomo, è ancora anche il senso comune ad affermare che si diventa sempre un particolare tipo di uomo; e bisogna però articolare il senso comune quando afferma che *chi nasce tondo non muore quadrato*, perché nessuno nasce tondo ma eventualmente lo diventa: nasce senza forma ma tutto pronto ad assumere la forma disponibile dove nasce; e sebbene non sia da trascurare la nostalgica consapevolezza, il salvifico rammarico di aver potuto essere altro, altrove e in altri tempi, che da uomini si può essere diversi e migliori, che anzi lo si sta diventando, diversi e magari migliori da ciò che intanto si è. La nostra specie si è specificata nel non specificarsi come specie, ma come capace di specificarsi nella cultura, nelle varie culture, e dunque la natura dell'uomo è la cultura, cioè il sapere e poter essere sempre qualcosa di nuovo e di diverso continuando a essere se stesso proprio in questa possibilità e necessità di realizzarsi solo in una forma di vita, in una cultura.

Temi eterni della pratica, della riflessione e del sentimento, nella cultura occidentale e in tutte le altre. Spesso espliciti, spesso impliciti. Spesso anche negati, interdetti, in nome della pretesa che il particolare tipo di uomo, che si è diventati in un particolare luogo e tempo e società, realizzi il tipo d'uomo migliore possibile, o l'uomo ottimale, persino l'unico possibile uomo in assoluto.

La cultura però è anche uno strumento concettuale che l'Occidente si è dato per guardare ai propri e agli altrui modi di vivere, in un confronto anche ambiguo che da due secoli coinvolge discipline specialistiche come l'antropologia culturale e l'archeologia. Sto cercando di trattare questi grandi temi in un libro da cui li riprendo anche perché mi si impongono, con problemi e dubbi, in un secolo e in un millennio che succedono ai precedenti che ci lasciano eredi di 'principi' come la relatività, l'indeterminazione, l'incompletezza, la probabilità, le sfumature, la complessità, che hanno investito in pieno l'uomo stesso, forse in un Occidente ancora troppo abituato all'assoluto, al determinato, al compiuto, alla gerarchia delle idee chiare e distinte, oppure, in reazione all'irrompere continuo della casualità, a miti come quello di una natura umana benigna o invece maligna, preesistente e regolatrice dei nostri comportamenti, Rispetto a ciò, lo studio della varianza e dell'invarianza dei modi di vivere

ha da tempo indicato la prospettiva di una 'natura umana' come divenire socialmente costruito e appreso.

Pregiudizi?

Socraticamente, sull'antropologia ho soprattutto dubbi e problemi, maturati in decenni di specialismo. Di archeologia invece so troppo poco. E quindi, del poco che so sono piuttosto convinto, non mi posso permettere i dubbi che nascono dalla riflessione e dall'esperienza, figlie anche degli errori fatti. Sull'archeologia e gli archeologi so di avere soprattutto pregiudizi sbrigativi o nozioni imprecise quanto tenaci. Tentare di farne non un inventario, ma un qualche esempio, può essere utile, anche in forma estremizzata e caricaturale, se è vero, anche, che si tratta di pregiudizi di senso comune non solo accademico, per lo più condivisi dai non archeologi e da qualche archeologo scontento di sé.

Una mia impressione pregiudiziale è che gli archeologi, specie se italiani e quindi anche sardi, siano educati a diventare incapaci e diffidenti della dimensione teorica e metodologica che vada oltre abilità del tipo delle mere tecniche di scavo e di trattamento e catalogazione dei reperti. E che quindi per lo più lavorino non preoccupandosi del perché fanno ciò che solitamente fanno. Che insomma si perdano nelle minuzie del come e del quanto, felici se riescono ogni tanto a raggiungere un quando, una datazione, magari assoluta o per lo meno relativa. Un altro pregiudizio diffuso, e anche mio, è che gli archeologi siano mediamente incapaci di parlare del loro lavoro, di metodi e risultati, a chi non sia del mestiere e sappia usare un loro gergo astruso quanto impreciso, come mostrano tutte le archeo-didascalie museali del mondo. Si lascia così il vuoto tra gli specialismi e le curiosità e gli interessi spontanei, il vuoto tra l'accademismo chiuso e astruso e la socializzazione dei suoi risultati: vuoto colmato dalla fantasie fideistiche più incontrollate quanto dagli imbrogli di disonesti del tipo dei tombaroli, con fenomeni più tipici come quello sardo della leggenda nera degli archeologi come massimi trafugatori e falsificatori della storia sarda positiva. Mondo ambiguo e pericoloso da cui l'archeologo medio pare difendersi solo con metodi e mentalità da

carabiniere e da burocrate, specie se lavora in luoghi come le soprintendenze, dove il mestiere più utile, se fatto bene, sembra essere quello del magazziniere di reperti e del cerbero del territorio.

Dalle mie poche e sbrigative letture di scritti di specialismo archeologico, per lo più sardo (nei due sensi, sia di studiosi sardi sia di argomento sardo) conservo impressioni di evoluzionismi impliciti o espliciti ma per lo più unilineari, diffusionismi aprioristici per lo più mediterraneo-centrici e da *ex Oriente lux*, che a un antropologo di queste parti fanno venire almeno un senso di colpa per non sapere condividere con altri specialismi le cose utili che il suo specialismo potrebbe mettere a disposizione, come accade invece in luoghi con scuole che hanno prodotto correnti più innovative e più potenti in archeologia, quali quelle anche da me evocabili con nomi come Gordon Childe, Leroi-Gourhan, Renfrew...

Altro che capita di richiamare alla mente pensando da antropologo all'archeologia, come risultato soprattutto di qualche lettura e di qualche visita a musei archeologici detti di solito nazionali, è che, almeno in Italia, l'archeologia sia ancora troppo dentro la dimensione dell'attenzione a manufatti che siano catalogabili come artistici. Cioè ancora dentro la dimensione dell'archeologia come storia dell'arte, alla Winckelmann o nel migliore dei casi alla Bianchi Bandinelli, nella dimensione delle veneri greche e dei bronzetti nuragici studiati ed esposti con preoccupazioni, spesso del tutto implicite, del tipo della distinzione tra arte e non arte, tra bello e brutto, materia e spirito, primitivo ed evoluto, luoghi d'origine e tempi e tramiti di diffusione, e così via⁴²³. E ho anche il sospetto che solo a tavola, dopo un buon pasto e qualche libagione, gli archeologi osino intavolare discorsi intorno al fatto che le loro ricerche e i loro studi abbiano per scopo non solo di scovare residui più o meno muti e di conservarli in ordine, ma di avere notizie su complessi e complessivi modi di vivere che hanno lasciato memoria di sé in forma di residui. Non so se questa sia un'utile definizione di archeologia in senso stretto, ma mi rendo conto che lo è per me, mentre cerco di ragionarci da antropologo, magari in vista di progetti comuni più sensati non solo di ricerca e di riflessione specialistica

⁴²³ Per un approccio critico a queste tematiche si rimanda a Shiner 2001; Angioni 2011; Cossu 2012.

e interdisciplinare, ma anche, perché no, di vita presente e futura per l'umanità, anche passando per le norme e le usanze della ricerca specialistica.

Documenti

Torna opportuna una considerazione forse più seria, nel senso di meglio focalizzata e meno pregiudiziale, a proposito di somiglianze e differenze tra archeologia e antropologia. A parte la coincidenza di tecniche di ricerca sul terreno nel caso dell'antropologia fisica e della paleontologia, per non dire della paleontologia, mentre l'archeologo deve fare i conti con la scarsità di documenti dei modi di vita di cui vuole avere notizie, l'antropologo invece deve fare i conti col sovrabbondare della vita in atto, da ridurre drasticamente a notizie fruibili in maniera intersoggettiva tra chi le dà e chi le riceve: la sovrabbondanza di vita da ridurre a documento di vita. Quasi il percorso inverso di quello archeologico. L'archeologo, come lo storico in genere, cerca e studia documenti di vita passata, l'antropologo riduce a documento aspetti di una vita che si sta vivendo come tale, la osserva in atto e partecipandovi, sia che si tratti di vita delle sue parti, come oggi l'antropologo sempre più fa, sia di vita esotica, come prima l'antropologo si sforzava di fare. Dal poco più o meno casualmente residuale al tutto sensato, per l'archeologo; per l'antropologo, dal tutto vivente al parziale ridotto a documento significativo di quel tutto in atto. L'uno ha il problema della scarsità o dell'assenza di vita, l'altro ha il problema della sovrabbondanza vivente da ridurre a documento di vita. Per cui, spesso, un guaio dell'antropologo è che si perda nei psicologismi del contatto con la vita vera di persone vere presso cui cerca le sue informazioni e i suoi informatori da ridurre a documenti forniti di una verità garantita soprattutto dalle sue sensibilità di osservatore partecipante, o di partecipante osservatore: credetemi, io sono stato là e ho visto, ho l'autenticità e l'autorità del testimone oculare, ho vissuto la vita che vi documento. Mentre l'archeologo mi pare oscillare tra la tentazione del silenzio totale sulla vita vera di cui trova residui e indizi, e del fantasticare incontrollato su vite umane e contesti culturali e

naturali che non ci sono più. Con risultati, specie nell'oggi postmoderno, che quelle forme di vita scomparse con pochi residui si apprezzino al meglio quasi solo nella forma della fiction, specie letteraria e cinematografica, nella forma del racconto, in questi casi, non tanto di forme di vita più o meno immaginate, ma piuttosto di imprese più o meno felici di documentazione specialistica archeo- o antropologica.

Insomma, forse il desiderio o il sogno costante e sensato, per lo più implicito e normalmente inconfessabile, dell'archeologo intelligente e cosciente sembra quello di riuscire a entrare, scavando la troppo nuda terra, nel senso comune di altri tempi e dimensioni di vita. Mentre l'antropologo ha la difficoltà di cogliere un senso comune caotico e irriducibile a documento di una forma di vita in processo. L'antropologo quanto l'archeologo, tra l'altro, fanno sempre i conti almeno impliciti intorno a 'materiale' e 'ideale', sia di fronte alla scarsità e al silenzio dei sempre pochi residui materiali, sia di fronte alla complessità della vita in atto; e anche perché è 'bisogno' ancora dibattuto attribuire un qualche primato o al 'materiale' o all' 'ideale' nella dinamica della storia, mentre pure si sostiene che sia meglio non fare una tale separazione, tanto meno gerarchica, per intendere la complessità globale del vario vivere umano in società.

Ma appunto, il documento archeologico è tanto diverso da quello etnografico, per vari aspetti, oltre che essere sempre anche simile e similmente studiabile, a parte le tecniche di reperimento.

Una delle più importanti diversità è che il documento archeologico è di solito un bene materiale tangibile con un suo valore anche monetario mercantile, specie se raro, da conservare in modi e luoghi adatti ai quali ben si adatta l'immagine dello scrigno e la realtà del magazzino ben custodito. Mentre il documento etnografico di solito non ha questi valori e questa tangibilità apprezzabile anche come merce, non necessariamente clandestina, secondo modi dell'antiquaria e del collezionismo dei secoli passati. Raramente il documento etnografico gode dell'aura di unicità o rarità di cui gode e soffre molto spesso il reperto o il monumento archeologico, specie quando ritenuto artistico, di cui si dice volentieri che è inestimabile, per dire almeno che oltrepassa ogni possibile valutazione come merce. I documenti etnografici invece rimangono di solito *specimina*

facilmente rimpiazzabili di tratti di vita di cui molti, o tutti, sono normalmente competenti, come è chiaro nel caso di feste o altre cose che diciamo usi e costumi, o di fenomeni linguistici o di mentalità. Per cui, tra l'altro, la scarsa accuratezza o la falsificazione voluta di documenti archeologici è un reato anche a volte perseguibile, mentre nessuno è mai stato perseguito, finora, per avere inventato di sana pianta o trasformato più o meno fortemente un carnevale o una festa patronale, nemmeno quando si sia millantata un'inesistente documentazione di antichità o tradizionalità, in forme vecchie e nuove di invenzione della tradizione, come nel caso della attuale volontà di molti di credere in segrete ma istituzionali donne addette in Sardegna a metter fine alle peggiori agonie (*acabbadoras*). E comunque il tombarolo in etnografia e in antropologia culturale mi pare cosa più che rara, così come è cosa difficile la monetizzazione di competenze etnografiche, che pure a volte si vendono oggi ad amministratori o a politici orecchianti ma con naso addestrato a fiutare affari anche turistico-culturali. Del resto, il tipico studioso locale è di norma un concentrato più o meno riuscito di interessi, di curiosità e di competenze (e spesso di fideistiche convinzioni) di ambito archeologico quanto etnografico, come pure linguistiche e più genericamente storiche. Il tutto tenuto insieme, si sa, da una sorta di sacerdozio dell'identità locale, materializzata e legalizzata in ciò che oggi si dice beni culturali, patrimonio, *heritage*.

Beni culturali

Ciò che oggi si dice beni culturali ingloba nozioni come memoria, storia e identità e si esplica in politiche del patrimonio culturale o della memoria storica, intese anche al servizio dello sviluppo locale, dove per sviluppo non si intenda solo quello economico. L'idea e le pratiche della cura dei beni culturali come patrimonio sono una forma odierna evidente della spinta universale a conservare e a elaborare la memoria culturale anche come garante della propria identità, del proprio essere nel mondo, e come eredità da mettere a frutto in vari modi nel presente, ma lasciandola a disposizione degli eredi futuri. Un fenomeno recente è l'ampliamento dei

tipi di beni considerati storici, identitari e costituenti il patrimonio culturale, così come sono aumentati coloro che partecipano alla patrimonializzazione, cioè all'individuazione e alla cura dei beni culturali, con politiche adatte alla tutela, alla salvaguardia, alla valorizzazione e all'utilizzazione. Un ampliamento analogo al coinvolgimento di tutto il mondo nelle politiche dei beni culturali, come mostra l'elenco dei beni dichiarati patrimonio dell'umanità dall'UNESCO.

I beni culturali sembrano ancora caratterizzarsi, come nel collezionismo e nell'antiquariato dei secoli passati, soprattutto per valore estetico, antichità, rarità, preziosità. Ma un problema che si pone sia all'archeologo che all'antropologo è che tutto può essere investito di valore storico-identitario, cioè che ogni cosa materiale e immateriale può diventare patrimonio. Perciò sarebbe da ripensare il senso di opinioni molto diffuse sulla presenza in Italia della massima parte dei beni culturali del mondo; o delle liste dell'UNESCO dei beni patrimonio dell'umanità. Le idee e le pratiche della memoria storica sono diventate oggetto anche di una antropologia o di una sociologia del patrimonio, che partecipa all'analisi dei modi e delle cose via via considerate patrimonio con dinamiche varie di inclusione e di esclusione; antropologia o sociologia della memoria storica che dovrebbe contribuire a guidare i nuovi processi di valorizzazione⁴²⁴. I quali processi sono molto diversi, come concezione e come pratiche, dai modi di possedere, collezionare, conservare e mostrare cose di valore, che nei secoli passati in Europa sono stati pratica elitaria. Vigevano in ciò i gusti delle classi dominanti e dei loro intellettuali, che spesso hanno riciclato aspetti della cultura delle classi popolari, senza considerarle appieno belle arti ed escludendo le cose della quotidianità.

L'abbandono della visione meramente estetica delle 'belle arti' ha cambiato molto le cose negli ultimi decenni, come conseguenza soprattutto del mutamento drastico a livello mondiale di ogni aspetto dei modi di vivere. Mutamento che ha suscitato in larghi strati di popolazione, prima poco o diversamente sensibili verso la memoria storica o culturale,

⁴²⁴ Palumbo 2003 e 2009; si vedano anche i contributi di G. Satta e F. Dei nel numero 49/2013 della rivista *Parolechiave* dedicata al tema "Patrimonio culturale".

operazioni anche spontanee di recupero e conservazione della memoria locale, di patrimonializzazione di aspetti da poco finiti e sostituiti della propria vita materiale e spirituale, come è il caso della miriade di musei e di raccolte del mondo contadino appena passato in una rapida mutazione epocale che ha reso sensibile chiunque alla sua documentazione. Nasce e si sviluppa così un largo bisogno di passato ai fini di auto-riconoscimento da parte di strati sociali che finora, come scriveva Gramsci, non sospettavano nemmeno «che la loro storia possa avere una qualsiasi importanza e che abbia un qualsiasi valore lasciarne tracce documentarie» (Gramsci 1975: 328, Q 3, § 48). E ciò anche con eccessi, come rileva Marc Augé (2004), da parte di chi trascura di vedere e di analizzare «la complessità della realtà attuale» in trasformazione globale, per darsi solo «alla bellezza di quel che stava crollando» o che ci rimane da crolli più o meno lontani nel tempo e nello spazio. Augé ha studiato e proposto il tema di una *surmodernità* che ci fa vivere in *nonluoghi* i nostri destini singoli e solitari. La nozione di *non luoghi* ha avuto molta fortuna per indicare certi attuali luoghi pubblici, specie di transito e di grandi acquisti, in una situazione di accelerazione della storia, di restringimento dello spazio e di individualizzazione dei destini che non pare mai prima vissuta da un qualche gruppo umano nel mondo (Augé 2005).

La conservazione della memoria intanto, ben oltre l'estetismo delle *cose di pregio*, si è estesa sia ai cosiddetti 'beni immateriali' come riti, credenze, feste, narrativa eccetera, e quindi anche, ufficialmente, ai beni demo-etno-antropologici, spesso localmente realizzati insieme coi reperti del più antico, e quindi archeologico, passato locale. Il tutto coinvolto in ragionamenti e in politiche che devono fare i conti con un mondo in sempre più ampia globalizzazione, che tuttavia mondializza anche un nuovo bisogno di localismo, o località, in una richiesta globale di particolarità locali. Dove è chiaro che antropologi e archeologi hanno compiti nuovi, con al primo posto l'esigenza che le operazioni di patrimonializzazione si facciano anche con la serietà e il rigore della scienza, della ricerca e della documentazione specialistica, e senza trascurare la preparazione di professionalità nuove di buon livello accademico.

Passato identitario

Scrivo queste note mentre in Sardegna risorge il clamore intorno alle fantasie preistoriche su Atlantide e sulle statue di Monti Prama. Queste ultime, a distanza di un quarto di secolo dal loro rinvenimento nelle campagne del Sinis nel 1974, prima tornano alla ribalta nei media, dopo l'accurato restauro, per la disputa su quale o quali musei metterle in mostra, poi, scelta la dislocazione a Cagliari e a Cabras, nuovamente per la ripresa degli scavi archeologici nell'area della necropoli e la venuta alla luce di altre statue. Non solo in Sardegna tendiamo spesso a sentirci tutti archeologi, tutti etnologi e tutti linguisti, ma ~~in questo caso~~ nel caso delle statue di Monti Prama è prevalso un po' troppo il complesso del complotto, cioè il tema facile, ingenuo e subalterno del silenzio colpevole di 'qualcuno' che avrebbe occultato tutto per decenni. Chi ha la mia età sa per lo meno qualcosa della statuaria di Monti Prama. Giovanni Lilliu ne fece subito divulgazione nella stampa, e l'immagine di un «guerriero» di Monti Prama è in copertina del suo *La civiltà nuragica*, del 1982, dove si fa il punto intorno a quegli inaspettati e straordinari reperti. Per anni le due statue meglio conservate sono state esposte nel Museo Archeologico Nazionale di Cagliari. Si poteva fare di più per studiare e rendere fruibili quei resti impressionanti del nostro passato? Certamente, come sempre e dappertutto. Persino io che ne so meno di tutti, ne so abbastanza da ritenere che tutto sui cosiddetti «guerrieri giganti» di pietra del Sinis è controverso, a cominciare dal dibattito in corso fra gli studiosi sull'inquadramento cronologico delle statue, attribuite dai punicologi a fine VIII e a VII sec. a.C. e dai preistoricisti collocate fra X e IX secolo o addirittura nell'XI sec. a. C. Un divario notevole, che muta molto il quadro storico di riferimento, ora legato al mondo fenicio, ora al mondo nuragico.

Interessa però anche stavolta che, per esempio, il patriottismo sardo tende a essere legittimamente rialzista e meno legittimamente confonde la statuaria di Monti Prama con l'Atlantide platonica e con tanto altro di meraviglioso nelle antichità sarde. Forse però ne so abbastanza persino io per fare una considerazione più generale. Il patriottismo, localistico o no, che si concentri sul patrimonio culturale soprattutto preistorico, si esprime

spesso con manifestazioni di quella concezione cospiratoria della ricerca storica e della tutela dei beni culturali a cui accennavo prima (Frongia 2012). Non succede solo in Sardegna e in luoghi come la Sardegna, dove c'è gran bisogno di maggiori finanziamenti e di più personale esperto nella ricerca e nella tutela dei beni culturali, dove c'è molto da cambiare e da migliorare nel funzionamento degli organismi di ricerca e di tutela, dove operano anche dei poco capaci in posti importanti, dove è pure vero che si sono affermati comportamenti di ricerca e di socializzazione dei dati molto personalistici e carrieristici, come è vero che spesso risulta dannosa la concorrenza anche sleale tra soprintendenze e università e altro ancora di negativo. Ma non si fa un buon servizio quando si spara nel mucchio, presentando soprintendenze e archeologia accademica come una congrega di occultatori di grandi documenti della preistoria e della protostoria della Sardegna, per non dire della storia, dove pure è ricorrente l'accusa contro una storiografia asservita a interessi antisardi.

Gli archeologi da università, da museo e da sovrintendenza conoscono bene il legittimo desiderio di conoscere e valorizzare il proprio passato, se è vero che in Italia sembra non esserci sindaco che non spinga allo scavo anche perché persegue più o meno realistici progetti di sfruttamento turistico. E siccome non sempre dallo scavo viene fuori il reperto sensazionale, molti amministratori locali si sentono vittime anch'essi di una congiura di soprintendenze e università ai danni del territorio e dell'orgoglio locale. Così in molti ci si lascia andare a una dietrologia rancorosa che spiega questa supposta cospirazione con lo scopo di tenere, per esempio, i sardi nell'ignoranza e nello scarso orgoglio del proprio passato. E spesso sembra che gli addetti ai lavori sul passato non riescano nemmeno a far intendere almeno ai politici più accorti che possiamo essere certi che nonostante i tombaroli, gli scarsi finanziamenti, gli scavi mal condotti e i dati di ricerca poco socializzati da parte degli specialisti, ci sarà sempre tanto nel sottosuolo delle regioni mediterranee per dare adito a ogni possibile immaginario, da Atlantide all'ufologia, ma che ci resterà anche tanto di visibile nei nostri paesaggi, per restare impressionati da una preistoria e protostoria monumentale così presente ed emergente come in Sardegna.

E allora, forse, bisognerebbe impiegare tempo ed energie nel far capire che è una perdita di tempo e di energie, anche patriottiche, la ricerca del nemico della preistoria e della storia locale, per esempio sarda, specialmente quando il nemico si individui nei sardi stessi, così spesso accusati di essere rinunciatari e servi di chi avrebbe interesse a tenerli umili e dimessi davanti alle glorie altrui e vergognosi del proprio passato occultato e immiserito. Eppure non pare così difficile, per gli studiosi, sfruttare invece le indignazioni per individuare problemi irrisolti e comportamenti inadeguati, a cominciare dalle croniche carenze italiane negli investimenti per la cultura, ancora più gravi oggi con le sgangherate riforme scolastiche e universitarie, il fumo negli occhi dei centri di eccellenza, lo smantellamento del Consiglio Nazionale delle Ricerche, il farraginoso Codice Urbani e altri guai, come i ridicoli clamori intorno a urgenti finanziamenti per trovare in Sardegna le tracce dei guasti di un fantasioso tsunami atlantideo, questi sì guai in combutta anche contro le ricerche serie sul nostro passato e contro l'orgoglio dei sardi così spesso beffati dalla storia, in un perenne mare di guai anche identitari.

Rimane un compito urgente mostrare e dimostrare la pochezza fideistica delle teorie, delle proposte e delle pretese, ancora per esempio in Sardegna, dei fans degli Shardana o di Atlantide. Ma rimane anche il problema maggiore che tanti, troppi e insospettabili, ora anche tra i politici che possono decidere sui finanziamenti, le prendano sul serio e non mostrino il bisogno di una seria informazione, a cui del resto nessuno li ha abituati.

Bisognerebbe riuscire molto di più a parlare da megafoni adatti e a scrivere su fogli o siti capaci di far intendere alla media intellettualità non solo la pochezza di certa archeologia desiderante, che sarebbe invece utilissima qualora diventasse supporto di operazioni scientifiche ben più utili, persino esaltanti, se adeguatamente appoggiate da una politica e da un'opinione pubblica meglio informata anche per l'impegno di specialisti meno umbratili al servizio di un sapere da mettere al servizio di tutti.

Bibliografia

- Angioni 2011 = G. Angioni, *Fare, dire, sentire. L'identico e il diverso nelle culture*, Il Maestrale, Nuoro 2011.
- Augé 2004 = M. Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004.
- Augé 2005 = M. Augé, *Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, Eleuthera, Milano 2005.
- Cossu 2012 = T. Cossu, "Sinceramente primitivi": sguardi incrociati sull'origine dei sardi, in A. Cannas, T. Cossu, M. Giuman (a cura di), *Xenoi. Immagine e parola tra razzismi antichi e moderni, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Cagliari, 3-6 febbraio 2010*, Liguori, Napoli 2012, pp. 381-394.
- Dei 2013 = F. Dei, *Da Gramsci all'UNESCO. Antropologia, cultura popolare e beni intangibili*, "Parolechiave", 49, 2013, pp. 131-146.
- Frongia 2012 = F. Frongia, *Le torri di Atlantide. Identità e suggestioni preistoriche in Sardegna*, Il Maestrale, Nuoro 2012.
- Gramsci 1975 = A. Gramsci A., *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino 1975.
- Leroi-Gourhan 1964-65 = A. Leroi-Gourhan *Le Geste et la Parole*. I, *Technique et Langage*, A. Michel, Paris 1964; II, *La Mémoire et les rythmes*, A. Michel, Paris 1965 (trad. it. *Il gesto e la parola*. I, *Tecnica e linguaggio*. II, *La memoria e i ritmi*, Einaudi, Torino 1977).
- Leroi-Gourhan 1982 = A. Leroi-Gourhan, *Les Racines du monde*, Intervista con Claude Henri Rocquet, Belfond, Paris 1982 (trad. it. *Le radici del mondo*, Jaka Book, Milano 1986).
- Lilliu 1982 = G. Lilliu, *La civiltà nuragica*, Delfino, Sassari 1982.
- Palumbo 2003 = B. Palumbo, *L'Unesco e il campanile. Antropologia, politica e beni culturali in Sicilia orientale*, Meltemi, Roma 2003.
- Palumbo 2009 = B. Palumbo, *Patrimonializzare*, "AM. Antropologia Museale", 22, pp. XXXVIII-XI.
- Satta 2013 = G. Satta, *Patrimonio culturale*, "Parolechiave", 49, 2013, pp. 1-18.

Shiner 2001 = L. Shiner, *The Invention of Art. A Cultural History*, University of Chicago Press, Chicago 2001 (trad. it. *L'invenzione dell'arte. Una storia culturale*, Einaudi, Torino 2010).

L'autore

Giulio Angioni

Docente di Antropologia culturale all'Università degli Studi di Cagliari, allievo e collaboratore di Ernesto de Martino e di Alberto Mario Cirese.

Dalle sue ricerche sul mondo contadino hanno origine i suoi studi di antropologia delle tecniche, con lavori di documentazione quali *Rapporti di produzione e cultura subalterna. Contadini in Sardegna* (1974), *Sa laurera. Il lavoro contadino in Sardegna* (1976); *I pascoli erranti: antropologia del pastore in Sardegna* (1989). Tra i suoi scritti teorici hanno rilievo: *Il sapere della mano: saggi di antropologia del lavoro* (1986) e *Fare, dire, sentire: l'identico e il diverso nelle culture* (2011). Ha fondato e diretto la rivista antropologica internazionale *Europaea. Journal of the Europeanists-Journal des Européanistes*. Angioni è oggi soprattutto uno scrittore. Tra i suoi romanzi *Le fiamme di Toledo*, *Assandira*, *L'oro di Fraus*, *Sulla faccia della terra*.

https://it.wikipedia.org/wiki/Giulio_Angioni

Email: angionigiulio@gmail.com

Alla deriva



Pinuccio Sciola, *Maternità*, pietra, fine anni Sessanta.
Foto di Giorgio Dettori

Maternità

In ricordo di Pinuccio Sciola

Rita Ladogana

Quando sopraggiunge l'ora del tramonto il parco delle sculture di Pinuccio Sciola a San Sperate, quello straordinario luogo di incontro tra arte e paesaggio naturale, si trasforma in qualcosa di magico: entra in scena la luce, i raggi del sole raggiungono l'altezza giusta per attraversare perpendicolarmente i tagli profondi che si intrecciano nella materia dura della pietra, mettendo in scena un gioco dinamico di trasparenze capace di esaltare il lavoro scultoreo. Per questo motivo l'artista preferiva accogliere i suoi ospiti la sera, voleva fare in modo che godessero al meglio di questa magia per trattenerli fino al sopraggiungere del buio, quando alla luce del sole si sostituiva quella generata dallo scintillio del fuoco, nello spettacolo da lui inscenato, come in un rituale sacro, per poter offrire ai visitatori un'altra visione, con altri colori e con nuove interazioni tra le forme.

Pinuccio era così, aveva il dono prezioso dell'ospitalità, quella più genuina e radicata; aveva bisogno di regalare agli altri il senso profondo della sua arte, di dividerne l'esperienza meravigliosa della creazione e della scoperta. E gli ospiti arrivavano, non solo la sera come piaceva a lui, ma a tutte le ore del giorno, perché il suo parco e la sua casa museo di San Sperate erano sempre aperti, senza che nessun ostacolo si frapponesse tra il fruitore e l'opera d'arte.

Artista di apertura internazionale, Pinuccio Sciola, scomparso lo scorso 13 maggio, è conosciuto come il padre delle "pietre sonore" e deve la sua fama alla geniale intuizione che lo ha portato a scoprire le potenzialità sonore dei grandi blocchi di basalto e della roccia calcarea. Il punto di partenza è stata la sperimentazione di una nuova tecnica esecutiva basata sulla segmentazione della pietra attraverso tagli profondi

e regolari; l'approccio alle nuove forme e la scoperta della natura viva e duttile della roccia è avvenuta attraverso l'accarezzamento delle profonde fenditure, con le mani oppure con piccoli frammenti di roccia, fino a generare vibrazioni fisiche e acustiche, suoni inediti, complessi, a rappresentare metaforicamente la voce segreta custodita all'interno della materia. Dai primi anni Novanta Sciola ha iniziato a condurre un lavoro insieme scultoreo e musicale, segmentando la pietra sempre in funzione dei suoni che avrebbe potuto ricavare. Suoni che ha fatto viaggiare in tutto il mondo, richiamando l'attenzione non soltanto degli storici dell'arte ma anche dei musicologi e di musicisti che hanno scritto partiture per le sue pietre.

Ma prima di arrivare alla sperimentazione non figurativa, all'approccio intermediale che lo avrebbe fatto entrare nella storia della scultura del secondo Novecento, Sciola ha avuto un interessante trascorso figurativo, caduto nell'oblio, oscurato dalla fama dei suoi litofoni. Un trascorso che racconta molto del suo modo di intendere la scultura, che rivela le peculiarità del linguaggio espressivo, manifestando *in nuce* molte delle prerogative che avrebbero caratterizzato la produzione matura, dall'emergere del forte radicamento nella sua Sardegna alla propensione per la scelta di formule arcaiche e monumentali. In questa occasione vogliamo ricordarlo per la sua intensa e intima *Maternità*, scolpita nella pietra alla fine degli anni Sessanta ed esposta nel suo giardino di San Sperate, in prossimità dell'ingresso, troppo lontano dai percorsi tracciati dalle pietre sonore, troppo nascosta per poter raccontare la sua storia. Una storia che si riallaccia alle origini contadine del maestro, ai volti del mondo popolare del suo paese, quelli che ritroviamo nelle figure dei contadini da lui forgiate, non solo nella pietra ma anche nel legno e nella terracotta. Il volto della madre è tradotto in forme solide ed essenziali costruite attraverso una semplificazione arcaistica dei profili, capace di esaltarne la forza espressiva e comunicativa. Iniziano a definirsi la densità e la verità della scultura di Sciola, che suona energica e forte come il dialetto della sua terra. E' il preludio ad un approccio concreto che si innesta nella ricerca narrativa della scultura italiana, inaugurata dall'esempio illustre di Arturo Martini e proseguita a lungo nel Secondo dopoguerra.

La scelta linguistica, capace di coniugare l'elemento identitario all'università dello stile, tornerà con accentazioni altrettanto energiche nel vigore rudimentale dei suoi megaliti, a raccontare di una civiltà remota, senza mai mancare di radicarsi nel tempo presente. E sull'inesistenza di un tempo specifico al quale ricondurre la sua opera Sciola insisteva sempre; a chiunque gli chiedesse del suo lavoro con l'intenzione di costringerlo nelle maglie della storia, rispondeva che le sue sculture nascevano con l'intenzione di porsi oltre il tempo, cavalcandone la sua forza inesorabile. Dai tempi della terra a quelli del cosmo, in un itinerario fitto di simboli plasmati per essere eternamente riconosciuti e restituiti all'immaginario collettivo.

L'autore

Rita Ladogana

Rita P. Ladogana è ricercatrice in Storia dell'Arte Contemporanea presso l'Università degli Studi di Cagliari. Gli interessi di ricerca riguardano soprattutto le manifestazioni artistiche del XX secolo, riferite sia all'ambito nazionale che a quello più specificamente locale, relativo alla Sardegna. Gli studi spaziano dall'attenzione per la produzione pittorica e scultorea delle personalità particolarmente significative che hanno operato nell'Isola all'interesse per la storia della fotografia italiana.

<http://people.unica.it/ritaladogana/>

Email: ladogana@unica.it



Fig. 1 – Siria, Qal'at Sim'an (Basilica di San Simeone), marzo 2011.
Foto di Fabio Parascandolo.



Fig. 2 – Siria, monastero di Deir Mar Musa al-Habashi, incontro con
Padre Paolo Dall'Oglio, dicembre 2009. Foto di Vittoria Volgare.

Frammenti di vita / racconti di Siria

Fabiola Podda

Damasco febbraio 2009: Bashar Al Assad cena con John Kerry e le rispettive mogli, Teresa Heinz Kerry e Basma Al Assad. Kerry, allora senatore del Massachusetts, era a capo di una delegazione Usa in viaggio in Siria per «discutere di idee e progetti per favorire la pace nella regione» (<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/middleeast/syria/10283045/John-Kerry-and-Bashar-al-Assad-dined-in-Damascus.html>).

Quella sera mi trovavo per caso nello stesso ristorante della capitale siriana, il *Naranj*, avendo deciso di portare fuori a cena una coppia di amici italiani appena arrivati dal Libano. Fui colpita dalla apparente rilassatezza dell'atmosfera in cui si svolgeva la serata nel ristorante e da quella che mi sembrava una totale mancanza di un servizio di sicurezza. Rafforzava la mia idea, condivisa da molti stranieri presenti per lavoro in Siria, che il presidente Bashar Al Assad e sua moglie godessero di una grande popolarità nel Paese al punto da poter di girare indisturbati per la città e poter fare a meno delle guardie del corpo.

All'epoca vivevo in Siria già da un anno e mezzo, dopo quattro anni trascorsi in Libano. Anni difficili segnati da una catena di attentati iniziati nel febbraio del 2005 con l'assassinio del primo ministro e uomo d'affari Rafik Hariri, dal bombardamento a tappeto del paese da parte dello stato d'Israele nel luglio-agosto del 2006, dalla distruzione del campo palestinese di Nahr el-Bared a Tripoli (città nel nord del Libano dove si trovava la sede del progetto di ARCS per cui lavoravo) nel giugno del 2007 a seguito degli scontri tra l'esercito regolare e il gruppo islamico di Fatah-al-Islam, e infine dalla crisi politica e militare del maggio del 2008, crisi che aveva gettato il Paese sull'orlo di una nuova guerra civile.

Tutto questo si è poi intrecciato, a partire dal luglio 2006, con un complesso e difficile percorso per l'adozione di una bambina libanese,

durato oltre quattro anni e conclusosi, dopo mille ostacoli e difficoltà di ogni sorta sia in Libano che in Italia, solo nel settembre del 2010.

Nell'ottobre del 2008 la possibilità di lavorare per l'ufficio di cooperazione dell'ambasciata italiana in Siria per un programma di emergenza a favore dei profughi iracheni ha temporaneamente messo fine al mio periodo libanese.

La Siria: un Paese che avevo attraversato per la prima volta nel 2002 in viaggio verso la Giordania e dove sono poi tornata a più riprese a partire dai primi mesi del 2005.

In uno di questi viaggi ho visitato il Monastero di Deir Mar Musa al-Habashi con il desiderio di incontrare Padre Paolo Dall'Oglio, e aggiungermi alla schiera di pellegrini incuriositi che si affollavano dentro le antiche mura del Monastero. Viaggiatori spinti chi da interesse per l'esperimento interreligioso che si conduceva nel Monastero, chi semplicemente in cerca di un luogo dove sostare, prima di proseguire il viaggio verso altre destinazioni alla scoperta della Siria, chi per ammirare il paesaggio desertico in cui era inserito il Monastero o chi ancora per raccogliersi in preghiera o in meditazione nella piccola chiesa, decorata con affreschi medioevali.

Le visite a Mar Musa sono poi proseguite non frequenti ma regolari, fino al novembre 2011. In quell'ultima visita trovai un Monastero quasi deserto, silenzioso, e Padre Paolo preoccupato ma anche molto determinato nel sostenere le rivendicazioni politiche alla base della rivoluzione e deciso a svolgere fino in fondo il suo ruolo di testimone e di mediatore di pace.

Quella fu l'ultima volta che ho visto e parlato con Padre Paolo. Io, un mese dopo, lasciai la Siria definitivamente e lui sarebbe misteriosamente scomparso da Raqqa, quartier generale dell'ISIS, nel luglio del 2013.

Intanto la mia vita a Damasco scorreva tranquilla tra il quartiere dove vivevo, *Rawda* e *Malki*, la zona delle ambasciate. Portavo quasi ogni pomeriggio mia figlia in uno dei tre parchi pubblici vicini, cosa impensabile a Beirut, città caotica, trafficata, priva quasi completamente di aree verdi e di spazi pubblici. Ma allo stesso tempo mi piaceva aggirarmi a piedi per il suq *Hamidiyeh* e i quartieri antichi della città. La Siria appariva

allora a noi stranieri molto interessante nel suo tentativo di realizzare in modo originale la sintesi tra esigenze di modernità e istanze socialiste.

Certo, si intuivano aspetti 'problematici' del regime legati alle scarse libertà civili e politiche e a un apparato di controllo ancora molto capillare e tragicamente 'efficiente', ma io, come molti altri espatriati, credevamo che essi fossero da imputare ai vecchi quadri di partito che circondavano il Presidente, piuttosto che al Presidente stesso, arrivato al potere nel 2000 con il suo bagaglio di promesse di democratizzazione e di aperture.

Solo nel marzo del 2011, in occasione di un viaggio dalla capitale siriana fino ai confini nord con la Turchia, cominciai a scoprire un'altra Siria, una Siria ricca di storia e di arte, ma nella quale era anche evidente la distanza delle periferie dalla capitale, il diffuso malcontento verso il centralismo politico ed economico attuato dal regime, la progressiva desertificazione dei suoli, il conseguente impoverimento delle comunità rurali e lo spopolamento delle campagne, l'eccessiva burocratizzazione dell'amministrazione pubblica, la corruzione della classe politica dominante.

Tornai a Damasco il lunedì, qualcosa era successo proprio quel fine settimana: c'erano state le prime timide proteste e ci si cominciava a chiedere se anche in Siria sarebbe potuto accadere quello che era già successo altrove nei paesi della sponda sud del Mediterraneo.

Le prime risposte sociali e individuali a questo stato di incertezza e di paura sono state quasi impercettibili: molti dei palazzi del centro moderno si sono dotati di cancelli con apertura a codice, ricche famiglie sunnite si sono affrettate a partire verso Paesi più sicuri (generalmente i Paesi del Golfo), molti giovani sono emigrati per completare gli studi o per evitare il servizio militare. Ad aprile ho visto i primi carri armati disporsi agli incroci delle principali strade di periferia, verso sud.

E un giorno di maggio del 2011 mia figlia è tornata a casa dalla scuola Montessori, la stessa frequentata dai figli del Presidente, con i distintivi della divisa cambiati e tutte le scritte inglesi (essendo una scuola internazionale bilingue) sostituite da scritte in arabo. Una delle risposte iniziali del regime: elaborare una retorica nella quale il nemico era esterno, presentando di conseguenza le proteste in corso come frutto di una strategia ben precisa eterodiretta e non di legittime richieste popolari.

La guerra è cominciata già in quei primi mesi del 2011 nei quali si è decisa una risposta che ha mirato a schiacciare ogni istanza democratica e pacifista e a diffondere paura e diffidenza tra la gente, scavando distanze, creando fratture e odi profondi.

Il calcolo aggiornato di feriti, di morti, di case distrutte, di profughi e di sfollati è arrivato parecchi mesi dopo, ma esso non è stato altro che il prodotto di quei primi mesi, quando si è preferito schiacciare ogni possibilità di dialogo, negando ogni genuino fermento democratico e valicando un limite da cui sembra oggi sempre più difficile il ritorno.

L'autore

Fabiola Podda

Fabiola Podda laureata in Filosofia presso l'Università di Cagliari (1991) e in Scienze Politiche all'Università "L'Orientale" di Napoli (2002), ha conseguito un Master in Analisi e gestione di progetti di sviluppo presso l'Università statale di Milano (2001). Ha svolto attività nella Cooperazione internazionale sia con Organizzazioni non governative (CRIC, APS, ARCS) che governative (Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale), prevalentemente nell'area del Vicino Oriente (Yemen, Giordania, Libano e Siria).

Email: fabiola.podda@yahoo.it

Nella rete

Serial Classic. Moltiplicare l'arte tra Grecia e Roma

Mostra a cura di S. Settis e A. Anguissola
Milano, Fondazione Prada, 9 maggio – 24 agosto 2015

Giulio A. Arca e Miriam Napolitano

Il termine 'classico' è usato, a partire dall'Ottocento, per identificare il periodo storico e le manifestazioni culturali dell'antica Grecia e Roma, ma, soffermandoci sul concetto, esso in realtà rispecchia una riflessione moderna sul mondo antico, i cui modelli, divenuti esemplari per originalità, bellezza e perfezione, si caricano periodicamente di nuovi significati e valori, tali da renderli eterni ed immutabili, nelle forme e nella sostanza. Il classico è un'entità già vista, che continua a mostrarsi sotto forme rinnovate, assodate ed insite nella memoria collettiva, come le espressioni delle *Pathosformeln* di Aby Warburg, paradigmi della sopravvivenza dell'antichità che perdura fino ai nostri giorni. In antico, la produzione, ripetizione – e soprattutto la variazione – dei tipi e delle forme rappresenta quindi un tentativo di appropriazione, sia pratica che morale, di un insieme di sentimenti e valori generati da una tradizione culturale comune, ovvero quella della *polis* di V sec. a.C.⁴²⁵, rifunzionalizzati e riproposti con svariate accezioni a partire dall'Ellenismo (con la corrente

⁴²⁵ Cfr. Settis in Settis *et alii* 2015: 273-284. Un ringraziamento particolare è rivolto al prof. Marco GiUMAN per aver suggerito la stesura di questa recensione e per i preziosi consigli e alla prof.ssa Pamela Ladogana per la disponibilità e gli utili suggerimenti. Si ringrazia inoltre la prof.ssa Simonetta Angiolillo per aver promosso la visita alla mostra in esame durante il corso di Archeologia e storia dell'Arte greca e romana della Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici dell'Università di Cagliari.

neo-attica) e soprattutto dall'età romana, raggiungendo l'apice sotto il principato di Augusto.

Il rapporto intercorrente tra 'modello', 'copia' e 'produzione seriale' nel mondo greco e romano, sotto le diverse sfere semantica, estetica e funzionale individuate nell'analisi delle *nobilis opera* con esemplari in scala 1:1, rappresenta il tema principale della mostra temporanea, curata da Salvatore Settis e Anna Anguissola, *Serial Classic. Moltiplicare l'arte tra Grecia e Roma*, allestita dal 9 maggio al 24 agosto presso le sale del *Podium* della Fondazione Prada a Milano. L'esposizione meneghina trova un suo pendant nella mostra gemella *Portable Classic. Dall'antica Grecia all'Europa moderna*, allestita presso la sede della Fondazione Prada di Venezia dal 9 maggio al 13 settembre, curata da S. Settis e D. Gasparotto e incentrata sulla ripetibilità della sculture classiche in formato ridotto dall'antichità fino all'età moderna.

Il *Podium*, suddiviso in due piani e appositamente progettato per la mostra dallo studio OMA diretto dall'*archistar* olandese Rem Koolhaas, accoglie e inserisce le copie scultoree in un 'paesaggio' artificiale organizzato a pedane su piani sfalsati, che, negando l'utilizzo del classico piedistallo – concettualmente inteso come elemento di inibizione del movimento della statua – preserva l'energia dinamica delle opere stabilendo un rapporto più intimo ed eloquente col visitatore (cfr. Koolhaas in Settis *et alii* 2015: 200). Da questa rinuncia nasce una nuova e originale idea di piedistallo, sostituito da una lastra metallica color del bronzo, collocata orizzontalmente accanto alle relative copie, ed impiegato ossimoricamente per accogliere l'assenza dell'originale, ormai perduto, rievocato da una propria, bianca *silhouette* evanescente accompagnata da citazioni degli autori, testimoni della fama dell'opera raggiunta in antico.

Il punto di partenza della mostra *Serial Classic* non poteva che trarre ispirazione dagli originali: all'ingresso del *Podium*, la prima sezione – intitolata significativamente *Prologue. Bronze originals: Fragmentation, obliteration* – è rappresentata dai frammenti di statue bronzee provenienti da Olimpia e conservati al Museo Archeologico della città, databili tra la metà del VI secolo a.C. e l'età romana. Rafforzando l'impatto emotivo col visitatore, la teca assume il valore di un vero e proprio reliquiario, freddo giaciglio in cui riposano esigue testimonianze della bronzistica greca, tanto

ricche di potenziale informativo quanto futile ed impoverite dalla condizione frammentaria. Un tempo appartenenti alle statue «iconiche» di divinità e di atleti che, come ricorda Plinio, «meritavano l'immortalità per qualche ragione illustre, dapprima per la vittoria dei giuochi sacri» (Plinio, *Nat. Hist.*, XXXIV. 16), i brandelli di occhi, orecchie, dita, mani, piedi, ciglia, porzioni di visi e capelli, trovano così la loro fatale dimensione e si rivelano quale misera ed estrema eredità di un *corpus* smisurato, giacché nella sola Olimpia erano esposte dalle 1000 alle 3000 statue, successivamente saccheggiate e rifuse conformemente al principio secondo cui «il nudo metallo valeva ormai più di qualsiasi 'opera d'arte'» (Settis 2015: 276).

Da tale visione lacunosa ed incompleta trova ragion d'essere il discorso sulle copie in tutte le loro manifestazioni, con effetto complementare ed esplicativo: come fuoco mai sopito che si risveglia dalle ceneri, le riproduzioni statuarie sono capaci di conservare e riproporre in maniera ravvivata lo spirito classico, assurgendo al ruolo di necessario rimedio all'oblio dello smembramento materico incontrato drasticamente nel *Prologue*. L'obliterazione del modello irrimediabilmente perduto, a cui simbolicamente è dedicato lo spazio del già citato piedistallo vuoto, viene così superata dalla sequenza di riproduzioni marmoree d'età romana che sveltano sul paesaggio artificiale sfoggiando tutta la tenacia e la capacità di rinnovamento dell'arte classica: di contro alla fragilità della materia, lo spirito racchiuso in esse appare indissolubile. Riprendendo i modelli bronzei di Mirone, Doidalsas e Prassitele, le sculture come il Discobolo, la Venere accovacciata e il Satiro a riposo⁴²⁶ rivelano pienamente il messaggio della sezione *Lost Originals. Multiple Copies*, riflesso dell'adesione alla cultura ellenica quale elemento distintivo dell'*élite* aristocratica romana che ingenera una diffusa domanda d'acquisto di copie marmoree, destinate ad ornare case e giardini, simbolo di eleganza e raffinatezza.

La ripetizione del tema della figura femminile nuda e inginocchiata, colta nel momento intimo del bagno, trovò grande fortuna durante l'età ellenistico-romana, garantendo la scelta di differenti soluzioni, riconoscibili negli esemplari qui esposti: da copie assai prossime al

⁴²⁶ Rispettivamente presenti nel numero di nove, sei e due esemplari.

modello⁴²⁷, a realizzazioni in cui la fedeltà all'originale vacilla, laddove agli *artefices* veniva lasciata una più o meno ampia libertà compositiva, ravvisabile nell'introduzione di Eros⁴²⁸ – espediente per la tenuta statica, o ancora nelle pose e negli attributi⁴²⁹. Ci si trova dunque di fronte al medesimo tipo iconografico che viene però individualizzato, caricato di differenti peculiarità, tale da renderlo simile all'originale, ma allo stesso tempo diverso ed unico. È questo il sentimento che si genera osservando consequenzialmente i numerosi esempi del Discobolo, dalla copia integra ritrovata a Tivoli e conservata ai Musei Vaticani ai frammenti di teste o braccia, che rivelano il traguardo raggiunto dall'opera mironiana nell'eternizzare l'attimo precedente il massimo slancio fisico dell'atleta, quasi affatto suggerito dall'espressività del viso, ma palesato dalla muscolatura, dalla torsione del busto, dall'equilibrio precario degli arti inferiori e dall'apertura di quelli superiori, con il braccio destro portato indietro e reggente il disco, elemento chiave dell'identificazione dell'opera⁴³⁰. Solo due copie dell'allestimento differiscono dalla canonica iconografia poiché erroneamente restaurate prima della scoperta, nel 1781, del Discobolo Lancellotti: il torso adattato a 'Guerriero morente' esposto nei Musei Capitolini, e quello divenuto 'Endimione' conservato negli Uffizi. Differentemente dalle opere precedenti, le due copie di Satiro a riposo, capolavoro prassitelico di vastissima diffusione in antico, rivelano una maggiore preoccupazione degli scultori alla pedissequa riproduzione dell'originale: non si evidenzia alcuna forma di individualizzazione e le

⁴²⁷ Si fa riferimento alle Veneri accovacciate esposte nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli e nella sede di Palazzo Massimo (Museo Nazionale Romano).

⁴²⁸ Elemento presente nella seconda copia della Venere Accovacciata, custodita nello stesso museo partenopeo.

⁴²⁹ Come si evince nella Venere del Museo Nazionale Romano, esposta nella sede di Palazzo Altemps.

⁴³⁰ Ciò è testimoniato dai due frammenti conservati al Museo di Scultura Antica Giovanni Barracco di Roma e alla Casa Buonarroti di Firenze, restituenti esclusivamente l'avambraccio e la mano reggenti il disco.

differenze tra le due composizioni riguardano essenzialmente alcune variazioni superficiali e la policromia nella resa finale⁴³¹.

Abbandonando la grande statuaria a favore del mondo della produzione fittile a matrice, evocato da sei busti di Persefone, realizzati nei primi decenni del V secolo a.C. nella città magno-greca di Medma (cfr. Miller 1983), il visitatore si imbatte in un'apparente digressione che permette di introdurre il concetto di serialità, concepita in ambito sacrale come strumento funzionale e necessario alla riproduzione e moltiplicazione divina – la sezione è pertanto intitolata *Serial Production: Single molds, multiple gods*. Come a Locri Epizefirii, madrepatria di Medma, Persefone fu una divinità intensamente venerata: in entrambe le città era presente un santuario in onore alla dea, in cui i busti qui esposti venivano dedicati in qualità di *ex-voto*. Gli artigiani che le plasmarono, foggiandole a stregua di erme tramite matrici bivalve, riservarono attenzione principalmente ai volti ed alle capigliature, resi attraverso forme piuttosto ripetitive, mentre la policromia finale restituiva al tipo iconografico la propria individualità.

Dalla serialità tipologica magno-greca concepita in chiave religiosa, il visitatore passa ad un'altra forma di serialità, connessa essenzialmente all'edilizia pubblica e privata romana: le sculture, presenti sin dalla fase progettuale nel programma figurativo-ornamentale delle *domus*, riflettono il gusto estetico e la mentalità dell'età tardo-repubblicana e imperiale, designando la statuaria classica come strumento di autoaffermazione e distinzione sul piano culturale e socio-economico. La sezione *A Passion for Seriality: Copies in Context* mira alla comprensione di come il ripetersi di identici tipi scultorei, anche nel medesimo ambiente, fosse percepito come un accrescimento estetico dello stesso, e parallelamente alla moltiplicazione divina avvertita coi busti di Persefone, si assiste ad una moltiplicazione del 'bello'⁴³². I quattro Satiri versanti provenienti dalla villa di Castel Gandolfo e realizzati dall'originale in bronzo di Prassitele datato al secondo quarto del IV sec. a.C., rappresentano uno splendido esempio

⁴³¹ Esposte nei Musei Vaticani e nel *Ny Carlsberg Glyptotek* di Copenhagen; a tal proposito cfr. Anguissola 2015a in Settis *et alii*: 213.

⁴³² Cfr. Bravi 2012; Zanker in Settis *et alii*: 301-303.

di tale concezione, mentre il loro smembramento attuale⁴³³ denota la mancata comprensione, in età moderna, di una reiterazione finalizzata alla complementarità d'insieme delle opere scultoree. La *duplicatio* del tipo statuario nel medesimo luogo, funzionale all'apparato decorativo e di rappresentanza delle abitazioni di lusso romane, viene ulteriormente ribadita dai *Pothoi*, copie di età adrianea da un originale bronzeo di Skopas del 330 a.C., rinvenuti durante gli scavi della *domus* di Via Cavour in Roma, e dai Corridori in bronzo, collocati nel corridoio adiacente al peristilio della Villa dei Papiri di Ercolano⁴³⁴, che permettono di distinguere un'ulteriore livello ontologico del rapporto copia-modello, quello della derivazione di una statua dall'altra tramite la tecnica del calco, resa evidente dalle differenti dimensioni, dal trattamento dei dettagli e dalla lega metallica impiegata nei due atleti 'gemelli'⁴³⁵. Questi ultimi, inoltre, introducono una nuova riflessione concernente la scelta dei supporti materici da destinare alla produzione scultorea, ben sviluppata nella successiva sezione *Materials: Marble, Bronze, Basalt* tramite l'analisi delle repliche romane in marmo, scisto verde e bronzo del Doriforo di Policletto. L'originale, realizzato nel 440 a.C. circa ed irrimediabilmente perduto, fu concepito dallo stesso bronzista come raggiungimento della ricerca della forma ideale nell'arte greca classica e, considerando l'elevato numero di copie giunte fino a noi, esso si fissa nel pensiero collettivo come eternizzazione della perfezione scultorea di tutti i tempi, valicando qualsiasi categorizzazione temporale o stilistica. Tra i sei esemplari esposti emergono, in tutta la loro bellezza e audacia, la replica marmorea conservata nel Museo Archeologico partenopeo e la moderna copia in bronzo dorato plasmata da Georg Römer⁴³⁶ – tanto prossimi nei dettagli e nella soluzione espositiva quanto distanti nel tempo, nella materia e nell'impatto cromatico, un torso da cui emerge una testa retrostante⁴³⁷ –

⁴³³ Le opere sono rispettivamente esposte nei Musei di Dresda, Londra e Malibu; cfr. Anguissola 2015b in Settis *et alii*: 216.

⁴³⁴ Conservati al Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

⁴³⁵ Cfr. Franchi Viceré 2015a in Settis *et alii*: 218.

⁴³⁶ Attualmente custodita nel Museo Nazionale di Stettino.

⁴³⁷ Il primo conservato negli Uffizi, l'altra esposta presso l'*Hermitage* Pietroburghese.

sapientemente posta in asse per creare l'effetto ottico di uniformità tra i due pezzi – ambedue realizzati in scisto verde, pietra di difficile reperimento e lavorazione, cromaticamente affine al bronzo, che tradisce una maggiore volontà di autorappresentazione del committente, espressa in chiave estetica e sul piano dello sforzo economico⁴³⁸. Chiude la sezione la 'sineddoche scultorea' rappresentata dall'erma bronzea della Villa dei Papiri: quest'ultima, rimarcando il successo dell'originale, malgrado il superamento formale del 'Canone', corona la deframmentazione prismatica dell'aspirazione ideale insita nell'opera, sprigionata attraverso differenti forme e materiali.

[G. A. A.]

La ricerca tesa alla 'decostruzione' e comprensione della scultura classica, superata l'analisi materica, passa allo studio della policromia, espresso nella sezione *Experiments With Color: Bronze and Marble*. L'esposizione propone una serie di riproduzioni statuarie che si svelano in tutto il loro esplosivo, vivace e sconvolgente furore cromatico, secondo la ricostruzione archeo-filologica avviata a partire dalla metà del XIX secolo circa. Ad esemplificare il concetto ben si presta l'*Apollo di Kassel*, copia datata tra il 90 e il 125 d.C. da molti interpretato come copia romana dell'*Apollo Parnopios* fidiaco, che si frappone tra due repliche realizzate nel 1991, integrate di arco e corona d'alloro, attributi non conservatisi nella copia marmorea⁴³⁹. La prima, realizzata in gesso, lamina metallica, vetro e colori, mira alla restituzione dell'originale bronzeo greco rivestito di una patina dorata, mentre l'altra, in gesso colorato, si propone come restituzione della copia marmorea dipinta di età romana, con un risultato che all'occhio odierno, soggetto alla deformazione modernista di matrice rinascimentale consolidata dai teoremi winckelmanniani, parrebbe inappropriato ed antiestetico.

In una posizione volutamente isolata, chiosa del discorso di ricostruzione sperimentale e fedele delle copie, troneggia la proposta

⁴³⁸ Per un approfondimento cfr. Anguissola 2012; Anguissola 2015c in Settis *et alii*: 284-287.

⁴³⁹ Entrambe esposte nel *Museumslandschaft* di Kassel.

ricostruttiva del Bronzo di Riace A, realizzata nel 2015 da V. Brinkmann e i suoi collaboratori, grazie all'importante supporto della Fondazione Prada e qui esibita al pubblico per la prima volta⁴⁴⁰.

Tramite un calco ottenuto dall'impiego di scansione laser 3D direttamente sull'originale, come illustra il filmato riprodotto al primo piano del *Podium*, la scultura in bronzo, rame, argento, oro, bitume, pigmenti e pietre ornamentali, oltre ad aggiungere la panoplia mancante, propone una veste cromatica del tutto nuova, certamente più prossima alle condizioni primarie dell'originale. La replica è pertanto finalizzata ad una restituzione quanto più fedele al modello, rievocato dal piedistallo dell'Originale – stavolta 'Presente', in cui l'immagine della statua compare ben definita ed accompagnata dalla notizia del ritrovamento sulla Gazzetta del Sud del 19 Agosto 1972. La riproduzione sperimentale del Bronzo di Riace, secondo alcuni studiosi identificabile con il sovrano ateniese Eretteo/Erittonio⁴⁴¹, rappresenta un valore aggiunto all'intera esposizione che, rimarcando l'essenzialità della policromia e riservando particolare attenzione alla comprensione delle differenti fasi tecnologiche della bronzistica nell'arte classica, si stacca nettamente dai precedenti tentativi ricostruttivi di originali greci o copie romane, servendosi tanto delle tecnologie d'avanguardia e di analisi fisico-chimiche sull'originale, quanto delle fonti antiche, strumenti necessari all'ottenimento di una quanto più puntuale ricostruzione filologica dell'opera.

L'aspetto tecnico della riproduzione scultorea, introdotto dalla serie dell'*Apollo di Kassel* e rimarcato dalla replica di Brinkmann, viene approfondito nella sezione *How Did The Ancients Make Their Copies?* allestita al livello superiore del *Podium*.

La centralità del tema è assegnata al ruolo dei calchi in gesso di originali bronzei per cui, risultando essenziale la documentazione archeologica proveniente da Baia, costituita da circa 400 esemplari databili

⁴⁴⁰ Il progetto di ricerca, in realtà, risale agli anni 2012 e 2013 ed è stato sviluppato dagli studiosi del *Liebieghaus* sostenuti dal prezioso intervento della Soprintendenza della Calabria; cfr. Brinkmann in Settis *et alii* 2015: 295-298.

⁴⁴¹ Cfr. Brinkmann in Settis *et alii* 2015: 298.

al I-II secolo d.C.⁴⁴², l'allestimento ha optato per copie moderne⁴⁴³ di esemplari baiesi relative a porzioni anatomiche di Aristogitone⁴⁴⁴, efficacemente incastonate in una lastra trasparente per risultare prospetticamente corrispondenti alle due retrostanti copie marmoree del tirannicida⁴⁴⁵. I calchi in gesso consentivano le misurazioni necessarie per il rispetto delle proporzioni tramite la tecnica dei punti di riferimento, così come testimoniato dal torso di atleta di Aquileia⁴⁴⁶ in cui sono tuttora visibili le bugne, intese come vere e proprie coordinate cartesiane fondamentali per il corretto trasferimento dei punti; un'ulteriore esemplificazione di tale tecnica realizzativa è fornita dalla proiezione luminosa di punti di riferimento su un blocco marmoreo moderno. A chiudere la sezione è un Atleta che versa l'olio, conservato allo *Staatliche Skulpturensammlung* di Dresda, medesimo tipo statuaria a cui aspiravano i copisti nella riproduzione del torso di atleta conservato oggi al Museo Archeologico di Aquileia.

Appare dunque chiara una deviazione del discorso della mostra dalla sfera sensitivo-emozionale verso orizzonti pratici, in cui la *techne*, divenendo il messaggio principale, predomina rispetto all'empatia scaturita dall'acronico e trascendentale rapporto statua-osservatore. La

⁴⁴² Rinvenuti presso i Bagni di Sosandra nel 1954 e oggi esposti nel Museo Archeologico dei Campi Flegrei. Per una descrizione più approfondita, cfr. Landwehr 2010: 35-46 con bibliografia precedente.

⁴⁴³ Si tratta di copie in gesso realizzate nel 2015 per conto dell'Istituto delle Tecnologie Applicate ai Beni Culturali, Consiglio Nazionale delle Ricerche.

⁴⁴⁴ Conservate nei Musei Capitolini, Centrale Montemartini e nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Le statue bronzee di Armodio ed Aristogitone furono realizzate prima da Antenore e in una seconda versione da Crizio e Nesio, per fissare nel bronzo e nella memoria della storia ateniese i cittadini che, uccidendo il tiranno Ipparco nel 514 a.C., crearono le condizioni per l'instaurazione della democrazia ad Atene. Secondo Plinio il Vecchio, la coppia di Antenore fu dedicata lo stesso anno della cacciata dei re da Roma: con questo riferimento, l'autore rivela la forte valenza sociale del gesto, eternizzato dalle statue, legittimando con buon auspicio la nascita della repubblica romana.

⁴⁴⁵ Provenienti dal polo della Centrale Montemartini di Roma e dal Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

⁴⁴⁶ Cfr. Pfanner in Settis *et alii* 2015: 298-300.

narrazione della serialità antica, concepita secondo un'analisi globale del problema, viene così maggiormente arricchita, distinguendosi positivamente dalle canoniche esposizioni d'arte scultorea per completezza ed innovazione.

Tale approccio audacemente analitico prosegue nell'illustrazione dell'utilizzo di calchi in gesso in chiave archeologica e moderna, teorizzato alla fine del XIX secolo col metodo di matrice filologica della *Kopienkritik*, finalizzato al recupero di originali greci attraverso lo studio delle copie d'età romana e materialmente ottenuto tramite l'assemblaggio di calchi riferiti a differenti frammenti statuari. Nominare tale sezione *Archaeologist Play With Plaster Casts* definisce il senso di questa esperienza di ricerca, nella fattispecie basata sullo studio di Walther Amelung, cui, tramite l'analisi di svariati *diescta membra* e l'ausilio della fotografia, spetta il merito della ricostruzione della figura di atleta che si aggiusta il berretto, da molti esperti attribuito a Mirone, ma divenuto famoso in associazione al nome dello studioso tedesco⁴⁴⁷.

Intitolata efficacemente *A Retrieved Original: Athens, Rome, Persepolis*, la seguente sezione si sofferma su un particolare caso di studio di doppia serialità, relativo al rapporto tra originale e copie, con protagonista un modello che raffigura Penelope seduta col capo chino e sorretto dalla mano destra, immortalata nell'attimo in cui, interrotta la tessitura del sudario di Laerte, rivolge malinconicamente il pensiero al suo sposo Odisseo, nell'attesa che l'eroe rientri dalla guerra troiana. L'originale realizzato intorno al 450 a.C. ad Atene, è qui proposto in differenti riproduzioni, datate tra I e II secolo d.C.⁴⁴⁸. Assieme ad esse presenza un'altra copia in

⁴⁴⁷ La ricostruzione in gesso, plasmata da W. Amelung nel 1927 e divulgata lo stesso anno poco dopo la sua morte prematura, è conservata nella Gipsoteca del Museo dell'Arte Classica di Roma, presso l'Università degli Studi "La Sapienza", mentre nella sala del *Podium* presenza unitamente ad altre riproduzioni di tal modello, datate al I secolo d.C.: due teste, rispettivamente esposte nell'*Antiquarium* di Villa Barberini a Castel Gandolfo e nei Musei Capitolini, e un torso mutilo che conserva l'innesto dei deltoidi custodito presso il Museo Archeologico Nazionale di Firenze. Cfr. Picozzi 2015a-2015b in Settis *et alii* 2015.

⁴⁴⁸ Una pressoché integra conservata ai Musei Vaticani, altre mutili o rappresentate esclusivamente dalla testa e due moderne in gesso.

marmo tasio, conservata presso il *National Museum of Iran* di Teheran e scoperta durante gli scavi del 1945 dall'*Oriental Institute of Chicago*, negli strati della distruzione del palazzo di Persepoli da parte delle truppe macedoni, avvenuta nel 331 a.C.. Naturalmente i copisti romani non potevano essere a conoscenza di tale scultura, che deve pertanto trattarsi di un originale greco identico al modello che ispirò le numerose riproduzioni romane. Pertinentemente alla cronologia, che esclude si tratti di un bottino di guerra, e alla scelta iconografica, allegoria della sofferenza di mogli e madri durante i conflitti, T. Hölscher⁴⁴⁹ ipotizza che intorno al 450 a.C. furono commissionati simultaneamente i due originali in questione: uno, ormai perduto, da collocare ad Atene, l'altro da inviare come dono al re Artaserse I, durante uno degli incontri diplomatici che si conclusero con la Pace di Callia del 449 a.C., sancendo la fine – temporanea – delle ostilità tra Lega Delio-Attica e Impero Persiano.

Il percorso espositivo trova conclusione nella sezione *Six Originals, Innumerable Copies*, dedicata alla replica di particolari elementi della scultura classica, tra i più influenti nella storia dell'architettura occidentale: le Cariatidi dell'omonima loggia dell'Eretteo, qui proposte da tre copie d'età contemporanea in associazione ad una breve proiezione video sulla loro adozione in edifici moderni. A partire dal gruppo delle sei Cariatidi (A-F), ciascuna ideata con specifiche soluzioni iconografiche secondo il principio che concepisce ogni scultura come 'pezzo unico', solo le due centrali (*Korai C e D*) sono state impiegate sino all'età contemporanea. Senza dubbio, il principale artefice del loro successo fu Ottaviano Augusto, il quale, inserendo i due modelli nell'apparato decorativo del suo foro personale a Roma e in quello di Emerita Augusta (Merida, Spagna), diede il via al fenomeno di trasmissione iconografica manifestatosi in età imperiale⁴⁵⁰ e protrattosi fino al secolo scorso. Collocate sul fondo della parete, le copie rivelano la loro originaria funzione di colonna, secondo due distinte soluzioni ponderate dallo Studio OMA: la prima prevede il

⁴⁴⁹ Cfr. Hölscher in Settis *et alii* 2015: 306-309.

⁴⁵⁰ Come dimostrato dai *fora* di Corinto e Pozzuoli o dal Canopo di Villa Adriana.

posizionamento di una replica in gesso della *Kore C*⁴⁵¹ direttamente sul pavimento; la seconda, invece, riguardante le due copie della *Kore D*⁴⁵², contempla la sospensione nel vuoto delle stesse, le quali, saldate su un'asse alludente alla trabeazione templare, si riappropriano così della loro accezione di sostegno architettonico, ergendosi in tutta la loro possanza e staticità ieratica senza perdere di grazia e raffinatezza.

«Sommamente Originale» – prendendo in prestito il titolo del saggio di S. Settis (2015: 273-284) – è il giudizio complessivo nei confronti di *Serial Classic. Moltiplicare l'arte tra Grecia e Roma*, espressione della formula vincente di un classicismo vivace e costantemente rivoluzionario, capace di distaccarsi dalle rigide esposizioni sulla statuaria antica grazie all'apertura al dinamismo e alla comprensione dell'arte greco-romana in chiave seriale, tecnica e speculativa.

«Sommamente», poiché straordinario ed eclettico è l'insieme delle opere esposte, tra le più significative del repertorio scultoreo classico, fruibili nelle principali raccolte artistiche mondiali⁴⁵³; sessantatré

⁴⁵¹ Realizzata agli inizi del XX secolo e conservata nel Museo dell'Arte Classica. Gipsoteca/ Università degli Studi di Roma "La Sapienza"; per bibliografia precedente cfr. Franchi Viceré 2015b in Settis *et alii*: 228.

⁴⁵² Plasmate nel 2015, rispettivamente in *nylon* dal Politecnico di Milano riproducente la Cariatide dall'Attico nel Foro romano di Augusto, e in gesso da Silvano Bertolin quale copia del tipo proveniente dal Canopo della Villa di Adriano; cfr. Franchi Viceré 2015b in Settis *et alii*: 228.

⁴⁵³ Museo dell'Arte Classica, Gipsoteca/ Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Museo di Scultura Antica Giovanni Barracco, Musei Vaticani, Capitolini e il Nazionale Romano; *Antiquarium* della Villa Barberini in Castel Gandolfo; Museo Archeologico di Rosarno (Medma); Museo Archeologico Nazionale di Napoli; Galleria degli Uffizi, Museo Archeologico Nazionale e la Casa Buonarroti di Firenze; Museo Archeologico di Aquileia; *British Museum*; *Musée du Louvre*; *J. Paul Getty Museum* di Malibu; *The National Museum of Iran* di Teheran; *Staatliche Museen, Antikensammlung* di Berlino; *Eberhard-Karls-Universität, Institut für Klassische Archäologie* di Tübingen; *Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke* e *Staatliche Antikensammlungen* di Monaco; *Ny Carlsberg Glyptotek* di Copenhagen; *Staatliche Skulpturensammlung, Albertinum* di Dresda; *The State Hermitage Museum* di San Pietroburgo; *Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig*; *Kunsthistorisches Museum – Antikensammlung* di Vienna; *The National Museum* di Stettino; il *Museumslandschaft Hessen* di Kassel; *Archaeological Museum of Olympia*; *Musée Saint-Raymond* di Tolosa.

capolavori idealmente uniti da un filo invisibile di rimandi ed integrazioni reciproche, per la prima volta inglobate in un unico ambiente.

«Originale» nell'esposizione degli esperimenti moderni, nell'approfondimento delle tecniche produttive, capaci di ampliare la sfera conoscitiva delle opere e di rinnovarle nel significato.

«Originale» per le scelte espositive, particolarmente incisive nella prima sala del *Podium*, la quale, rinunciando all'opacità e alla pienezza delle murature in favore della trasparenza delle vetrate, si configura come vera e propria vetrina rivolta sul piazzale della Fondazione, fattore determinante per l'apertura del classico al mondo contemporaneo, compiuto grazie ad un fisico quanto ideale sfondamento della parete. Coerentemente con il tema, il percorso e l'allestimento, anche la chiusura della Mostra si è svolta in maniera coinvolgente con un inconsueto esperimento di *Public Archaeology* in campo museale: dal 28 agosto, per circa due settimane, i visitatori hanno potuto assistere alle operazioni di disallestimento dalle due pedane esterne, appositamente realizzate lungo gli assi laterali del *Podium*, mentre all'interno, gruppi di studenti universitari affiancati da tecnici ed esperti a disposizione per approfondimenti e spiegazioni, hanno potuto contemplare da vicino le misteriose pratiche di smontaggio, imbragatura e trasporto delle opere.

«Originale» nel preservare la vera essenza dello spirito classico che:

per generazioni, per secoli ha concentrato ogni energia nella creazione di modelli ripetibili, capaci di incarnare valori collettivi. Originale in quanto corale, l'arte greca lo è anche perché supremamente esemplare: un esemplarità che i greci stessi hanno consapevolmente costruito per le generazioni future, e con la quale – per accoglierla o per rifiutarla – ci misuriamo ancora portandocela dietro (Settis 2015: 273).

[M. N.]



Fig. 1 – *Le Veneri accovacciate*. Museo Archeologico Nazionale di Napoli; Museo Pio Clementino, Musei Vaticani della Città del Vaticano; Museo Archeologico Nazionale di Napoli; Palazzo Altemps, Museo Nazionale Romano di Roma. (rielaborazione di G. A. Arca, da Settis *et alii* 2015: 10-13).

Bibliografia

- Anguissola 2012 = A. Anguissola, *Difficillima imitatio: Immagine e lessico delle copie tra Grecia e Roma*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2012.
- Anguissola 2015a = A. Anguissola, *Lost originals, multiple copies. The resting satyr*, in Settis et alii 2015, p. 213.
- Anguissola 2015b = A. Anguissola, *A Passion for Seriality: copies in context. The pouring satyrs*, in Settis et alii 2015, p. 216.
- Anguissola 2015c = A. Anguissola, *Copie di capolavori. Il canone greco per un pubblico romano*, in Settis et alii 2015, pp. 284-287.
- Bravi 2012 = A. Bravi, *Ornamenta urbis: opere d'arte greche negli spazi romani*, Edipuglia, Bari 2012.
- Brinkmann 2015 = V. Brinkmann, *Un'arte policroma. Le statue classiche nel loro aspetto originale*, in Settis et alii 2015, pp. 295-298.
- Franchi Viceré 2015a = L. Franchi Viceré, *A Passion for Seriality: copies in context. The runners*, in Settis et alii 2015, p. 218.
- Franchi Viceré 2015b = L. Franchi Viceré, *Six originals, innumerable copies*, in Settis et alii 2015, p. 228.
- Hölscher 2015 = T. Hölscher, *Una Penelope itinerante. Originali multipli nella Grecia classica*, in Settis et alii 2015, pp. 306-309.
- Koolhaas 2015 = R. Koolhaas, *The socle and the vitrine*, Settis et alii 2015, pp. 199-204.
- Landwehr 2010 = C. Landwehr, *The Baiae Casts and the Uniqueness of Roman Copies*, in R. Fredriksen, E. Marchand (eds.), *Plaster Casts: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, De Gruyter, Berlino 2010, pp. 35-46.
- Miller 1983 = R. L. Miller, *The Terracotta Votives from Medma. Cult and Coroplastic Craft in Magna Graecia*, PhD diss., University of Michigan, Ann Arbor 1983.
- Pfanner 2015 = M. Pfanner, *I limiti dell'invenzione. Copisti all'opera nell'antichità*, in Settis et alii 2015, pp. 298-300.
- Picozzi 2015a = M. G. Picozzi, *Archaeologist Play With Plaster Cast. The Amelung Athlete*, in Settis et alii 2015, pp. 224-225.

Picozzi 2015b = M. G. Picozzi, *Capolavori ritrovati. L'officina di Walther Amelung*, in Settis et alii 2015, pp. 311-315.

Settis 2015 = S. Settis, *Sommamente originale. L'arte classica come seriale, iterativa portatile*, in Settis et alii 2015, pp. 273-284.

Settis et alii 2015 = S. Settis, A. Anguissola, D. Gasparotto (a cura di), *Serial/Portable Classic. The Greek canon and its mutations*, Fondazione Prada, Milano 2015.

Zanker 2015 = P. Zanker, *Le copie in contesto. L'arte greca negli ambienti romani*, in Settis et alii 2015, pp. 301-303.

Gli autori

Giulio Alberto Arca

Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici dell'Università degli Studi di Cagliari. Collabora con *Isthmos Project* nel sito di Nora (Pula - CA) nelle azioni di scavo, rilievo topografico e studio delle classi ceramiche, in particolare anfore, terra sigillata italica e sud-gallica.

Campi d'interesse: architettura romana, ceramica romana, topografia antica.

Email: giulioalberto.arca@gmail.com

Miriam Napolitano

Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici dell'Università degli Studi di Cagliari. Collabora con *Isthmos Project* in qualità di responsabile dei materiali rinvenuti a Nora (Pula - CA) durante le attività di scavo.

Campi di interesse: ceramica romana, glittica, archeologia industriale.

Email: miriam.napolitano@gmail.com

Eurasia. Fino alle soglie della Storia

Mostra a cura di
M. E. Minoja, Y. Piotrovskij, A. M. Montaldo
Cagliari, 23 dicembre 2015 – 29 maggio 2016

Tiziana Ciocca

Eurasia. Fino alle soglie della Storia è un progetto del Comune di Cagliari (Musei Civici) in collaborazione con il Museo Statale *Ermitage* e con il Mibact (Soprintendenza Archeologia della Sardegna e Polo Museale della Sardegna).

La mostra, al Palazzo di Città di Cagliari dal 23 dicembre 2015 al 29 maggio 2016, ha potuto contare sulla presenza di quasi cinquecento reperti di inestimabile valore, provenienti in larga parte dal Museo Ermitage (377), da numerosi musei della Sardegna (più di un centinaio) e da collezioni del resto della Penisola. La complessità del progetto espositivo è stata curata da Marco Edoardo Minoja (Soprintendenza Archeologia della Sardegna), da Yuri Piotrovsky (Museo Statale Ermitage) e da Anna Maria Montaldo (Musei Civici di Cagliari), al fine di offrire nuove riflessioni sulla complessità del confronto tra le produzioni isolate e peninsulari con quelle caucasiche. Ai reperti, rari e preziosi, è stato dato il difficile compito di raccontare al visitatore quei complessi passaggi che hanno segnato il progresso delle civiltà mediterranee e caucasiche, i vari flussi culturali che si ebbero tra Asia e Europa, dal Neolitico all'Età del Ferro.

Nell'immaginario collettivo dei giorni nostri, l'idea di uomo preistorico coincide con il primitivo, il rozzo, essendo legata a convinzioni e ipotetiche teorie storiche, antropologiche e archeologiche in voga soprattutto fra il XIX e gli inizi del XX secolo. Non ci stupiamo, pertanto, della iniziale perplessità degli archeologi che accompagnò la scoperta in Spagna (Altamira 1879) e in Francia meridionale (Lascaux 1940) di pitture

rupestri all'interno di grotte, raffiguranti scene di caccia con bisonti, mammut e cervi; queste figure, graffite e dipinte, sono così naturalistiche e precise che gli studiosi per molto tempo rifiutarono con forza l'idea che potessero essere state realizzate da uomini preistorici⁴⁵⁴. Secondo lo storico dell'arte E. Gombrich (1950: 41), al contrario, queste pitture rappresentano le prime attestazioni del talento artistico umano e «i più antichi relitti dell'universale credenza nell'influenza delle immagini. Questi cacciatori primitivi pensavano che, una volta fissata l'immagine della preda, l'animale stesso sarebbe dovuto soccombere al loro potere».

Proprio alla potenza delle immagini e dell'immaginazione che si rifà *Eurasia*. L'immaginazione diventa per l'uomo contemporaneo strumento imprescindibile per la conoscenza e la comprensione del passato più remoto. Parte fondamentale di questo processo conoscitivo è dato nella mostra all'allestimento, «tracciato da un deciso segno contemporaneo che si accende di paesaggi senza tempo, riconoscibili, perché simili ai nostri» (Montaldo 2016: 18).

L'allestimento è stato affidato ad Angelo Figus, scenografo e stilista, che ha collaborato con grandi nomi dell'arte contemporanea, a partire da Jannis Kounellis, e con importanti istituti museali internazionali (MoMu, Anversa, 1999). Il progetto di Figus ha mirato alla non convenzionalità, elaborando un allestimento che abbatte le barriere di spazio e tempo, la distanza tra oggetto e osservatore, creando un dialogo emozionale. Ognuna delle quattro sezioni che compongono la mostra concorre alla descrizione del particolare momento evolutivo umano, attraverso un'installazione differente che custodisce, espone ed esalta gli oggetti di qualunque materiale.

La prima sezione *Tuttigiorni* mostra gli strumenti del vivere, invenzioni che supportarono l'uomo nelle sue attività volte al reperimento di cibo, alla conservazione e alla sua consumazione. Della cosiddetta Rivoluzione Neolitica (circa 9000 a.C.) conosciamo le ricadute in termini sociali, culturali e ambientali (sebbene tutt'ora vi siano in corso studi e dibattiti accademici per stabilirne l'effettiva portata e le loro dinamiche);

⁴⁵⁴ Le pitture rupestri di Altamira sono state datate al 15000-10000 a.C.; quelle di Lascaux risalirebbero al 10000 a.C.

sappiamo che comportò la graduale fine della sola sussistenza basata su caccia e raccolta di frutti selvatici a favore della domesticazione di animali e alla coltivazione di piante; fattori, questi, che determinarono la nascita di comunità stanziali di contadini e allevatori: nascono i primi villaggi, nasce la casa. E proprio la casa (il riparo costruito per restare e durare) rappresenta, in questa sezione, il simbolo del concetto di stanzialità. Un simbolo che racchiude al suo interno i ricordi, gli oggetti che ci descrivono, oggi come allora. A questo punto del percorso Figus ha pertanto creato una casa-vetrina che custodisce ed espone gli utensili e i ricordi di quegli uomini così lontani da noi nel tempo e nello spazio. Nelle case- vetrine troviamo oggetti le cui forme sono condizionate dai materiali, dal grado di capacità tecnica e dalla funzionalità richiesta. Falci, frecce e coltelli in selce scheggiata (in mostra sono presenti pezzi del IV millennio a.C.) venivano utilizzati per la caccia e per la pesca, attività che, in queste società, ricoprivano un'importanza economica, ma anche culturale e sociale, poiché si attribuiva all'uomo l'occupazione di uccidere gli animali per il sostentamento della famiglia; recipienti in ceramica, piatti, scodelle, ciotole e pentole a tre e a quattro piedi (potevano essere posizionate direttamente sul fuoco); ceramiche decorate con semplici motivi geometrici, realizzati sulla materia ancora fresca con l'ausilio di un oggetto appuntito (legno o osso), costituivano la più immediata espressione simbolica di ideologie e *status*, funzionale all'autoidentificazione familiare e del gruppo. Asce in osso e in pietra, spesso, oltre a rispondere ad una precisa funzione pratica (principalmente quella di tagliare rami e arbusti vari per l'approvvigionamento di legname), possiedono un grande valore simbolico e per questo sono legati ad ambiti culturali e funerari e diventano oggetto di scambio e commercio, soprattutto con le popolazioni della Bretagna (Bernabò Brea 2016: 82-96). Nel corso del Neolitico la rappresentazione della forza generatrice della vita si umanizza, concretizzandosi in una figura femminile colta nel momento del parto (statua femminile, Cultura di Bonu Ighinu, alabastro calcareo, V millennio a.C., Museo Archeologico Nazionale di Cagliari); oppure allusiva della fertilità, raffigurata come una donna nuda e incinta (statuina femminile, Aul di Ul'skij, alabastro, fine del III millennio a.C., Museo Statale Ermitage); dispensatrice e protettrice di vita e nutrimento, raffigurata come

una donna-uccello dai seni e glutei prominenti (statua femminile, Cultura del Vaso a bocca quadrata, fine del V millennio a.C., Museo Archeologico Nazionale di Parma); infine (come scrive nei testi di sala Michela Migaleddu), «Signora della vita che regna anche sulla morte raffigurata come un nudo rigido, scolpita nell'osso» (statuina femminile, Cultura di San Ciriaco, osso, IV millennio a.C., Depositi Soprintendenza Archeologia della Sardegna).

La sezione è arricchita da un paesaggio tattile e materico che richiama le coltivazioni di cereali e che supporta le proiezioni nella prima sala, aventi il compito di estendere l'esperienza attraverso immagini e testi legati al paesaggio.

La seconda sezione, intitolata *Rivoluzionemetalli*, illustra al visitatore un altro successo in termini di progresso dell'uomo preistorico: la metallurgia. Con la nascita di questa tecnica si assistette ad un processo culturale, economico e sociale che oltre all'Oriente e ai Balcani coinvolse l'Europa occidentale e il bacino del Mediterraneo. Nuove esigenze nacquero con lo sviluppo della lavorazione dei metalli: innanzitutto il reperimento delle materie prime, che aprì nuovi percorsi terrestri e per mare, per far fronte alla sempre maggior richiesta. Quando si diffuse il bronzo, lega costituita da rame e stagno, si ebbe necessità di nuove materie prime dalla Britannia, messe poi a disposizione dei mercanti orientali. Vi furono poi dei progressi in ambito tecnico: se prima l'uomo era solito lavorare i metalli senza l'ausilio del fuoco, tramite martellatura a freddo, a partire dal III millennio a.C. scoprì che il metallo può fondere se posto sul fuoco a una temperatura elevata. Furono realizzati così i primi forni di fusione e gli accessori utili per la lavorazione: matrici, pinze e crogiuoli.

L'allestimento per questa sezione è chiaramente ispirato a quel processo di trasformazione della materia che avviene nella fucina del fabbro sia preistorico che contemporaneo. Moduli espositivi rettangolari si dispongono nella sala principale del sottopiano del Palazzo di Città, segnati da lame di luce arancione che alludono al metallo fuso. All'interno di queste particolari teche troviamo tutto ciò che poteva servire nella fucina del fabbro preistorico: la materia prima in lingotti di rame (in forma di panella tondeggiante e in forma di 'pelle di bue', che riproducevano simbolicamente il valore che il bestiame aveva nelle comunità

agropastorali, dal II al I millennio a.C.); le matrici in pietra, sia monovalve che a doppio stampo. Del primo tipo è la matrice in pietra del Museo Archeologico Nazionale di Cagliari (steatite, II-I millennio a.C.), lavorata sul solo lato superiore entro cui è stata ricavata la forma di un'ascia bipenne: il metallo veniva colato fuso all'interno dell'incavo e poi coperto da una pietra piatta per impedire la formazione di bolle gassose che ne avrebbero compromesso il graduale raffreddamento. Tra le varie matrici a doppio stampo risaltano quelle del Polo Reale di Torino, in pietra ollare e datate alla fine del II millennio a.C.; in questo caso due blocchi di pietra venivano sovrapposti e legati insieme da fibre vegetali che permettevano al metallo fuso di colare all'interno da un foro praticato su una delle due estremità. Gli oggetti estratti dalle matrici subivano poi una rifinitura col martello e potevano essere decorati con l'ausilio di un brunitoio.

La tecnica della fusione permise di realizzare in più copie oggetti grandi e resistenti (soprattutto dopo la scoperta del bronzo e la sua diffusione), consentendo la produzione seriale di armi e utensili. Tra le varie armi, di grande impatto sono le asce in bronzo di Koban (Cultura di Koban, circa III millennio a.C., Museo Ermitage) con le superfici interamente decorate con figure di animali, incise con l'uso dell'incudine e dello scalpello (pratica di cui i montanari del Caucaso erano particolarmente abili)⁴⁵⁵. Anche le fibbie (Cultura di Koban, circa III millennio a.C.), che ornavano i corpi dei guerrieri defunti rinvenuti nelle sepolture chiamate in russo Kurgan⁴⁵⁶, presentano delle figure di cani lupi incise sulla superficie e colorate con inserti di vetro rosso e blu (purtroppo non più visibili)⁴⁵⁷.

Lasciato il sottopiano, si prosegue il percorso verso il primo piano. Qui veniamo accolti da un'insegna in bronzo (l'insegna di Padria, Cultura nuragica, seconda metà del II millennio a.C., Museo Archeologico Nazionale "G. A. Sanna"), costituita da tre spade votive con la punta rivolta verso l'alto, di cui la centrale sormontata da una composizione

⁴⁵⁵ Vasilyeva 2016: 62-83.

⁴⁵⁶ Il kurgan era una sepoltura a tumulo caratteristica dell'area caucasica.

⁴⁵⁷ Nella mitologia caucasica il cane lupo era legato agli Inferi, poiché ne era il guardiano e anche la guida al suo interno (Vasilyeva 2016).

decorata con pendagli, con due protomi cervine e ulteriormente completata con la punta di una lancia. L'insegna di Padria ci introduce alla terza sezione dal titolo *Poterevanitas*.

Le nascenti ricchezze, le tecniche di lavorazione avanzate (prerogativa, questa, solo di alcuni individui) e le guerre di conquista generarono distinzioni a livello sociale e desiderio di manifestare, anzi, di ostentare il lusso, il proprio *status*, il proprio valore e potere. Ostentazione e lusso sono sinonimi di potere: manufatti provenienti da terre lontane, raffinati e unici, oggetti rituali indossati in vita o presenti nei corredi funerari, tutti concorrono a indicare le diverse appartenenze sociali. Le eccedenze accumulate permettono ai ceti egemoni di poter possedere e ostentare beni e arredi, ma anche di edificare monumenti e tombe distintive. All'interno di queste ultime, intese come dimore per l'Aldilà, il defunto è accompagnato da corredi composti innanzitutto da armi: pugnali, punte di frecce, asce; recipienti finemente decorati, in metallo o in ceramica; monili ricchi e preziosi. L'allestimento della sezione valorizza questo genere di reperti: vetrine bianche, con inserzioni specchiate, catapultano il visitatore in una gioielleria contemporanea, luogo simbolo del lusso.

Tra i numerosi gioielli esposti spiccano il collier d'oro di Bingia 'e Monti (Cultura del Vaso campaniforme, fine III- inizi II millennio a.C., Depositi Soprintendenza Archeologia della Sardegna) e, proveniente dalla stessa sepoltura, la collana in denti di volpe e cervo. Dalle sepolture caucasiche (il kurgan di Majkop, i kurgan della stanica di Novosvobodnaja, per citare i più famosi) provengono, invece, un nastro in oro con rosette doppie (kurgan di Majkop, metà del IV millennio a.C., Museo Statale Ermitage), placche raffiguranti leoni e tori (kurgan di Majkop, oro, IV millennio a.C., Museo Statale Ermitage), ma anche vasi in oro e in argento (kurgan di Majkop, oro, seconda metà del IV millennio a.C., Museo Statale Ermitage), cesellati con un 'girotondo' di animali, come un uro, capre del Caucaso, ghepardi con collari e uccelli: vi si possono cogliere somiglianze con l'arte ittita e anche con quella egizia del periodo predinastico (B. V. Farmakovskij)⁴⁵⁸.

⁴⁵⁸ Piotrovskij 2016: 42-61.

L'uomo attribuiva a determinati materiali dei poteri magici: ecco perché molti di questi vengono utilizzati per realizzare dei monili da portare sempre con sé. È il caso dell'ambra, che si pensava potesse proteggere chi la portava da malattie e potenziarne la fertilità. Veniva trasportata dal Baltico verso l'Adriatico e, da qui, nel resto dell'Europa occidentale. Fino al Bronzo recente (dal 1325 a.C. al 1175 a.C.) la cosiddetta 'via dell'ambra' seguiva il corso dell'Adige e raggiungeva la pianura padana (Salis 2016: 98-111). Dal Castello del Buonconsiglio di Trento provengono dei vaghi in ambra della prima metà del II millennio a.C., rinvenuti all'interno di una torbiera compresa tra i territori di Cles e Tuenno; i vaghi (in mostra assemblati con due placche a formare una collana) vennero quasi certamente lavorati da maestranze specializzate, come sembrerebbe confermare la presenza di scarti d'ambra nell'area del loro rinvenimento.

In area sarda spiccano gli oggetti in bronzo, come i pugnali a elsa gammata, anche miniaturizzati, pendagli a forma di faretrina e ascia, ripostigli e bottoni, semplici o dalla poco conosciuta forma di nuraghe (Cultura nuragica, I millennio a.C., Depositi Soprintendenza Archeologia della Sardegna): la preziosità e l'impegnativa lavorazione richiesta dal bronzo ne fanno un metallo eccezionale che unisce la rarità al colore lucente che ricorda l'oro.

Il secondo piano ospita l'ultima sezione intitolata *Bovemachina*.

La sala è totalmente nera, l'ambiente è avvolgente. Su una delle pareti vengono proiettati filmati che raccontano al visitatore quello speciale rapporto che si è creato con l'uomo fin dalla notte dei tempi, quando, cioè, da sola fonte di sostentamento, l'animale è divenuto un prezioso alleato col quale convivere. L'installazione al centro della sala, composta da teche circolari fissate al soffitto, si ispira all'unione tra l'animale, simbolo di potenza eccezionale, e l'invenzione più grande nel campo del trasporto terrestre, ossia la ruota. Quando fa la sua comparsa, circa seimila anni fa, la ruota è un semplice disco di legno adatto a carri adibiti al trasporto, che vede impiegati il cavallo e il bue come mezzi motore. Generalmente i carri con ruote piene venivano destinati all'uso agricolo, potendo sopportare una velocità assai limitata; verso il 2200 a.C. circa, i carri si fecero più leggeri e veloci, con l'impiego delle ruote raggiate. La sezione si apre con

L'imponente ruota del Museo Archeologico Nazionale di Torino: si tratta di un calco del XIX secolo in gesso, ottenuto da una matrice fossile, rinvenuta in una torbiera a Mercurago (frazione di Arona, Novara), nel nord del Piemonte. L'originale si riferiva alla cultura palafitticola dell'Italia settentrionale e dovette far parte di un carro adibito al trasporto di merci, data la sua conformazione. Troviamo esposta in questa sezione anche una navicella votiva del I millennio a.C. (Cultura nuragica, bronzo, Polo Reale di Torino), che riproduce un'imbarcazione effettivamente utilizzata dagli antichi per solcare il mare, sia per scopi commerciali che bellici. Questa in mostra, nello specifico, con una protome animale sulla prua, è la trasmutazione in chiave simbolica di una imbarcazione offerta alla divinità durante le cerimonie. Nelle teche che si innalzano dal pavimento sono esposte sculture di animali (cinghiali, capre, pecore, cavalli, cervi, tori e buoi): si tratta degli animali che l'uomo ha dapprima cacciato per i soli fini alimentari, ma che poi è riuscito ad addomesticare, rendendoli totalmente dipendenti da lui. Nel caso del bue, questi venne impiegato per la trazione dell'aratro e per quella dei carri per il trasporto delle merci; il cavallo impiegato per il trasporto delle persone, o come traino ideale per i carri veloci, sia in tempo di pace che in guerra. Il toro, allevato fin dalle fasi più antiche, rappresentava per l'uomo preistorico il simbolo della potenza generatrice, del valore e del coraggio. Associato alla Grande Madre, con le sue lunghe corna diventa simbolo di penetrazione e germinazione della terra. L'importanza di questo animale è sottolineata, nella sala conclusiva della mostra, dalla solitaria presenza del toro aureo, rinvenuto accanto all'inumato all'interno del kurgan di Majkop. Si tratta di una scultura a tutto tondo realizzata con la tecnica della fusione a cera persa; le fattezze sono rese in modo naturalistico, con le corna molto divaricate e una decorazione geometrica sulla fronte. Linee profonde simulano i peli del vello, mentre sul dorso si trova un foro che permetteva probabilmente l'inserimento di un'asticella, sempre in oro, rinvenuta anch'essa all'interno della medesima sepoltura (Piotrovskij 2016: 52).

Eurasia per la sua unicità ha riscosso un ampio successo di critica e di pubblico. Il merito della mostra pare essere riassunto nell'affermazione di Tatiana Cossu (2016: 138), studiosa tra gli autori del bel catalogo: «Tramite la cultura materiale, il contatto con il passato preistorico di territori così

lontani, come quello della Sardegna [...] e quelli continentali dal Caucaso fino alle steppe euroasiatiche, ci appare possibile». La qualità e la rarità dei reperti esposti conferisce alla mostra un'importanza scientifica di alto livello. I prestiti dall'Ermitage risalgono a una fase molto importante della archeologia caucasica, il kurgan di Majkop (periodo compreso tra l'inizio del IV e l'inizio del III millennio a.C.), altri reperti provengono da sepolture appartenenti alla necropoli di Koban (scoperta nel 1869, nell'Ossezia del nord), inquadrabili nella fase di passaggio dall'Età del Bronzo a quella del Ferro. Tra i reperti sardi ci sono molti pezzi interessanti che abitualmente non trovano spazio nelle collezioni esposte nei musei locali e che sono stati quindi restituiti al grande pubblico.

Ulteriore valore aggiunto è costituito dall'allestimento. Sicuramente attrattivo, a partire dalla scelta del colore-simbolo della mostra, un arancio brillante che accoglie il visitatore all'interno del museo, ma ancor prima lo attira attraverso l'installazione collocata nella piazza antistante: le lettere che compongono la scritta 'Eurasia', infatti, si appropriano dello spazio della piazza Palazzo in senso diagonale, ognuna accompagnata da un breve testo carico di suggestioni che incuriosiscono chi si avvicina a leggere. All'ingresso del museo si è accolti da uno spazio confortevole in cui si trova una comoda mappa tridimensionale, che indica il percorso alle quattro sezioni attraverso richiami ai materiali e alle decorazioni delle installazioni. Le teche sono strutturate in modo da esaltare i reperti senza 'appiattirli' alle pareti, come accade negli allestimenti archeologici più ortodossi.

Per concludere, possiamo definire *Eurasia. Fino alle soglie della Storia* un viaggio immaginario attraverso il tempo e lo spazio, un modo inedito di ripercorrere la storia che parte dagli albori del racconto umano, non mancando di stimolare riflessioni sulla vita dell'uomo di oggi.



Fig. 1 – Cagliari, Mostra “Eurasia”, ingresso (foto di T. Ciocca).



Fig. 2 – Cagliari, Mostra “Eurasia”, sezione *Tuttigiorni* (foto di T. Ciocca).



Fig. 3 – Cagliari, Mostra “Eurasia”, sezione *Poterevanitas* (foto di T. Ciocca).



Fig. 4 – Cagliari, Mostra Eurasia”, sezione *Rivoluzionemetalli*. Particolare con lingotti in rame, Civico Museo Archeologico “Le Clarisse”, Ozieri, e Depositi Soprintendenza Archeologia della Sardegna (foto di T. Ciocca).



Fig. 5 – Mostra “Eurasia”, sezione *Rivoluzionemetalli*. Particolare con fibbie in bronzo, Museo Statale Ermitage, San Pietroburgo (foto di T. Ciocca).



Fig. 6 – Mostra “Eurasia”, sezione *Bovemachina* (foto di T. Ciocca).

Bibliografia

- Bernabò Brea 2016 = M. Bernabò Brea, *Da un capo all'altro d'Europa. Circolazione di simboli, oggetti e modelli tra VI e III millennio a.C./ From One End of Europe to the Other. Circulation of Symbols, Artefacts and Models between the 6th and 3rd Millennium BC*, in *Eurasia*. 2016, pp. 84-97.
- Cossu 2016 = T. Cossu, *Passati remoti*, in P. Clemente, T. Cossu, *Giochi di mondi. Lo stupore della somiglianza e della differenza/ Games of Worlds. The Wonder of Similarities and Differences*, in *Eurasia* 2016, pp. 134-149.
- Eurasia* 2016 = *Eurasia. Fino alle soglie della Storia. Capolavori dal Museo Ermitage e dai musei della Sardegna/ To the Threshold of History. Masterpieces from the Hermitage and Sardinian Museums*, a cura di M. E. Minoja, A. M. Montaldo, Y. Piotrovskij, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano 2016.
- Gombrich 1950 = E. H. Gombrich, *La storia dell'arte*, Phaidon, Londra 1950.
- Montaldo 2016 = A. M. Montaldo, *Immaginare è conoscere/ Imagination is Knowledge*, in *Eurasia* 2016, pp. 18-27.
- Piotrovskij 2016 = Y. Piotrovskij, *Il fenomeno di Majkop nell'Età dei metalli/ The Maykop Culture in the Metal Age*, in *Eurasia* 2016, pp. 42-61.
- Salis 2016 = G. Salis, *L'Età del Bronzo/The Bronze Age*, in *Eurasia* 2016, pp. 98-111.
- Vasilyeva 2016 = Y. Vasilyeva, *Il mondo degli antichi montanari del Caucaso/The World of the Ancient Mountain Dwellers of the Caucasus*, in *Eurasia* 2016, pp. 62-83.

L'autore

Tiziana Ciocca

Storica dell'Arte, laureata in Lettere all'Università degli Studi di Cagliari, con tesi in storia dell'arte medievale; in seguito consegue il Diploma di Specializzazione in Storia dell'Arte medievale e moderna. Attualmente

Immagini, memorie e saperi in movimento

collabora con i Musei Civici di Cagliari, per i quali cura le attività didattiche rivolte alle scuole e agli adulti.

Email: tizianaciocca@alice.it

Drive In Un teatro in movimento

Enrico Pau

Mi suggeriscono recitare strada,
polizia mi lascerà, polizia mi lascerà,
devo dire ambiente strada moderna non è teatrale, ci corre
cercare mio ambiente, ambiente,
le intemperie, le intemperie, teatro portatile,
in ogni caso non si prova per la strada,
in ogni caso mondo dove tutto basato su danaro
e dove danaro e sua assenza impedisce tutto,
si deve poter significare che i materiali non hanno prezzo,
legno, tela, cibo, attori,
che si possono ottenere senza danaro
e che si può ripristinare il baratto,
la cooperazione delle derrate.
Che occorre insomma?
Si può recitare su una piazza se è bel tempo,
perché ci vuole spazio,
in un hangar, un'officina in disuso o un garage,
ma bisogna provare.
Sono pronto a mostrare che non mi serve danaro
e che posso farne a meno,
mi si dia una casa per abitarci, il cibo,
che ci sia gente che taglia e cuce i vestiti,
e una Società nella società,
uno Stato nello Stato.

Antonin Artaud, Il Teatro e il suo doppio

Il teatro è un'arte impura, come scriveva già nell'Ottocento Gustave Flaubert. Arte impura, forse per cercare il senso di un linguaggio artistico la cui natura, come aveva capito anche Richard Wagner (1902), che parlava di teatro come «sintesi delle arti», è ibrida, contaminata, o, se si preferisce, costretta, per vivere e mostrarsi, ad abbracciare altri linguaggi. Per restare nel Novecento, che teatralmente è un secolo di grandi e rapidi cambiamenti, il teatro degli ultimi sessant'anni ci ha portato in tante direzioni, tutte differenti. È stato territorio di fusione fra generi artistici: drammaturgia, musica, danza, pittura, scultura, architettura. Tutte queste forme, di per sé autonome, dentro lo spazio scenico, concetto che sarà utile specificare fra breve, si sono incontrate, mischiate, felicemente confuse. Hanno creato tendenze, a volte opposte, sperimentato rotture, condotto il teatro fuori dai luoghi deputati, messo in crisi forme tradizionali, soprattutto il testo scritto, la parte letteraria del teatro, e portato alle estreme conseguenze le scoperte sceniche e le tecniche recitative dei grandi registi della scena primo novecentesca, segnando spesso, in seguito, inesorabili e, a volte, malinconici ritorni all'ordine. A questa enorme fibrillazione ha dato il suo contributo anche la storia dell'arte con le sue tendenze più sperimentali emerse fino dagli inizi degli anni Cinquanta. A quei tempi risalgono una serie di generi che ancora oggi resistono, pur con intensità minore, sulla scena artistica contemporanea. Stiamo parlando degli *happenings*, delle *performances*, delle ricerche nel campo della *body art*, delle esplorazioni comportamentali e concettuali. Quelle «avanguardie senza teatro» di cui parlava Marco De Marinis (1987). Anni di ricerca totale in cui anche gli spazi della natura, scelti dagli artisti della *Land Art* come scenari della loro ricerca, parevano luoghi con una qualità fortemente scenografica, «spazi scenici» capaci di evocare la nostalgia del corpo umano. Corpi che invece erano parte integrante degli *happenings* che vedevano insieme danzatori, scrittori, musicisti, pittori, attori, o delle *performances* che convocavano nello stesso luogo corpi e frammenti di spazio scenico, azioni corporee, musica, oggetti, e soprattutto, si fondavano sulla compresenza di qualcuno che agiva e qualcuno che osservava dentro uno stesso luogo, una dinamica tipicamente teatrale a ben guardare. Tutte queste forme artistiche confermavano la profezia visionaria di Antonin Artaud capace di «vedere» già in un suo scritto del

1934 il futuro del teatro fuori dai teatri, la conquista di ambienti extra teatrali, le sale d'officina o d'esposizione, espansione di uno spazio scenico oltre i confini della *boîte* illusionistica, oltre i confini del teatro all'italiana, del suo arco scenico, e di tutte le sue declinazioni architettoniche.

Spazio scenico come elemento di drammaturgia

L'uso di uno spazio scenico allargato, esploso, spiazzante, strappato alla tirannia dei luoghi deputati, come i teatri convenzionali, con la loro rigida separazione fra pubblico e attori sulla scena, è forse la conquista più importante della scena contemporanea. Ora è venuto il momento di definire il concetto di spazio scenico, e qui la questione si fa interessante perché ha a che fare con un evento fondamentale nella storia del teatro, la nascita della regia, il passaggio che porta alla necessità della figura del regista, di un artefice, delle sue visioni e della sua impronta sullo spettacolo, fin dai primi esperimenti scenici, quasi astratti, di due pilastri della scena moderna, come Adolphe Appia ed Edward Gordon Craig, o al naturalismo rarefatto di Stanislavskij, o alle visioni sceniche bidimensionali di Mejerchol'd fortemente contaminate dalla pittura russa contemporanea.

Seguire l'evoluzione del concetto di spazio scenico, come suggerisce ancora Marco De Marinis, significa scoprire che questo è divenuto un elemento drammaturgico con la stessa dignità del testo scritto, della parola, un evento rivoluzionario, la mutazione più necessaria nella storia del teatro novecentesco. Lo spazio è, secondo De Marinis (1987), una parte essenziale della drammaturgia complessiva dell'opera d'arte. Spazio come elemento di scrittura quindi, che serve a definire i confini drammaturgici della recitazione degli attori. Ma è un altro storico del teatro, Fabrizio Cruciani (1983), a fissare ancora meglio il concetto, quando scrive che «lo spazio del teatro è un insieme complesso che non si può ridurre alla somma di scenografia e di architettura teatrale», fissando così le basi per ridefinire completamente l'idea di spazio della scena così come si era cristallizzata nell'Ottocento. Lo spazio teatrale in questo senso è un supporto visivo al testo, lo spazio degli attori, è soprattutto qualcosa di più, e di diverso, dalla

scenografia.

Dal Novecento in poi il concetto di spazio scenico sembra sfuggire alle rigide regole dei teatri all'italiana, per acquisire la funzione di luogo definito dalle sue qualità, disegnate, per la funzione di ciò che lo spazio contiene: il lavoro dell'attore e la presenza dello spettatore. Lo spazio scenico si espande, muta, si incunea, colonizza luoghi che non hanno niente di ciò che tradizionalmente è stato pensato per il teatro. Svanisce l'idea di palco, di platea, come si era definito fin dal Cinquecento, socialmente riconoscibile.

«Inteatrare» la realtà

C'è uno spettacolo, passato a Cagliari qualche mese fa, nel corso delle manifestazioni per Cagliari Capitale della Cultura 2015, e ospitato da Sardegna Teatro, che può essere utile per esplorare ancora di più questo concetto di spazio scenico così come abbiamo cercato di fissarlo nelle righe precedenti: lo spettacolo *Drive In – Studio per uno spettatore*, presentato dalla compagnia milanese Strasse e diretto da Francesca De Isabella che è anche ideatrice dello spettacolo insieme a Sara Leghissa. Uno spettacolo coraggioso, che si colloca volutamente in un territorio che è difficile definire, perché rimanda a certe forme artistiche che ancora, ostinatamente, combattono per conservare una natura sperimentale capace di esplorare dei confini espressivi che qualcuno vorrebbe considerare ormai consumati. Uno spettacolo che fa ancora riflettere su una nota di Bertolt Brecht (1962) che appare nei suoi scritti teatrali, nella quale afferma che il teatro «può tutto rappresentare: esso *inteatra* tutto». Qui in *Drive In*, come vedremo, a essere «*inteatrata*» sembra essere la vita nel suo scorrere quotidiano, ma non anticipiamo troppo. Il tema fondamentale di questo evento, che prevede la presenza di un solo spettatore, è certamente legato all'idea del movimento. Tema affascinante, che il teatro ha esplorato a lungo nella sua lunga storia. Tema rivoluzionario perché all'idea di movimento Craig, Appia e Mejerchol'd, per citare solo qualche nome, hanno legato il loro desiderio di riteatralizzare la scena, di rompere con la staticità di certe forme sceniche e recitative tipicamente ottocentesche. In questo singolare

spettacolo lo spettatore viene fatto sedere accanto a un guidatore. Non casualmente, credo, il guidatore o meglio la guidatrice è la stessa regista dello spettacolo Francesca De Isabella, è lei che 'guida' lo spettatore dentro l'immaginario di uno spettacolo che è certamente teatrale, ma è capace di evocare, per la sua natura, che rifiuta una struttura rigida, predefinita, certe traiettorie delle *performances* di matrice ambientale/comportamentale. Per questo *Drive In* è uno spettacolo che non ha una natura definita, muta in funzione del luogo, della città, degli spazi dove viene rappresentato perché si fonda essenzialmente sul viaggio di una automobile dentro la città, affida alla sua riuscita, anche e soprattutto, a una forte dose di casualità degli avvenimenti esterni allo spazio occupato dall'unico spettatore. Lo spettacolo si ripete almeno cinque volte in una sera, per cinque spettatori diversi, è un circuito preordinato dentro lo spazio urbano, che porta la vettura a vagare in mezzo al traffico. Questo elemento legato al movimento, al viaggio, sembra suggerire una metafora sulla condizione dello spettatore, il quale, ogni volta che va a teatro, compie una specie di viaggio dentro le visioni di un autore e le elaborazioni formali operate su queste visioni da parte di un regista, a volte autore e regista sono la stessa persona, ma questo è un altro discorso che qui non approfondiremo.

L'esperienza dello spettatore a teatro si fonda normalmente sull'incontro con altri spettatori, sulla condivisione quasi comunitaria dell'esperienza sensoriale dello spettacolo. Lo spettatore di *Drive In* è invece costretto alla solitudine, una solitudine che genera incertezza, certamente spiazzante. Fra le tante incertezze, quella più potente è legata all'idea di spazio scenico come abbiamo cercato di definirla nelle pagine precedenti. Questione non da poco se si pensa che la condizione dello spettatore di *Drive In* è quella di essere trasportato senza poter fissare i confini architettonici di uno spazio scenico così come siamo abituati a riconoscerli nello spazio teatrale *tout court*, confini che anche lo spazio scenico meno convenzionale, più sperimentale, sembra sempre poter garantire allo spettatore. L'automobile in questo senso è una sorta di non luogo, parte mentre la città è ormai immersa nell'oscurità notturna, elemento non secondario come scopriremo fra poco, una città dove le luci delle strade, i fari delle altre macchine, i neon delle vetrine, delle insegne dei negozi, le zone senza luce si alternano in questo viaggio dentro

l' indefinito. Eppure anche qui, in uno spettacolo così fuori dagli schemi tradizionali, sopravvivono alcune regole del teatro e della sua funzione. Anche qui come a teatro lo spettatore è avvolto nell'oscurità, immerso nel buio dell'abitacolo, osserva qualcosa che accade oltre, in un altro luogo, separato, a volte illuminato, a volte meno illuminato. Non è un palcoscenico, ma in fondo gli assomiglia, solo che quello spazio che osserva, quello spazio scenico è in movimento, muta costantemente, si dilata. Tutto quello che accade fuori è parte dello spettacolo, solo che lo spettacolo si muove.

In *Drive In* la regola dell'immobilità dello spettatore costretto a stare seduto nella sua poltrona, nel posto assegnato alla cassa, è la prima ad essere trasgredita. Lo spettatore si trova nel silenzio assoluto dell'abitacolo solo con una guidatrice/regista, che non dice nulla, è lei il primo elemento offerto allo spettatore dallo spettacolo, un punto fermo, però incerto, un punto di partenza, a pensarci bene un elemento anch'esso ibrido, una figura indefinita, non un'attrice, ma parte di ciò che accade, una sorta di moderno servo di scena. Lo spettatore di *Drive In* vaga senza nessuna certezza, senza nessuna coordinata su un'eventuale trama, sul numero degli attori, sul percorso che dovrà compiere. Dentro questo spazio in movimento sono incastonate alcune azioni di attori della compagnia che avvengono sempre negli stessi luoghi della città, a volte anche lontani fra loro. Il meccanismo scenico prevede una certa precisione temporale, capita, diversi minuti dopo averli visti la prima volta, di incrociare gli stessi attori/personaggi da un'altra parte della città con un effetto certamente sorprendente e evocativo. Sono attori/personaggi perfettamente mimetizzati nell'ambiente esterno, vestiti in un modo normale che li caratterizza come abitanti di quel microcosmo che possiede alcune regole estetiche distintive. Il loro movimento nel movimento complica tutto, sembrano normali ragazzi del Cep o di Is Mirrionis, ma a volte, fanno strane azioni, come svolgere, di spalle, un telo argentato mosso dal vento mentre l'automobile compie intorno dei cerchi concentrici, oppure guardare dritti, e fissi, verso l'auto che gli si avvicina.

Come si capisce facilmente qui l'idea di spazio scenico si è complicata parecchio, lo spazio scenico si espande in maniera totale, in una maniera assolutamente originale, in un modo da doverlo considerare come uno

spazio capace di inglobare completamente la realtà così come lo spettatore la percepisce nell'attraversarla. Una realtà inquieta, cangiante, attraversata, percorsa, un luogo che muta, luogo che in una maniera del tutto inaspettata tende a portare dentro di sé tutto quello che accade fuori dai finestrini dell'abitacolo, dove la realtà che scorre, le presenze umane vengono risucchiate dentro lo spazio scenico, in un'esperienza percettiva fuori da schemi prefissati. Allo spettatore, nel corso del viaggio, può capitare di scambiare un signore con un cane che cerca di attraversare la strada per uno degli attori, per scoprire solo alla fine dello spettacolo che questo genere di confusioni, questo cortocircuito fra realtà e finzione, fra vita vera e vita immaginaria sono una delle vocazioni di uno spettacolo che ha una forte vena iperrealista.

Iperrealismo e paesaggio umano

Questo iperrealismo scenico che confonde tutto, che genera incertezza ha trovato ambientazione in alcuni dei luoghi più affascinanti della città, prevalentemente periferie, le strade di Is Mirrionis, dove avviene il primo incontro con un attore/personaggio, cappellino alla moda, canadese fucsia, birra in mano, incedere ondeggiante da tossico, sembra essere parte di un paesaggio umano e fisico dove si incrociano architetture popolari e spazi naturali, con essenze arboree spontanee che si aggrappano al cemento, un esempio cagliaritano di quel terzo paesaggio immaginato da Gilles Clement (2005), quel nuovo ordine della natura capace di conquistare spazi anche dentro la città. Un terzo paesaggio che non ha niente di degradato, ma semmai uno strano singolare equilibrio delle forme. I palazzoni del CEP, le torri di mattoni rossi che vedi da tutti i punti della città, sono ora una sorta di enorme quinta scenografica; per arrivarci, salendo, la macchina deve compiere un movimento circolare sinuoso, ipnotico, perché lento e continuo come il suo incedere. C'è qualcosa di sensuale in quell'accadere fuori dalla nostra postazione mobile, su un muretto sbrecciato una giovane coppia si bacia, dentro la macchina scorrono le note di una musica che nel frattempo è divenuta una sorta di colonna sonora di ciò che vediamo fuori. A parte la musica, è come al cinema, in un film dei

fratelli Dardenne, quella crudezza della vita che scorre davanti a te nella singolare poesia del quotidiano, quella, ce l'hanno insegnato i due registi belgi, che c'è in ogni esistenza. Qui però personaggi e gente vera, giovani del quartiere, signore anziane con la spesa, si mischiano in uno strano gioco di segnali che non risultano chiari. La scintilla che scatta è quella di un grande spazio esterno che improvvisamente è stato conquistato, colonizzato dal teatro. Gli attori sono riconoscibili solo alla fine, perché appaiono in punti diversi della città, ma solo dopo un lungo processo di selezione dei segnali ambigui che arrivano da fuori. Sono quattro gli attori, ma durante il viaggio sembrano molti di più. E tutto all'esterno appare come uno spazio teatrale, uno spazio dove tutti i segnali, i movimenti fisici, i vestiti, certi sguardi casuali, devono essere disambiguati per capirne la vera natura, fuori ci sono due codici che si attorcigliano fra loro, quello della vita normale e quello del teatro e a un tratto appaiono inscindibili.

Spazio scenico in movimento

Cos'è diventato lo spazio scenico ora? Può esistere uno spazio scenico in movimento? In realtà la sensazione alla fine è quella di trovarsi dentro un lungo piano sequenza cinematografico, alla Sokurov per intenderci, tutto ciò che accade fuori entra dentro l'inquadratura senza interruzioni. Ma questo non è cinema, è teatro. Non ci sono cineprese che riprendono, l'esempio del cinema è solo funzionale a far capire il senso di questa continuità della percezione, senza interruzioni, senza tagli. È vero, come scriveva Cruciani (1993), il teatro è un insieme «complesso» e non può essere la somma di scenografia e di architettura. Qui in *Drive In* accade qualcosa di più e di nuovo, la scenografia è in realtà l'architettura stessa, l'immagine fisica della città, alla quale si può associare anche quella più sfumata degli spazi naturali, come forma di paesaggio, di ambiente. Lo spazio scenico ingloba tutto ciò che entra nello spazio visivo dello spettatore. Lo spettacolo avviene dentro la mente del viaggiatore/spettatore con un tasso di ambiguità e di incertezza percettiva molto alta. Una sorta di 'panico' della percezione, di allarme che porta lo spettatore a vedere segnali teatrali dovunque, con in più una sorta di

potere generante, di creazione, simile a quello del regista. È infatti lo spettatore a dirigere le sue visioni, è lui a creare una sorta di regia dello spazio, una regia dei corpi in azione, non solo quelli degli attori ovviamente, anche quelli delle persone ignare incontrate per la strada, l'uomo con il cane, la vecchietta che cammina, i ragazzi del quartiere.

Questo è lo spettacolo più realistico a cui uno spettatore possa assistere, qui però l'illusione non è come nel teatro naturalistico, nella sua quarta parete, in ciò che accade dentro la scatola scenica, è semmai frutto di una autoipnosi percettiva, di una sospensione di credulità che avviene per una volta tanto lontano da una pagina scritta, lontano da uno schermo, lontano da un teatro. La verità è parte del problema percettivo, la realtà entra senza conflitti dentro l'enorme meccanismo di mimesi generato da questa potente idea spettacolare. In questo senso, forzando un po' la mano, si potrebbe parlare di uno spettacolo concettuale, di uno spettacolo cioè la cui componente essenziale non è la messinscena, ma la scintilla che l'ha generata, l'idea. Alla fine allo spettatore, nella sua solitudine, nel non poter condividere la sua percezione, rimangono poche certezze quella più forte, per fortuna, è legata alla presenza degli attori, al margine che la regista lascia allo spettatore di scoprire alcuni 'trucchi' dello spettacolo come poter notare per esempio che gli attori sono gli stessi in punti diversi della città, cosa tipicamente teatrale: lo stesso attore per personaggi differenti, lo spazio scenico che varia. Di solito però in teatro le scene mutano all'interno dell'arco scenico muovendosi dall'alto verso il basso, lateralmente, verso il fondo della scena, qui la mutazione delle scene è frutto del movimento, gli spazi scenici, è meglio usare il plurale, mutano perché lo spettatore viene spostato, mutano in funzione di un movimento che diventa composto, movimento che si somma a movimento. Un movimento che rivela una drammaturgia degli spazi e dei corpi, che fa della città stessa un enorme corpo scenografico dove si mischiano gesti e azioni del quotidiano e gesti e azioni di un altro mondo, parallelo, teatrale, qualcosa che accade vicino alla vita vissuta, apparentemente invisibile, ma capace di contaminarla, per sempre.

Bibliografia

- Artaud 1968 = A. Artaud, *Non c'è più firmamento*, in *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1968.
- Artioli 1972 = U. Artioli, *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo*, Sansoni, Firenze 1972.
- Bartolucci 1970 = G. Bartolucci, *Teatro-corpo / Teatro-immagine*, Marsilio, Padova 1970.
- Brecht 1962 = B. Brecht, *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 1962.
- Clément 2005 = G. Clément, *Manifesto del Terzo Paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2005.
- Cruciani 1993 = F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Laterza, Bari 1993.
- De Marinis 1987 = M. De Marinis, *Il nuovo teatro - 1947-1970*, Strumenti Bompiani, Milano 1987.
- Mango 2003 = L. Mango, *La scrittura scenica*, Bulzoni, Roma 2003.
- Wagner 1902 = R. Wagner, *L'Arte e la Rivoluzione*, Libreria Moderna, Genova 1902 (ed. orig. 1849).

L'autore

Enrico Pau

Vive e lavora a Cagliari. Insegna Italiano nelle scuole superiori e, come professore a contratto, Storia e Linguaggi del Teatro all'Università, scrive per le pagine culturali de *La Nuova Sardegna*. In passato ha diretto e recitato per il teatro e per la radio (Rai Sardegna), il suo presente è nel cinema. Ha realizzato corti, documentari e tre lungometraggi: *Pesi Leggeri*, *Jimmy della Collina*, tratto da un romanzo di Massimo Carlotto, e *L'Accabadora* con Donatella Finocchiaro, Barry Ward e Carolina Crescentini. I suoi film hanno partecipato a importanti festival nazionali e internazionali fra i quali Locarno, Giffoni, Shanghai, Clermont Ferrand, ricevendo numerosi premi e riconoscimenti.

Email: enricopau@tiscali.it



ISBN 9788833120027