

DE PICTURA



n. 4 | 2 ottobre 2024
Quodlibet

De pictura

n. 4, 2 ottobre 2024

Indice

- 7 Editoriale / *Editorial*
Monica Ferrando

Studiolo

- 25 Liliana Guazzo Lanzardo
Monica Ferrando
- 31 Ronan Barrot
Jean-Baptiste Brenet

Chiari del bosco

- 37 La donna del parto. La Madonna del parto di Monterchi
Massimo Cacciari
- 43 Due artisti, un fiume
Ivan Crico
- 57 Costruire un paesaggio è un'attitudine mitica. Pittura e trauma della vita
Giuseppe Frazzetto

Silvae

- 67 Triti Tropi, cliché, o della persistenza degli stili
Mira Schor

- 85 Νόστος. Il ritorno dello Stendardo processionale di Vincenzo Foppa a Orzinuovi
Marisa Dalai Emiliani
- 91 Miti e immagini per una archeologia del pensiero
Françoise Graziani
- 115 Per un'arte emigrante tra Ashcan School e avanguardie parigine
Fabio Fantuzzi
- 123 Dialoghi, appunti, parabole di un osservatore prodigo
Barry Schwabsky
- 127 Dialogo su pittura e teologia
Michele Dantini e Monica Ferrando

A libri aperti

- 141 T.J. Clark, *If These Apples Should Fall: Cézanne and the Present* (Thames & Hudson, 2022)
Dipingere la perdita del mondo
Una conversazione di T.J. Clark con Gerardo Muñoz

Alla prima

- 151 Il poeta di una lingua morta
Giorgio Agamben
- 157 Indorare l'Olocausto?
John Yau
- 163 Dieter Kopp: tradizione e libertà
Gabriella Pace

Questo numero di «De pictura» è dedicato alla
memoria di Marco Vallora

*This issue of «De pictura» is dedicated to the
memory of Marco Vallora*

Editoriale

Monica Ferrando

La donna ha avuto l'esperienza di vedere
ogni giorno distrutto quello che faceva.

La dialettica servo-padrone è una regolazione di conti tra collettivi di uomini
Non riconoscendosi nella cultura maschile la donna le toglie l'illusione dell'universalità.

L'uguaglianza disponibile oggi non è filosofica, ma politica:
ci piace, dopo millenni, inserirci a questo titolo in un mondo progettato da altri?
Ci pare gratificante partecipare alla grande sconfitta dell'uomo?

Come osservazione nostra diretta non vediamo geni né individui che globalmente
realizzano su tutti i fronti una giusta posizione. Nessuno ha smentito le frange
della natura umana.

L'uomo è involuto in sé stesso, nel suo passato, nelle sue finalità, nella sua cultura.

La realtà gli sembra esaurita, i viaggi spaziali ne sono la prova.

Ma la donna afferma che la vita
deve ancora iniziare per lei su questo pianeta.
Vede dove l'uomo non vede più.

La trasmissione della vita, il rispetto della vita, il senso della vita
sono esperienza intensa della donna e valori che lei rivendica.

Non esiste la meta, esiste il presente.

Noi siamo il passato oscuro del mondo, noi realizziamo il presente.

Carla Lonzi, Sputiamo su Hegel

«Oggi possiamo domandarci se, nella sua avanzata verso la luce, Manet avesse veramente bisogno di rivolgersi indietro e di presentarsi come un fidato amministratore dell'eredità della tradizione. Dopo tutto, l'impatto immediato della sua opera poteva dire al mondo che solo coloro che condividevano l'eredità spirituale del passato erano in grado di trovare uno stile carico di nuovi valori espressivi. Tali valori, infatti, derivano la loro forza di penetrazione non dalla rimozione, ma dalla sfumatura che apportano all'elaborazione delle antiche forme. Per i comuni artisti questi obblighi superindividuali possono

rivelarsi un peso intollerabile, ma per il genio tale contrasto dà luogo a un atto di magia anteica, grazie al quale solo le nuove creazioni possono assumere quel potere di persuasione che trascina con sé ogni cosa»¹. Anteo è l'unico gigante dell'inferno dantesco «che parla ed è disciolto» (I, 31,101) e che il contatto con la madre, la Terra, provvedeva di invincibile energia: possiamo considerare – è Warburg qui a suggerire – «magia anteica» l'indispensabile e geniale contatto con la tradizione? «Il passato non viene distrutto dal presente, ma sopravvive in esso come forza latente. Se questo è vero, nessuna fase della storia può considerarsi irrevocabilmente finita. Non si può negare che, nell'ambito della nostra civiltà, per quanto vivace possa ancora sembrare l'arte, essa sia diventata un'occupazione marginale; ma Hegel è fin troppo sicuro che l'arte rimarrà marginale per sempre. “A volte”, come scrisse Burckhardt, “il mondo è inondato di falso scetticismo... quanto allo scetticismo vero, non ce ne sarà mai abbastanza”»². Qui è Wind a mettere in guardia da un preteso e ideologico senso unico della storia volto a negare che proprio nel contatto con le arti riposi l'attiva e inesauribile provocazione del passato, il cui contesto, anche disfatto, rivela fili indistruttibili.

È stata Carla Lonzi, di cui in esergo sono riportate alcune frasi, a marcare una salutare distanza rispetto a quel che si intende normalmente con tradizione, vocabolo controverso e contestato perché identificato non a torto con la tradizione patriarcale. La tradizione è molto più ampia, accidentata e profonda di quanto si sia stati indotti a credere. Introducendo un punto di vista escluso in buona parte da tale tradizione, esso guadagna uno sguardo a raggio più ampio e a fuoco più vivo, dove il fattore patriarcale, per quanto potente, è come la mobile ombreggiatura che fa vivere le forme. In questo modo sarà possibile intendere qualcosa di mai fissato per sempre, di vivente e instabile, grazie alla vertiginosa inclusione della preistoria e dell'inconscio. Dal Paleolitico (500.000-300.000 a.C.) ci giungono figure scolpite, le così dette (impropriamente) «Veneri» – Tan-Tan (Marocco), Berekhat Ram (Golan), Hohle Fels (Baden-Württemberg); parimenti dal Neolitico (6000 a.C.): le troviamo a Çatal Hüyük, Göbekli Tepe, Battriana, Sardegna – si tratta di opere che raffigurano il femminile. Esse appaiono prive di funzioni strumentali legate alla sopravvivenza materiale; prima che tocchi a noi interrogarle per strapparne invano il segreto, a interrogarci sono loro. Lo fanno in qualità di «arte», non perché già in anticipo ammantate di valore museale, ma semplicemente perché è evidente che non è stata la natura a produrle, ma qualcosa

¹ Aby Warburg, *Manet*, trad. di Gianni Carchia, «Aut-aut», 199-200, 1984.

² Edgar Wind, *Introduzione*, in Id., *Arte e anarchia* (1963), Adelphi, Milano 1997, p. 33.

di necessariamente mediato, che sta tra *physis* e qualcos'altro, la *natura umana*.

Il rapporto con disegno, scultura e pittura da parte di esseri umani più o meno in essa implicati – per passione attiva e contemplativo abbandono – rimescola il legame col passato chiamato «tradizione» e fissato per comodità a etichette storico-culturali. Anche un'epoca come l'attuale, la cui *facies* è il vortice caotico di immagini tecnicamente riprodotte a fini promozionali nel segno di una programmatica *égalité* che equipara antichi maestri e improvvisati fotografi, può insegnarci qualcosa di indispensabile a cui forse non avevamo abbastanza pensato. Si tratta del carattere perennemente problematico di quel passato di cui conserviamo preziosa memoria visiva: le arti, appunto. Il fatto stesso di riceverle da lontananze talora inaudite sovverte, rivoluziona, rimasta tutte le nostre troppo presto sedimentate esperienze del tempo, sia interiore e intimo che esteriore e condiviso. Al fondo non vi era depositata una sostanza inerte e ormai ferma per sempre, in attesa di essere passivamente recuperata ed esposta, ma qualcosa di vivo, immerso nel colloide del tempo intimo-storico degli umani, perché materialmente opera loro, e quindi non solo sensibilmente inseparabile dalle loro vite, ma attivo, capillare, interlocutorio. Questo il dono che, inaspettatamente, riceviamo dalla modernità sfatta e decomposta: se in essa sono ancor sempre le immagini che lavorano e si muovono interpellandoci, gravide di quella parola che sempre più spesso ci manca, questo è segno che le vinte e saccheggiate tradizioni da cui esse provengono recano il segno di qualcosa che le trascende, le contiene e le anima. Warburg non si sbagliava quando, sfidando l'estetismo e lo storicismo positivistico del suo tempo, chiamava la vita di immagini teologicamente superate e negate *Nachleben*, il «rivivere». In essa egli intravedeva lo statuto ontologico di orme e forme del divino ma anche della psiche – *Pathosformeln* – non assimilabili a preordinate scadenze temporali. Chiamiamo questa dipendenza dalle immagini, quando sia connessa alla consapevolezza non solo della complessità dei loro reciproci legami e dei ponti che descrivono attraverso le storie e le geografie della mente umana, ma anche dell'ulteriorità spirituale che esse, come un *angelo necessario*, non smettono di annunciare: *tradizione*. Qui tutto è già stato fatto, ma, come una Penelope che, serbandone precisa memoria, distrugga per senso di giustizia e gesto di libertà le forme della sua tela conservandone tuttavia i fili preziosi, tutto è ancor sempre da fare.

Se ci interrogano, ci svegliano e ci ammoniscono, le immagini non sono dunque oggetti inanimati ma latori indefessi di problemi, interrogativi, confronti e moniti a loro volta; certo, a patto che il filo della devozione e del pensiero che lega ad esse resista all'innominabile

tensione di un presente risucchiato dal futuro e lo riporti al suo luogo, l'aperto. Cento anni fa, il trovatore della pittura metafisica, stupito che non si trattasse «il fatto pittura da un lato critico e filosofico»³, poteva osservare che «viviamo, in fatto d'arte, in un mondo di anarchia e di indisciplinazione. Nessuno per correggere, nessuno per giudicare, nessuno per consigliare, nessuno per insegnare, nessuno per dettare una legge, stabilire un principio. L'opera mediocre non corre più i rischi che correva anticamente, poiché, essendosi spenta, nei pittori d'oggi, la vera passione, lo stesso fenomeno, per riflesso, s'è ripetuto nel pubblico; onde esso pubblico più non s'entusiasma per nulla di ciò che è pittura, non esalta con la lode, né invidia col biasimo»⁴.

Proviamo per un momento a escludere che tradizione sia da intendersi quale modo univoco di abitare il tempo che a un certo punto, col nome di «modernità», avrebbe decretato la distruzione di ogni tradizione. Proviamo cioè a escluderne lo statuto di sostanza, di oggetto. Ipotizziamo che tradizione sia il nome dato dall'occidente alla facoltà – sia pure incompresa, sospesa, offesa e indifesa – di abitare l'aperto nella luce e nel suo temporaneo svanire; l'attitudine ad abitare *physis* – le sue possibilità ma anche le sue insidie – da parte degli esseri umani. Il modo molteplice e vario in cui la natura umana ha abitato e abita quella realtà immensa che la comprende e la determina, e che essa chiama semplicemente *natura*.

Abitare la terra in modo vario: l'irriducibilità delle tradizioni l'una all'altra rende impossibile parlare di una tradizione unica, superiore e capace di integrarle progressivamente per dissolverne la sorgiva varietà. Scriveva Simone Weil che «ogni religione è l'unica vera». La consapevolezza dell'irriducibilità consente di usare la parola tradizione per evocare il *minimum commune* che distingue e denomina la natura umana, ovvero l'infinita varietà dei suoi modi. Per questo non ha senso, a meno di cedere alla vulgata di una verità definita dalla scienza, contrapporre lo stile alla verità; così come, nelle arti, non aveva senso rifiutare stili più o meno arcaici in nome di una presunta verità della natura, concessa, per non si sa quale elezione, ai soli Greci. Nel visibile, la verità non può darsi che come stile, e la felice identificazione di stile e uomo indica proprio la possibilità che ciascun essere umano, attingendo *quella* verità che gli è accessibile, dia di sé stesso *quell'*immagine veridica, credibile, inconfondibile, che chiamiamo appunto «stile».

³ Giorgio de Chirico, *La mania del Seicento* (1921), in Id., *Il meccanismo del pensiero*, Einaudi, Torino 1985, p. 104.

⁴ Giorgio de Chirico, *Le scuole di pittura presso gli antichi* (1920), in Id., *Il meccanismo del pensiero* cit., p. 127.

E gli stili delle arti? Essi amplificano questa facoltà di esprimere la verità che, percepita individualmente e testimoniata come unica e inequivocabile, riceve tuttavia un'immagine molteplice. È la testimonianza, che passa necessariamente dalla dimensione individuale, a impedire che la dimensione collettiva si irrigidisca in una ripetizione più o meno variata dell'immagine; che l'inevitabile autorispecchiamento dell'individuo nell'immagine scada nell'eco di un divenire compulsivo, narcisista e sterile.

Secondo la tradizione, dimensione individuale e collettiva non conoscono l'opposizione drastica e la strumentalizzazione ideologica tipiche del moderno. Come ricorda Lévi-Strauss, il pittore-guaritore stregone di una tradizione detta «primitiva» sulla parete della stanza del malato dipingerà fedelmente il sogno avuto da ospite la notte precedente e le caratteristiche formali della sua pittura non saranno riconducibili «dall'amatore straniero» a un tempo definito. «Troviamo qui, mescolate in modo quasi inestricabile, da un lato le condizioni più individuali della produzione artistica, dall'altro le condizioni più sociologiche e collettive. I due aspetti si trovano indissolubilmente legati come se, abbandonandosi in modo volontario e sistematico all'attività inconscia dello spirito per generare l'opera d'arte – quale un sogno, non è vero? –, si potesse raggiungere il punto in cui la distinzione fra l'individuale e il collettivo tende a sparire. Di conseguenza arriviamo a domandarci se il valore e la portata di questa distinzione non devono essere limitati a un'arte che si situa in un determinato punto di attività volontaria e cosciente, a un livello più superficiale, se così posso dire, dell'attività inconscia della creazione estetica e trattano con straordinaria chiaroveggenza questa vita oscura dello spirito»⁵. Se immagine della tradizione è la *paradosis* della fiaccola, è chiaro che essa è la trasmissibile luce della chiaroveggenza nella notte dell'inganno, dell'illusione e della follia.

L'eliminazione del conflitto tra individuale e collettivo enuncia l'elemento liberatorio della tradizione, che si riflette nell'attenzione al significato più che alla rappresentazione. Il forzato arrestarsi alla rappresentazione, che il moderno tramite le accademie irrigidirà in formule, diverrà infatti organo di controllo della trasmissione dei significati e, sostituendosi ad essi per bloccarne la vita interna, impedirà la spontanea libertà delle tradizioni. La continuità delle tradizioni infatti non può e non deve essere assicurata dall'esterno, perché la tradizione è la sua stessa continuità.

La *natura umana poetica* è crogiolo e custode della tradizione perché capace di stare nella tradizione che le è propria. Essa fa uso auto-

⁵ Georges Charbonnière, Claude Lévi-Strauss, *Colloqui*, a cura di Sergio Pautasso, trad. di Bianca Garufi, Silva, Milano 1966, pp. 64-65.

nomo, testimoniale del «proprio». Come abitante dell'eterno essa è fuori del tempo; come abitante dell'aperto essa è *atopos*, fuori da ogni spazio delimitato artificialmente. Le sue aspirazioni non sono riconducibili al dominio e alla forza ferina. Invece di dedicarsi alla guerra per accaparrarsi spazi fisici o difendere luoghi identitari ed egotici, essa fa da soglia e accesso al *nomos* come luce e *chora*, in cui luogo mentale e luogo fisico coincidono.

La *natura umana poetica* non è – a differenza di quanto ritiene la riflessione contemporanea sulla tecnica – da Arnold Gehlen a Hans Poser – un *Mangelwesen*, un «essere mancante» – ma un essere della pienezza: sovrabbondante, multiforme crogiolo delle arti poetiche che sono la misura delle tecniche, e non viceversa⁶.

Si dice che ogni epoca ha il suo stile: letteralmente il *ductus* del tempo nelle opere. Per questo lo «stile» non è un problema, ma un fatto. Farne *il* problema significherebbe invece mancarlo. Se il presente, nelle arti dei singoli artisti, sembra non cogliere il *ductus*, ciò accade per il dibattersi tra individuale e collettivo, immediatezza e canone, solipsismo e comunicazione, negandosi la medietà della loro coesistenza.

Una immediata adesione estetica alle immagini, dovuta alla loro quantità gigantesca nonché alla loro accessibilità, unita a un'ansia di comunicazione a cui le immagini sembrano doversi a tutti i costi piegare, può infatti separare e distogliere da quel sentiero che conduce verso la parte più segreta e inviolata di sé stessi. È qui, a differenza di quanto si insegna in maniera sistematica a partire dal politicamente decretato successo delle avanguardie storiche, che pulsa il cuore della tradizione, alla cui sconfinata ampiezza solo il plurale rende giustizia. Tradizioni che, autorizzato il loro indiscriminato saccheggio, insegnamenti istituzionalizzati svuotano. Uno svuotamento che indossa la maschera della rivoluzione e della contro-cultura e avviene col pretesto che ogni singola tradizione sia asservimento e regressione. Errore. Tradizione non è canone estraneo: ad essa, nei limiti delle lingue che si intendono e si amano, ciascuno di noi appartiene e viene riconosciuto. La tradizione occidentale contempla per esempio l'immagine di Enea che nell'Ade, dove scende per incontrarle, viene riconosciuto dalle figure del suo passato. Problematica reciprocità, perché la tradizione stessa è problema: come diceva Seneca, «i nostri maestri ci hanno lasciato non verità già definite, ma problemi da risolvere». Ciò

⁶ Arnold Gehlen, *L'uomo delle origini e la tarda cultura* (1956), Mimesis, Milano 2016; Hans Poser, *Homo Creator, Technik als philosophische Herausforderung*, Springer, Berlin 2016.

significa che il rapporto con la tradizione non è assegnato da pretese epoche storiche e dalle loro istituzioni, ma è un rapporto che ciascuno si crea all'interno di essa, secondo scelte di pura e libera *con-genialità*. Il tentativo di riconnettersi individualmente ma umilmente alla tradizione (propria) fallisce solo se si nega che la sua *harmonia discors* esista da sempre e sia indistruttibile. Ingres voleva ardentemente fare Raffaello e solo così è divenuto Ingres. La pittura tradizionale cinese è originale, cioè metessica, per via di imitazione.

Certo, la forzatura è esiziale. «Lo sforzo è sconcio», diceva Canova. Un grande pittore francese del XVII secolo viveva nella tradizione antica da perfetto contemporaneo di quella Roma che, ripagando la sua indifferenza alla maniera come unico *ductus* possibile del tempo, lo ignorava. Invitato dalla nascente accademia parigina a esprimersi sulle sorti della pittura, egli sottilmente ne scongiurò l'istituzione mostrando come condizione preliminare per giungere allo stile, cioè al proprio, fosse la ricerca del ramo d'oro nella selva oscura e poi, una volta scorto, provare a spiccarlo. Cosa che – diceva – avviene solo col permesso della dea.

Editorial

Monica Ferrando

Woman has undergone the experience of seeing what she was doing destroyed every day.

The master-slave dialectic is a settling of scores between groups of men

Since woman does not recognise herself in masculine culture, she robs it of the illusion of universality

The equality available today is not philosophical but political.

But do we, after thousands of years, really wish for inclusion, on these terms, in a world planned by others?

Would we indeed be gratified by participating in the great defeat of man?

There are no individuals, no geniuses, who have ever developed a correct view on all problems: no one has escaped the failures of human nature.

Man is totally preoccupied with himself, with his own past, his own aims and his own culture. Reality strikes him as exhausted; his space flights prove it. Woman, on the other hand, insists that life must yet begin for her on our own planet. She can still see things where man no longer sees anything.

The transmission of life, respect for life, awareness of life, are intense experiences for woman and values that she claims for her own.

The goal does not exist, but only the present.

We are the obscure past of the world, and we fulfil the present.

Carla Lonzi,

We Spit on Hegel, translated by Veronica Newman

«Today we may ponder whether Manet really needed to turn back and present himself as a faithful guardian of tradition in his progress towards the light. The immediate impact of his work could indeed proclaim to the world that only those who shared the spiritual inheritance of the past could find a style charged with new expressive values. Such values derive their penetrative potency not from the rejection of older forms, but from the nuances which they bring to their development. For average artists this task, which transcends the individual, may become an unbearable burden, but for the artist of genius this challenge consti-

tutes an act of magic worthy of Antaeus, whereby new creative works may take on that persuasive force which draws everything in its wake»¹. Antaeus is the only giant in Dante's *Inferno* «who speaks and is unfettered» (31,101), whose contact with the Earth, his mother, provided him with invincible energy: does Warburg's «Antaeian magic» then suggest the indispensable and inspiring contact with tradition? «The past is not destroyed by the present but survives in it as a latent force. On this assumption no phase of history should be treated as irrevocably finished. There is no denying that in our civilization, however lively art seems, it has become a marginal occupation: but Hegel is much too certain in his belief that art will remain marginal forever. "At certain times", as Burckhardt wrote, "the world is over-run by false scepticism... of the true kind there can never be enough"»². Here Edgar Wind warns us against a purported ideological and unidirectional sense of history – one which would negate the notion that it is indeed through the encounter with the arts that we encounter the challenge of the past, dynamic and inexhaustible, revealing its indestructible aspects even when its context is undone.

Carla Lonzi's words, quoted above, form an epigraph to this essay because she stressed the need for a salutary distance from what is termed tradition, given the controversial and contested character of the word, not unjustly identified with patriarchy. Tradition is however much wider, more uneven, and more profound, than we are led to believe. If we introduce a viewpoint which has been excluded from the greater part of tradition as conventionally construed, we gain a wider perspective and a livelier vision, in which the patriarchal factor, while remaining potent, becomes more like the shifting shadow which animates forms. In this way it would be possible to understand things which cannot be fixed but remain living and unstable, thanks to a breath-taking expansion or inclusion, ranging from the pre-historic to the unconscious.

Sculpted figures showing the female form and called by the misnomer «Venus» survive from the Palaeolithic and Neolithic periods (500,000-300,000 BCE; 6000 BCE) from Tan-Tan (Marocco), Berekhat Ram (Golan), Hohle Fels (Baden-Württemberg) and from Çatal Hüyük, Göbekli Tepe, Bactria and Sardinia. They appear to be without functions linked to material survival; before we make the futile attempt to investigate them and extract their secret from them, it is for them to question us. This they do as artworks – not because they were invested ab initio with some kind of museal value, but in the simple and evident

¹ Aby Warburg, *Manet*, «aut-aut», trans. Gianni Carchia, 199-200, 1984.

² Edgar Wind, *Art and Anarchy* (1963), Duckworth, Worcester 1985, p. 16.

sense that they were not produced by nature but something mediated, between nature, physis, and human nature.

Our involvement with drawing, sculpture and painting, whether in the guise of impassioned producer or in contemplative reception, refashions that link with past termed «tradition» and fixed for convenience with historic and cultural labels. Even the present moment, which confronts us with a chaotic vortex of technical images reproduced for promotional ends, in a programmatic egalitarianism which equates old masters with random snapshots, can teach us something indispensable which we may not have considered carefully enough. This concerns the perennially problematic character of that past conserved through precious visual memories: in short, the arts. The very fact that we encounter art over distances which may be unprecedented or subversive transforms and shakes up our experience of time – an experience which so often becomes too sedimented, whether it is intimate or shared. At base, there is no deposited substance, inert and fixed for ever, waiting to be passively recuperated and displayed, but rather something alive, immersed in the colloid of human time, intimate and historic, a materially human creation not only inseparable from human lives but active, capillary and dialogic.

*This is what modernity surprisingly reveals to us in its decomposed and jumbled state: if it shows the operation and movement of responsive images, pregnant with words which elude us, this is a sign that the defeated and degraded traditions from which they descend bear the mark of something which transcends, contains and animates them. Warburg was not wrong when, in defiance of the aestheticism and historicism of his time, he called the life of obsolete and rejected images a *Nachleben*, a «reliving». In this he perceived the ontological status of traces and forms of the divine and of the psyche – the *Pathosformeln* – which could not be assimilated to preordained limits of time. This dependency on images which attach to our consciousness through their complex of reciprocal links and connections that comprises the history and geography of the mind and through the spiritual meaning which they proclaim ceaselessly, like a necessary angel, we may call tradition. Like Penelope, who retains a precise memory of the weaving she destroys from a sense of justice and freedom of action while she conserves its precious threads, everything has been done yet everything is still to be done.*

If they question, arouse, and admonish us, images are thus not inanimate objects but unrelenting bearers of problems, mysteries, debates, and rebukes in turn – provided that the line of thought and dedication which binds them can resist the unspeakable tension of a present swallowed up by the future and can bring them back to its place of open-

ing. A century ago, the inventor of *Metaphysical Painting*, astonished that act of painting was not regarded critically and philosophically³, observed that «in the matter of painting, we live in a world of anarchy and insubordination – without anyone to correct, judge, advise, teach, lay down a law or establish a principle. Mediocre work no longer runs the risks which it did historically because real passion is quenched in today's painters; this is reflected in their audience which no longer feels enthusiasm for anything that is painting, neither celebrating with praise nor censuring with disapproval»⁴.

We may rule out for the moment the notion that tradition may be understood in a univocal way, concerning dwelling in time, which at a given point, in the name of «modernity», would decree the destruction of every tradition. Let us rule out the status of substance, of object, for it. Let us hypothesize that tradition may be the name given in the West to the ability to dwell – even in a misunderstood, interrupted, helpless or affronted manner – in openness, in the light and its transitory fading; the ability of human beings to dwell in the possibilities and the perils of physis. The multiple and varied ways in which human nature has inhabited and lives in that immense reality which encompasses and determines it – which we simply call nature.

Since we dwell on earth in varied ways and traditions are irreducible to one another, it is impossible to speak of the unicity of tradition, superior and capable of integrating other traditions progressively in order to dissolve their originary diversity. Simone Weil wrote that «every religion is the only true one». Awareness of this irreducibility means that the word «tradition» may be used to indicate the minimum commune which distinguishes and denominates human nature – or the infinite variety of its modes. It is thus meaningless to juxtapose style to truth, where truth is defined according to the vulgate of science; just as, in the arts, it was senseless to reject more or less archaic styles in the name of the presumed verity of nature, linked for some reason with the Greeks alone. In the visual sphere, truth can only present itself as style; that veracious, credible, unmistakable image which we call style and identify with the person indicates the potential within all human beings to attain that particular truth which is accessible uniquely to them.

What then of artistic styles? They increase this ability to express that truth which is individually perceived, attested as unique and unequivocal and yet which attains a multiple image. They provide proof of the

³ Giorgio de Chirico, *La mania del Seicento* (1921), in Id., *Il meccanismo del pensiero*, Einaudi, Torino 1985, p. 104.

⁴ Giorgio de Chirico, *Le scuole di pittura presso gli antichi* (1920), in Id., *Il meccanismo del pensiero* cit., p. 127.

necessary passage from the individual and prevent the collective dimension from rigidifying into a more or less varied repetition of the image, and the self-reflection of the individual in the image from falling into the echo of a compulsive, narcissistic and sterile becoming.

In tradition, there is no drastic opposition and ideological instrumentalization between the individual and collective dimensions, such as we typically find in the modern. Lévi-Strauss recalls that the painter-healer sorcerer of the so-called «primitive» tradition would faithfully paint on the walls of the patient's room his previous night's dream; the formal characteristics of his work cannot be related to a defined time like those of an amateur outsider. «Here we find on one hand the individualised conditions of artistic production and on the other the more sociological and collective, almost inextricably mixed. The two aspects are indissolubly linked, as though one could reach the point at which the distinction between individual and collective starts to vanish, in that voluntary and systematic surrender to the unconscious activity of the spirit to generate a work of art, such as we find in dream. Thus we might reflect that the significance and range of this distinction should not be limited to a kind of art originating from a given stage of voluntary and conscious activity, at a somewhat superficial level, if I may say so, of the unconscious activity of aesthetic creation, and whether, with remarkable clairvoyance, they rather concern this obscure life of the spirit»⁵. If the image for tradition is the transmission or handing over (paradosis) of the lamp, this transmissible light is the clairvoyance which illuminates the night of deceit, illusion and folly.

The elimination of the conflict between individual and collective establishes the liberating element of tradition, reflected in the attention to meaning rather than representation. By means of the academy, modernity forces a block on representation which becomes formulaically rigidified, and this obstruction acts as a controlling and substituting force on the transmission of meaning, blocking its inner life and hindering the spontaneous liberty of traditions. The continuity of traditions cannot in fact and should not be assured from without, because tradition is continuity itself.

Human poetic nature is the crucible and guardian of tradition because it can stand within the tradition that is its own. It resides in the eternal and is out of time; it resides in the open and is therefore a-topic, beyond every artificially delimited space. Its aspirations cannot be reduced to domination or savage force. It is not dedicated to war to seize physical spaces or defend identitary or egotistical positions but instead

⁵ Georges Charbonnière, Claude Lévi-Strauss, *Colloqui*, ed. by Sergio Pautasso, transl. Bianca Garufi, Silva, Milano 1966, pp. 64-65.

serves as a threshold and access to nomos, as light and as chora, in which mental and physical space coincide.

Human poetic nature is not a deprived being, a Mangelwesen, as propounded by contemporary reflections on technology, from Arnold Gehlen to Hans Poser, but a being of plenitude: an abundant, multi-form crucible of the poetic arts which are the measure of the technical, and not vice versa⁶.

Every age is said to have its style, literally the ductus or passage of the period in creative works. Thus «style» is not a problem but a fact and to make it the problem would mean to lack it. If the present does not seem to gather the ductus in the works of individual artists this is due to the struggle between individual and collective, immediacy and canon, solipsism and communication, which denies the mediated character of their coexistence.

An unmediated aesthetic contact with images, given their vast quantity and their immediacy, together with an anxiety about communication to which images perforce succumb can cause separation or diversion from that path which leads towards the most secret and inviolate part of oneself. Here we have the core of tradition, whose unlimited amplitude can only justly be presented through plurality, in distinction to the lessons systematically imparted from the politically decreed success of the historic avantgarde. Traditions which have been stripped and indiscriminately sacked under authorisation by institutional teaching in a purge which dons the mask of revolution and counterculture, under the erroneous pretext that every single tradition is a form of subjugation and regression. Tradition is not however an extraneous canon, for we all belong to it and are accepted by it, within the limits of the languages in which we understand and love each other. Thus the Western tradition regards the image of Aeneas who is acknowledged by figures from his past when he descends to Hades to meet them. The reciprocity is problematic because tradition itself is a problem; as Seneca said, «the masters have not left us defined truths but problems to resolve» (Ad Lucilium Epistulae Morales, XLV.4).

This means that the relationship with tradition is not presented in terms of purported historical epochs and their institutions but is a relation which each person creates within themselves, following the freedom of congenial choices, recalling the etymology of «congeniality» in kindred (con-genialis). The attempt to link oneself individually but modestly to one's tradition will fail only if we refuse to accept that

⁶ Arnold Gehlen, *L'uomo delle origini e la tarda cultura* (1956), Mimesis, Milano 2016; Hans Poser, *Homo Creator. Technik als philosophische Herausforderung*, Springer, Berlin 2016.

its harmonia discors has always existed and is imperishable. Ingres ardently wished to become Raphael and only in this way became Ingres. Traditional Chinese painting is original, in the sense of participation or methexis, by way of imitation.

This said, forcing is undoubtedly fatal: «Effort is indecent», as Canova said. A great seventeenth century French painter lived in the tradition of antiquity in perfect contemporaneity with the Rome of his day, which ignored him in return for his indifference to the maniera which formed the only ductus of the period. Invited by the nascent Parisian Academy to discuss the fate of painting, he skilfully warded off the institution by showing that the first condition for achieving one's own style was the finding of the golden bough in the dark wood, and once glimpsed, the attempt to pluck it. This happens, so he said, only with the goddess' permission.

(Traduzione di Clare Lapraik Guest)

Studiolo

Liliana Guazzo Lanzardo

Monica Ferrando

Klee diceva che l'arte (la pittura) deve rendere visibile. Certo non voleva semplicemente dire che essa deve guardarsi dal rendere *il* visibile imitandolo anche nelle sue pieghe più nascoste; e neppure che deve astrarre dal mondo delle apparenze per renderne l'altrimenti invisibile essenza di struttura o di colore. La frase indica piuttosto che la pittura ha l'ampia, indefinibile facoltà, di cui deve però poter fare libero uso, di mostrare alla vista quel che diversamente non si vedrebbe, ma che al visibile in quanto percepito dall'umano appartiene. Non si vedrebbe non per incapacità di arrivarci con occhi potenziati da mezzi, sempre più raffinati, di ispezione tecnologica e di riproduzione tecnica, ma perché sono i mezzi propri della pittura, quelli semplicissimi e antichissimi del pennello, dei pigmenti e di acqua, olii e resine, a contenere in sé stessi, conditi dal sale dell'immaginazione, quell'invisibile che al visibile evidentemente già da sempre, come la sua luce, appartiene. Le prove di questo miracolo – l'apparizione di qualcosa che in natura non c'è e che è la pittura a garantire nella sua stupefacente imprevedibilità – sono rare. Dipendono da una certa disposizione dell'anima, della mente come del cuore, a intercettare e accogliere prontamente un «dovere» che è un dover fare in un certo modo e in nessun altro. Le opere di Liliana Guazzo Lanzardo appartengono a questo novero, sempre più ristretto, sempre più prezioso.

Esse abitano quello spazio di tensione, quella distanza della mente dalle cose del mondo che sta tra il pensiero e la fantasia, tra il metodo e la libertà. Nel caso di Guazzo Lanzardo si tratta proprio letteralmente di un doppio registro, di una duplice attività nella stessa identica persona. Quel che nel lavoro della politica, della scrittrice, della storica del movimento operaio e della vita delle donne in fotografia o trasmissione orale della conoscenza è stato, ed è, affidato alla chiarezza della ricerca e dell'esposizione; parimenti, nel lavoro dell'artista è rimandato alla chiarezza della forma e dello sguardo. Forma e sguardo di cosa? Di tutto quello che non si può (o non si deve) dire e quindi si tace, certo. Ma anche di quello che non si po-



Liliana Guazzo Lanzardo, *Fili, pensieri*, acquerello su carta, cm 23 x 31

trebbe dire perché, finché non appare sul foglio, non si conosce né si sospetta. Per far vedere quel che si tace ci vogliono occhi penetranti, spirito di osservazione indefettibile, attenzione incessante, *pietas* profonda per tutto quel che ci circonda e, una volta percepito, entri nella mente aperta ad accoglierlo. Ma per far vedere quel che non si conosce! Immagino che la mente debba essere in questo caso come un vetro puro e terso, capace di far passare il raggio luminoso in tutta la sua potenza, ma nello stesso tempo anche come un prisma, pronto a rifrangere i colori che il raggio invisibilmente contiene. A differenza delle vetrate nelle cattedrali gotiche, dove la luce che le attraversa illumina figure e colori già formati in esse e ben delineati dal piombo, qui la luce si scompone secondo forme e figure imprevedute e imprevedibili e quasi improvvisate ma tuttavia necessarie, come se le appartenessero in proprio.



Liliana Guazzo Lanzardo, *Fili, pensieri*, acquerello su carta, cm 23 x 31

Nel 1964 il «padre della cibernetica», Norbert Wiener, in quello che è stato definito il suo testamento spirituale, *God & Golem, Inc.*, nel mettere a confronto cervello umano e cervello elettronico che allora, prima delle nanotecnologie, ne usciva ancora svantaggiato, aggiunge un argomento che gli pare decisivo e riguarda proprio il rapporto del cervello con l'attitudine artistica: «Il principale di questi vantaggi sembrerebbe essere l'abilità del cervello di trattare idee vaghe, come se fossero definite in maniera imperfetta. Quando si trovano a fare i conti con questi aspetti i computers meccanici, o almeno quelli di oggi, è dif-

ficile che siano in grado di gestirli mediante una programmazione di sé stessi adeguata a tale esigenza. Eppure in poesia, narrazione, pittura il cervello sembra ritrovarsi a lavorare molto bene con materiali che ogni computer rifiuterebbe come privi di forma»¹. Parlando dell'applicazione dei principi della cibernetica all'ambito più strettamente umano, quello della libertà, tanto nella sfera individuale dell'etica che in quella sociale della politica, il matematico deve ammettere che il livello di errore – ai suoi tempi – è considerevole, e lo è proprio per il fatto che il computer ha qui a che fare con un campo «privo di forma»². Forse non è più così, lo sappiamo bene: il tasso di prevedibilità degli esseri umani, tanto nei singoli che nelle comunità, si fa sempre più alto; l'effetto «formicaio» è crescente e potrebbe indurre a prendere per autoregolazione dell'umanità quello che è in realtà solo un sistema cibernetico in essa a forza inserito, che si nutre di quella libertà etico-politica percepita dai suoi legittimi detentori non più ormai che come un inutile peso, se non addirittura come un ostacolo al suo funzionamento ottimale. Cosa c'entra questo discorso con la pittura di Guazzo Lanzardo?

Moltissimo. Questa è infatti una pittura della libertà, intesa nel suo senso più ampio di libertà spirituale, politica, etica, creativa; quella che non ha paura di trattare materie e idee «prive di forma», ma, anzi, solo qui si sente a suo agio. Ne è una conferma il recente libro per bambini, e adulti – *Piccolo Nembo e Cumuletta* (Torino, 2023) dedicato alle nuvole, simbolo della libera, e invincibile – come in *The Cloud* di Shelley – variazione formale di un visibile sfuggente, che però si fa vivere come storia proprio perché la classificazione scientifico-meteorologica, a cui, goethianamente, non si crede affatto di dover rinunciare, trova le parole per diventare immagine, gioco e racconto e, perché no? – identico è il procedere –, mito. Questo procedere alla scoperta di una «logica formale» dentro l'impensato e abnorme della natura per renderlo figurabile ha il suo paradigma nelle figure dipinte con la tecnica ardua dell'acquerello che abitano le carte.

Tra le tante, innumerevoli – infinite apparizioni di un processo figurale inarrestabile –, troviamo queste, dalla serie *Fili, pensieri*, dove la forma umana mima la sua provvisoria negazione orchestrando un ibrido di squame guizzanti, uno strabismo interlocutorio in cui ci si rispecchia attoniti, una serie di profili complici e ammiccanti solo per affermare la sua indistruttibile, anche se invisibile, presenza; oppure dove mostra di ergersi interlocutoria della sua forma ventura e forse anche sovrana. Già, perché qui la perfezione della tecnica riesce a ricavare volumi perfetti dal bianco del foglio facendo vivere e camminare un essere

¹ Norbert Wiener, *God & Golem, Inc.*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1966, pp. 72-73.

² Ivi, p. 92.

mai visto prima, dalla vita autonoma e risoluta dei personaggi pittorici che, come quelli letterari, sono (loro sì) immortali. Il filiforme busto, cui non manca anatomica energia, le filiformi gambe che camminano, le altrettanto filiformi braccia che gesticolano, però, non ingannino: in uno c'è infatti anche una coda, e la sagoma, anzi, due, di pesce guizzante; nell'altro invece la tentazione dell'ibrido sembra rifluire nella logica – o nell'etica – che presiede all'immaginazione. Forse l'elemento non è solo l'aria, come si era potuto credere dal vapore colorato che sembra lievitare per il «giro» che il pennello ha saputo conferire alla forma, ma l'acqua, e l'essere sta in realtà nuotando tra e dentro l'immagine, resa ormai visibile dei suoi pensieri. Ora, reso finalmente anche dicibile nella sua appariscente libertà cromatica – stupore dell'*emerald* e del *purple*, ma anche dei *vermiglioni*, dei *crimson* e dei *grigi* –, ecco che un po' ci appartiene, abita quell'esigenza di grato e gratuito, di giusto e necessario che rappresenta la prima attività della mente, quella di scovare e ricreare i simboli della sua esistenza.

In una pagina de *L'orologio* Carlo Levi fa dire ad Andrea Valenti (Leo Valiani) che restano solo ormai due ideologie, la comunista e la clericale e «tolte queste due forze cosa troverete? Un polverio indistinto: la dissoluzione delle idee liberali e socialiste in tutte le loro gradazioni: vedrete che nessuna di queste corrisponde più a nulla di vivo e reale; che la realtà è altrove, e pare non sappia esprimersi; e che il campo è ingombro di rottami, vecchie bandiere, di stemmi frusti, di nostalgie, di ricordi, di abitudini, di camarille e di cricche e di clientele personali, di avanzi anacronistici come vecchi soprammobili...»³. Lo spazio dei fogli dipinti da Liliana Guazzo Lanzardo conosce quel polverio indistinto tra le due morse. Lo ha lasciato infatti posare e decantare a dovere dalle scorie della prevaricazione. E ora, siccome questo campo esiste ed è reale – non può in alcun modo essere abolito – lo esprime e lo abita con le figure, augurali per noi, di una libertà severa e soave, silente e sovrana. Come sentii dire di lei da Franco Fortini nel 1993, è l'unica in Italia, anche ora, a poterlo fare.

³ Carlo Levi, *L'orologio*, Einaudi, Torino 1950, p. 163.

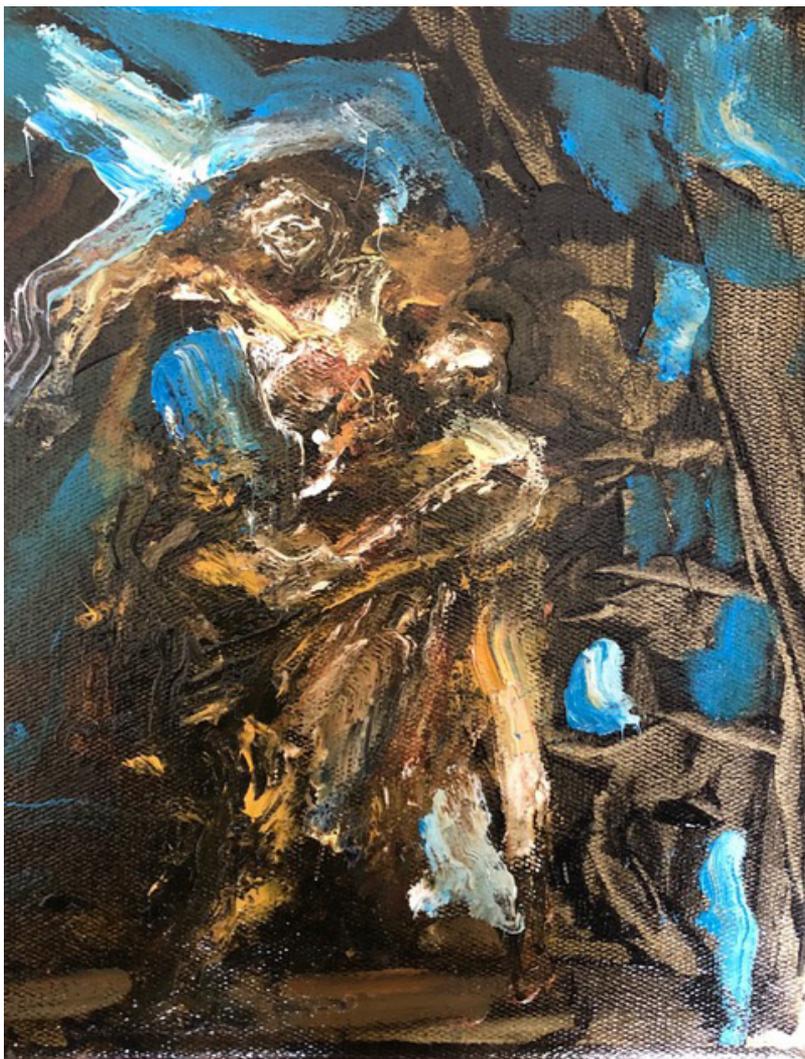
Ronan Barrot

Jean-Baptiste Brenet

Il titolo del quadro: *Traslazione utile*. Ronan Barrot non sa più se lo ha inventato coscientemente, se lo ha sentito – di notte, con la radio accesa – oppure se lo ha sognato. Nel quadro c'è un corpo, che porta un altro corpo. Uno è un corpo vivo, che si muove, che sembra correre, scappare da qualcosa, fuggire. L'altro, quello che il primo tiene in braccio, è un corpo morto, un corpo di gesso o di legno dipinto, che rappresenta il cadavere dopo l'agonia. Il primo è un corpo di uomo, semplicemente, mentre il secondo è l'immagine di un corpo divino, Gesù su una croce, il corpo morto del Dio-uomo.

L'uomo determinato, al centro, ha strappato la croce dal suo posto e la sta portando altrove. È qui, innanzi tutto, che avviene la «traslazione». Barrot ha dipinto uno spostamento, un *transfert*, e non di una cosa qualsiasi: di una reliquia. Ma non è al trasporto sereno di un oggetto sacro che si assiste, come in un rito. La reliquia è stata rubata, e ciò che si vede è il momento del furto, quello del corpo tolto, sottratto, di cui ci si è impadroniti; è il tempo della corsa, che segue la sottrazione sacrilega, quello della fuga con il bottino pesante e scomodo. L'uomo è un rapitore che ha fretta. Il suo corpo è scuro, marrone come l'albero, come la terra, come la roccia, ma si sta sradicando, si sta staccando da essi, nello slancio del proprio atto.

Tutto, d'altra parte, rivela movimento. Barrot lo fa nascere dalle forme, dalle masse. Il movimento del ladro, la coscia in azione, la spalla in avanti, che forzerà il tutto, spalla di un corpo che potrebbe attraversare il quadro. Movimento intorno, di torsioni, di intrecci di legno, di pietre, come se l'ira divina si stesse già manifestando per punire il rapimento. L'uomo si muove lungo una parete obliqua, di una foresta, spinosa, dolorosa, con i suoi aculei, le sue braccia, ma anche con i suoi «buchi», con le sue aperture di blu, in cui si mischiano il cielo e l'acqua di una cascata. Movimento di natura superiore, infine. La rappresentazione della croce, spessa e tremante, conferisce, oltre all'aureola, l'idea di un'aspirazione, come se il Figlio fosse tirato, innalzato, richiamato al Padre, come se il ladro stesse rubando la croce anche al cielo. Egli



Ronan Barrot, *Traslazione utile*, 2022, olio su tela, cm 27 x 22

lotta su di un asse duplice: in avanti (contro tutti quelli che intorno vorrebbero afferrarlo); verso il basso (contro l'attrazione sovrastante, la magnetizzazione, il richiamo della forza divina).

Non c'è, però, nella scena, solo la violenza dello strappo. L'uomo non porta, ma stringe. Qui si può rubare solo ciò che si stringe, che si abbraccia come una cosa amata. Il Cristo crocifisso, la testa cadente, sporge come uno stelo flesso e cedevole. L'uomo lo tiene contro di sé, ha la tempia sul suo petto, nel punto in cui vi è il suo cuore morto, in un

abbraccio intimo, ma anche fermo (il braccio è grande, largo, come una tenaglia fatta di muscoli), poiché quel corpo – seppur inerte – sembra sfuggire per scappare verso l'alto.

Non ci si stupirà di questo contatto, di questa affezione così fisica, poiché la traslazione dipinta da Barrot è «utile». L'uomo non sta infatti rubando per sé stesso, non si sta appropriando di niente. Indubbiamente, non pensa nemmeno al crimine: egli sta spostando, recuperando la reliquia, nella speranza di ricomporre il tutto di cui essa non è che un frammento. In questo, tale traslazione è «utile». Si tratta di un furto virtuoso, ben intenzionato, che mira alla ricomposizione del sacro, al rifacimento dell'origine, dell'originale, contro il pericolo della sua dislocazione, del suo spargimento; è il rifiuto dei rimasugli e della loro dispersione, il ritorno all'ovile, all'integrità dell'Uno di cui l'uomo, che sta nel mezzo, si sta facendo esecutore.

Solo questa idea sarebbe già bella, e farebbe del quadro, al di là del fatto religioso della croce, la rappresentazione stessa del processo di simbolizzazione. Se il simbolo, come si sa, è l'oggetto spezzato in due, le cui parti, una volta riunite, permettono – coincidendo – di essere riconosciute (cioè di avere senso), sarebbe evidente tra-le-due (parti) e nello sforzo della ri-composizione, sospesa tra il mondo e l'Assoluto, tra la morte e la vita, tra la freddezza e la carne, la tensione connessa all'atto stesso del significare.

Vi si vede, però, altro, che straripa dalla tela e dal suo titolo. Non è sicuro che si tratti proprio di reliquie, la cui stessa nozione dispensa dal desiderio di ricostituzione e completezza. In qualità di resto, di frammento, la reliquia possiede già tutta la sua *virtus*, il suo efficace potere di intercessione. Se ne sentirà la potenza nella più piccola particella. E poi cosa manca, qui, a questo corpo martoriato?

Quel che è dipinto, in verità, è una discesa dalla croce, ma modificata, inedita, attuata in una scena mai vista. I personaggi, gli affetti, gli indizi comuni, tutto questo non c'è. È la discesa del corpo senza la sua deposizione, senza *pietà*, senza Nicodemo né Giuseppe d'Arimatea, senza Maria né Maria Maddalena, senza lamento né lamentazione, senza sudario, senza mirra né aloè. È il rapimento di un corpo, il trasporto vivo, urgente, dell'essere stesso, prima della deposizione nel sepolcro, e senza che si sappia se proprio in quella direzione stia andando l'uomo, col Cristo, spento tra le braccia, attaccato a lui. È questo che ha rappresentato Barrot.

Lo ha fatto – è qui che sta la sua grande forza – attraverso il colore e la pennellata, come riattivando sulla tela una vecchia lezione di filosofia. Ci sono sempre due limiti per un corpo – è Alessandro di Afrodisia che lo dice. Nella misura in cui un corpo è corpo, il suo limite è la sua superficie, cioè una quantità. Ogni corpo, però, contiene anche

del diafano, e, nella misura in cui è diafano, il suo limite è il colore e cioè la qualità. Noi siamo, visti dall'esterno, superficie e colore, quantità e qualità, portatori, senza sosta, di una specie di doppia pellicola, suscettibili di un doppio sguardo sulla nostra membrana. Barrot sceglie il secondo, dipingendo *l'altra pelle* e facendo sorgere il corpo non più come estensione e contorno, ma come un diafano definito, in cui la semplice superficie (*epifaneia*, in greco) propriamente si «epifanizza». Egli coglie cioè il diafano nella sua fase tremante, sacra e sensibile nello stesso tempo, quella in cui esso straborda e si dissolve. Nel corpo rapito del Dio crocifisso, Barrot dipinge il limite stesso come traslazione, come quella soglia in cui si attua, dinnanzi a noi, nella corsa di un ladro innamorato, la comunicazione tra gli idiomi.

(Traduzione di Monica Ferrando)

Chiari del bosco

La donna del parto La Madonna del parto di Monterchi

Massimo Cacciari

Con gesto deciso, ben *piantati* sulla stessa terra su cui sta Maria, ma lontani dalla sua *altezza*, gli Angeli, uguali nell'aspetto e distinti nel colore dell'abito, l'uno verde di speranza, l'altro affocato di amore, alzano la tenda e fanno *vedere. Apokàlypsis*. È un gesto quasi imperioso il loro, un potente invito ad aprire gli occhi, a diventare *theoroi*. Ciò che si rivela era nascosto in luogo sacro. All'interno di un tabernacolo abbiamo finalmente accesso. E tuttavia, a un tempo, è anche il Cielo, l'Aperto stesso dell'azzurro del Cielo. Ciò che ci appare non ha nulla di misterioso, ciò che ci viene incontro è *alethès*, vero nella sua realtà, reale nella sua verità. Certo, un sipario è stato levato, e dunque «prima» non si sarebbe potuto vedere in tanta luce. *Ora*, però, una figura ci appare *evidente* – ed è evidente altresì che questo suo apparirci ne costituiva l'essenza e il destino.

Che cosa si manifesta? Una Donna, una Donna assorta in sé, che con la destra custodisce il grembo gravido e con la sinistra appoggia il fianco come fanno le donne nel suo stato quando debbono reggersi in piedi. Gli Angeli che *servono* la sua apparizione ci dicono tuttavia che questa Donna in consapevole attesa, meditante ciò che attende, cosciente in tutto e in nulla «passiva», è un *simbolo*. Questa Donna, figura realissima nella veste e nel gesto, è insieme enigma che siamo chiamati a interpretare. Il simbolo non è che manifesto enigma, diceva Goethe.

Questa Donna che armonizza in sé così perfettamente l'*humilitas* dello sguardo e la monumentalità della posa è dimensione essenziale del *plèroma* divino. Questo è il contenuto della *rivelazione* che qui avviene. Ma non è l'*idea* che qui conta! l'idea che è possibile incontrare in tante tradizioni intorno alla «Madre nascosta», alla «Madre-Spirito Santo». Questa *presenza* non viene affatto «spiritualizzata». La Donna appartiene al *plèroma* divino, e così gli Angeli la rivelano, proprio nella sua piena realtà. «Io sono», ella dice. Si toglie il velo e vediamo: l'incarnazione della Donna. Ed è *evidente* che il momento rivelatore del suo incarnarsi sarà quello in cui lei stessa si accinge a *incarnare* ciò che liberamente ha accolto in sé.



Come può l'immagine innalzare a simbolo *questa* Donna? Che cosa rende possibile il vederla *sub specie aeternitatis*? È figura reale, ma impone l'idea della più ferma immutabilità; è una Donna che mostra ancora nascosto in sé il germe che matura, è Donna colta nel suo più proprio divenire, eppure compiuta, perfetta. La Donna è *questa* Donna, nulla di ideal-astratto, questa donna che ora deve aprire la sua veste alla cintura tanto gonfio è il suo ventre, eppure è manifesto, malgrado il suo volto sia più affaticato, che è la stessa Donna della Maestà della pala di Montefeltro o della Madonna di Senigallia. Come

può darsi *icona* così potente da simbolizzare perfettamente le due dimensioni?

È il gioco delle armonie musicali-geometriche a permetterlo. La Donna ne è l'espressione. La *luce* dell'Armonia, effondendosi, si incarna in lei. Realissima la figura proprio perché manifestazione della *realtà* del Numero, essenza, *archè*, delle cose. La figura si costruisce sul suo fondamento. Dagli infiniti giochi che esso consente, che dal suo *grembo* possono scaturire, ecco nasce ora questo Fiore, dalla sua essenza immortale questo mortale-immortale, questa divino-umanità. Noi abbiamo bisogno dei numeri per attingere ai misteri di Dio – così il grande Cusano, così più tardi Francesco Zorzi. Ma non si tratta dei «numeri del mercante»! dei numeri con cui compi le tue operazioni e che configuri diversamente a seconda dell'utile che vai perseguendo. I «numeri» di questa Donna si compongono in un Ordine perfetto. È un *cosmo* che si rivela. L'opposto di ogni «cattivo infinito». L'infinito qui si esprime nella perfezione dell'armonia, nell'eliminazione di ogni nota *in-definita*. Questa figura ha vinto l'*àlogon*, l'*àmetron*, l'assenza di proporzione, la mancanza di misura. In essa si manifesta nella sua purezza il *disegno* divino del mondo. Al centro di questo cosmo, suo cuore *vivente*, la Donna, *cosmo del cosmo*. In questo centro si accoglie il divino, *rigenerandolo continuamente*.

Armonie diverse compongono il tempio in cui abita la Donna – tempio che apre ora per noi, *gratia*, le sue porte. Già il cosmo del *Timéo* le comprendeva tutte, aritmetica, geometrica, armonica. Le parti si collegano tra loro su questa base, tutte raccolte in un cerchio che ha al centro l'*omphalòs* di Maria. L'essenziale non sta nelle figure impiegate per definire tale cosmo – sono molteplici le vie per giungere a *dare-immagine* al mistero; essenziale è comprendere che il molteplice si esprime come integra Unità grazie alla misura, al metro che definisce gli intervalli, le distanze tra gli essenti. Il procedimento è musicale. Come tra i suoni, così in pittura, tra le cose ogni intervallo va colmato armonicamente. Nessun punto deve restare *afono*, tutto deve tenersi, *rimare*, ogni ente va collegato (*logos*) all'altro, in una distinzione senza separazione e in una unità senza confusione.

Qui il *rythmos*, il Numero, sembra rappresentarsi nella figura che collega il Cerchio a un solido di dodici facce con un pentagono per lato (*duodecedron planus vacuus*), quello che compare sul tavolo di Luca Pacioli ritratto da Iacopo de' Barbari e sulla tavola XXVIII dei poliedri platonici disegnati da Leonardo per illustrare il *De divina proportione*. Pacioli nella *Summa de arithmetica* afferma che questo poliedro rappresenta per Platone il Cielo in quanto ricettacolo di tutte le cose, combinazione tra la *tetraktys* pitagorica degli elementi e la triade, le tre dimensioni dell'essente, il ritmo ternario che strut-

tura nel neo-platonismo ogni aspetto del reale. Insieme, quartetto e terzetto, formano l'unità del Tutto, e si ritrovano pure, se il nostro occhio funziona *mathamaticice*, nella struttura di ogni cosa. Thomas Merton ha ricostruito, a mio avviso in modo convincente, queste figure, Cerchio e dodecaedro, sulla tavola di Piero. La Donna, dunque, è *questa* Donna e in uno il Cielo, o la porta del Cielo, del cosmo pitagorico-platonico. La somma astrazione dei Numeri dell'antica *sophia* si accorda alla *Rivelazione* che ha luogo *in terra* nella Donna che si accinge a generare. In essa si manifesta il *reale* ombelico del mondo.

Proprio perché così concepita, proprio perché espressione perfetta di questa armonia, la Donna ci appare indubitabilmente, irrevocabilmente *reale*. Realtà integra ed eterna. Soltanto ciò che è visto *sub specie aeternitatis* è *necessario*, non «cede» mai, non può venire meno. Lungi dall'astrarre la figura, i Numeri che la compongono ne rendono *indubitabile* la realtà. E insieme, *dia-logando* con lei, comprendiamo che, lungi dall'essere idee astratte, i Numeri sono struttura immanente dell'essente, sono *effusivi di sé*, Logos-Verbum. Il platonismo *cusaniiano* che pervade l'opera di Piero fa *vedere* quella idea da cui nasce l'intera scienza del Moderno: *mathematicice* Dio ci parla nella natura. E tuttavia il pittore è qui come *pre-vedesse* il pericolo imminente in questa scienza: che la natura si riduca a qualcosa di calcolabile, che la potenza del Numero insuperbisca tanto da credere di dominarla, di diventarne padrona. Nel pittore le armonie musicali, la matematica superiore delle proporzioni, delle simmetrie, dell'analogia, è al servizio del rivelarsi della figura. Questa figura è *aurora consurgens*, cielo che si apre, *nascita eterna*. *Dono* che noi rappresentiamo con la nostra *musica*, non un nostro prodotto. La matematica fa tutt'uno con lei, con la Donna che *si dona*.

Rapporti, nessi, congiunzioni *misurate* su ritmi eterni collegano ogni elemento dell'insieme. Il matematico *platonico* si chiede, però, a questo punto: qual è il Bene che consente che ciò accada? Da quale energia sovra-essenziale viene che le cose possano così intimamente connettersi e che noi si possa rappresentare tale loro *syn-patheia*? Il vincolo più potente è quello di Amore – tutto qui si tiene per vincolo di Amore. La Donna del parto è l'immagine suprema della Misericordiosa; quest'ultima ricopre i suoi «amanti» con il mantello; la Donna del parto matura in sé *il Misericordioso*. Ella lo offre a tutti indicando *il taglio* al suo centro, che è il Centro del cosmo. È certo anche *ferita* quel taglio. La Donna con la stessa misura in cui la sua figura si mostra esprime anche il proprio dolore. Dolore naturale del parto e pena per la sofferenza che verrà e di cui lei non può non avere presagio. Maria è il nome della Donna, colei che darà alla luce il figlio che «sta fuori», che compirà la sua strada quasi ignorandola. È anche la ferita

di Maria quel taglio. Il vincolo d'Amore, che tutto qui collega secondo perfette misure, non lo nasconde affatto. Verranno i tagli *laceranti*, i tagli da cui attendiamo invano, o attendiamo soltanto, che qualcosa ne esca o che a qualcosa diano accesso. Verrà l'epoca della *àmetria*; il ritmo cosmico del *Timeo* sa che come vengono e ci guidano gli dèi ci abbandonano. Qui ancora la Donna indica il proprio taglio-ferita con dolorosa *ma sovrana* coscienza della vicenda cosmica, della apocalisse che la vede al centro. Niente affatto *impassibile*, lei, madre del *Deus patiens!*, ma *sovrana* del suo stesso dolore, che sa esprimere senza una sola nota patetico-sentimentale, *super-vincendo* ogni dimensione consolatoria. *Opus metaphysicum maxime* perché comprende in sé la *physis*, la *natura generante* di questa Donna, la *salva* integralmente in sé, ne concepisce *sub specie aeternitatis* la stessa ferita. L'*evento*, il parto che ella attende, le vicende che seguiranno, *stanno* nel cosmo che si concentra in lei e che lei irradia.

Vi è un frammento meraviglioso di Nietzsche, della primavera del 1887, che mi piacerebbe leggere «in lode» di questa Donna. «Al di sopra dei vapori e del sudiciume delle bassezze umane c'è *una umanità più alta e più chiara* [...] le si appartiene non perché si sia più dotati o più virtuosi o più amorevoli degli uomini sottostanti, ma perché si è più freddi, chiari, lungimiranti, solitari». Non si erge superba questa Donna, non mostra orgoglio del proprio stato. Sta in alto perché è chiara, lungimirante, e può apparire *kalt* solo perché nulla deve confondere la chiarezza con cui si manifesta. Solitaria lo è poi solo in questo senso, che Nietzsche stesso continuando spiega: come i raggi del sole, le gocce di rugiada, i fiocchi di neve, tutto ciò che viene dall'alto si muove eternamente e solo *verso il basso*. Silenziosamente, pazientemente, ma inflessibilmente, secondo il proprio *metro*, così questa figura scende a noi e ci rivolge il silenzioso invito a partecipare della sua ospitale solitudine.

Due artisti, un fiume

Ivan Crico



Il torrente Judrio a Brazzano (GO), confine tra l'Impero d'Austria e il Regno d'Italia, in una mappa ottocentesca conservata nell'Archivio di Stato di Gorizia delle Mappe del Territorio Comunale di Brazzano con Giassico, Dipartimento di Passariano, Fasc. II 1811 Foglio: Q.U. XIII 325.

Alfonso Canciani. «... O l'arte serve alla cultura umana o è superflua»

A ritroso nel tempo, sulle rive del fiume Judrio immaginiamo i primi incontri di un «frut», di un vivace ragazzino con questo mondo misterioso. Un ignorato microcosmo di materie in continua metamorfosi, fatto di limo, sabbie ed argille che si impastano e fondono, nell'Athanor alchemico del rabbioso sole estivo o nel primordiale turbine mistico delle piene invernali, in cui ogni riferimento, ogni appiglio si dissolve. Nella mente lasciamo formarsi il pensiero di uno sguardo che si perde, nel tempo in cui tutto è sconvolgente scoperta, nei greti come depositi di infinite sculture modellate dagli elementi, da quel grande scultore che, riprendendo il titolo di un celebre libro di Marguerite Yourcenar, è il Tempo.

Un probabile ideale autoritratto di bambino intento, chissà, forse a colpire nidi o a giocare con le «pèis», i sassi piatti, e le verdi acque cristalline dello Judrio, opera dello scultore Alfonso Canciani, nato a Brazzano nel 1896, si trova nella sala a lui dedicata presso il Museo del Territorio a Cormòns.

Di Canciani oggi nessuna storia dell'arte italiana ricorda quasi più il nome, tragico destino che ha accomunato altri suoi conterranei, come il grande architetto Max Fabiani, «rei» di essersi formati in ambito viennese e ritenuti, dall'intelligenza italiana del primo dopoguerra, dedita al culto della romanità, dei corpi estranei: umiliati, depotenziati con modalità subdole, ancorché a volte ferventi irredentisti, ostacolando ogni loro tentativo di risalita dalle forre d'oblio in cui erano stati scaraventati dopo il loro rientro a casa. Operazione di silenziosa pulizia etnica culturale eseguita con successo, visto la quasi totale dimenticanza in cui sono sprofondata molti di coloro che all'epoca erano considerati degli astri della cultura europea.

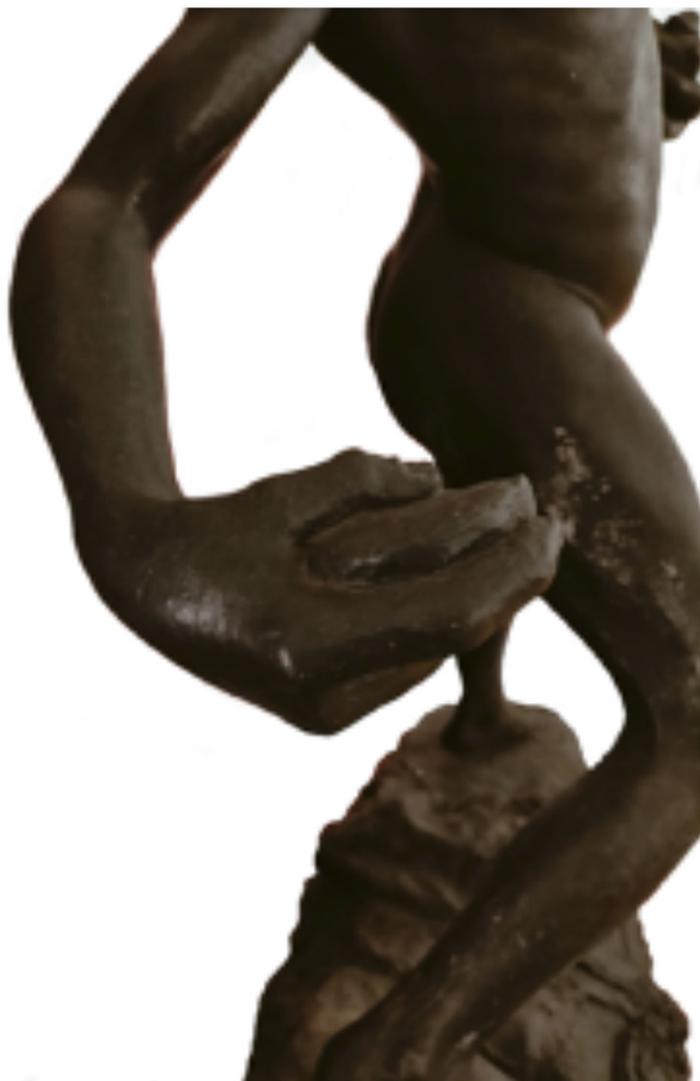
Autori nati in una terra considerata straniera, guardati con sospetto dentro e fuori dall'Impero, in una vasta area che va dal Collio sloveno alla laguna gradese, attraversata dal fiume Isonzo. Dove sono nati o si sono incontrati alcuni tra i più importanti studiosi, poeti, filosofi, artisti, attori, musicisti, architetti, traduttori del secolo scorso. Persone a cui la Storia ha imposto, volenti o nolenti, di scegliere da quale parte stare, creando dissidi interiori tremendi in uomini e donne nel cui sangue scorreva il sangue di tante genti diverse, indotte – da biechi calcoli economici o deliri ideologici – a odiarsi e combattersi.

Il figlio del povero scalpellino, che aveva iniziato a conoscere la pietra aiutando il padre nel grigio inferno delle cave del cividalese, dopo essersi distinto all'Accademia di Belle Arti di Vienna, nel 1896 entra presto in contatto con Joseph Maria Olbrich, il giovane architetto che l'anno seguente diede l'avvio ai lavori di costruzione del



Alfonso Canciani, *Il lanciasassi*, gesso dipinto con patina bronzea, 1894.

Palazzo della Secessione, oggi uno dei monumenti più rappresentativi di Vienna, con la celebre cupola rivestita di foglie d'oro. Dopo aver vinto il premio «Roma» dell'Accademia di Vienna con il progetto di un monumento a Dante, alla Biennale veneziana del 1899 ne espone il bozzetto in gesso e nel 1900 alla Secessione di Vienna il progetto completo, ottenendo il massimo riconoscimento del tempo in Austria: il Künstlerpreis.



Alfonso Canciani, *Il lanciasassi* (part.), gesso dipinto con patina bronzea, 1894.

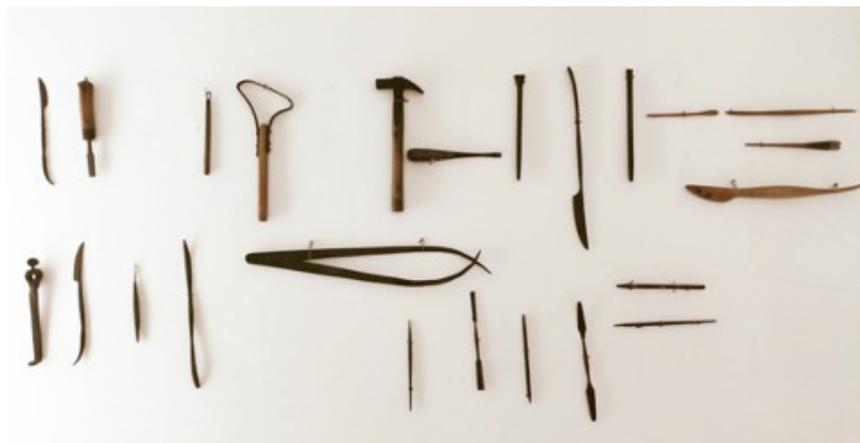
Lo scultore, nativo del Friuli asburgico, fu tra i primi soci ordinari, e unico esponente della minoranza friulana, della Secessione, ammirato e sostenuto da Gustav Klimt, Adolf Loos, Peter Altenberg, Stefan Zweig e Adolph Donath.

Nelle sue memorie Canciani, personalità fiera e indipendente, puntualizza però anche il suo rapporto conflittuale con la Secessione viennese, osservando: «Veramente il mio modo di vedere sull'arte non



Alfonso Canciani, Bozzetto per il monumento a Dante, gruppo in gesso esposto nella sala D della Biennale di Venezia del 1899.

era condiviso da gran parte dei secessionisti. Essi tendevano a creare un'arte cosiddetta moderna, col cambiare la forma superficiale, nel mentre io era d'avviso che il valore dell'opera non deriva soltanto dalla superficie, ma dalla profondità e soluzione di un buon "pensiero", e dalla chiarezza della rappresentazione, indifferente in quale stile. Questo in ciò che riguarda l'arte figurale. In quanto poi all'arte applicata e industriale con la Secessione sono veramente riusciti ad espri-



Alcuni degli strumenti di lavoro di Alfonso Canciani donati dalla figlia Nerina al Museo del Territorio di Cormons.

mere una nuova vita. Ma in ciò che concerne l'arte figurale, rimango fermo nella mia idea: o l'arte serve alla cultura umana o è superflua»¹.

Nei suoi ricordi lo scultore rievoca anche le ore passate al Café Griensteidl, punto d'incontro abituale degli aderenti al cosiddetto Jungvien, gruppo di scrittori e poeti tra i quali vi sono anche i più grandi del primo Novecento, come Hofmannsthal, Schnitzler, Peter Altenberg e Stefan Zweig, autori, quest'ultimi, di articoli molto lusinghieri per la sua opera.

Tra i tanti segni della stima goduta da questo dimenticato autore, possiamo ricordare l'ampia parte monografica dedicata alla sua opera, con 17 illustrazioni, pubblicata nel 1903 su «Kunst», originale rivista curata da Peter Altenberg. Noti anche i rapporti di grande amicizia che lo legavano al pittore Gustav Klimt, che, come ricorderà più tardi la figlia Nerina, mise più volte a disposizione il suo studio affinché lo scultore potesse ricevere in un ambiente più elegante del suo atelier le signore che si facevano ritrarre da lui.

Figure accomunate dal sogno mitico dell'opera d'arte totale, il *Gesamtkunstwerk*, la fusione delle maggiori arti sorelle – musica, danza, poesia – in un'unica arte superiore; e presto travolte dalle nere onde di un mondo votato alla separazione dell'uomo dall'uomo. «Ma quando, poi, la mia stella cominciava ad apparire all'orizzonte, scoppiò la guer-

¹ H. Kitzmüller, *Canciani Alfonso*, in *Dizionario bibliografico dei friulani*, <https://www.dizionario-biografico.friulani.it/canciani-alfonso/>, in cui si citano anche alcuni passi dall'Autobiografia, parzialmente edita in *Alfonso Canciani a Vienna*, a cura di H. Kitzmüller, Del Bianco, Udine 1984.



Ritratto dello scultore Alfonso Canciani, olio su cartone di Adolfo Levier, 1902 ca., Gorizia, Musei Provinciali.

ra mondiale ad intralciare le mie speranze», scrive Canciani. Come ha scritto Isabella Reale, in quegli anni lo scultore era «all’apice della sua fama essendo la sua opera, aliena da ogni accademismo a favore di un linearismo dalla sintesi astrattizzante, ben in vista sulla scena delle mostre internazionali, da Monaco a Berlino, a Venezia»². Tornato in patria

² I. Reale, *Udine, novembre 1913: alla prima esposizione degli artisti friulani*, saggio apparso nel volume *Gli artisti di Ca’ Pesaro, L’Esposizione d’arte del 1913*, Edizioni Ca’ Foscari, Venezia 2017, <https://edizionicafoscari.unive.it/edizioni/collane/storie-dellarte-contemporanea>.

all'età di cinquantasei anni, proseguì l'attività artistica, ma il mutato e per nulla accogliente clima culturale nazionale non gli permise di emergere e di farsi conoscere adeguatamente. Morì a Trieste nel 1955.

Torniamo, adesso, di fronte all'opera.

Un gesso dipinto con una patina bronzea. A grandezza naturale.

L'indice posato sullo spessore di un sasso piatto, nel gesto di chi sta prendendo la mira, non può non fare venire in mente anche uno dei giochi preferiti dei bambini nati, come lui, nei pressi di un fiume: il lancio di ciottoli o pietre piatte nell'acqua in modo che rimbalzino più volte sulla sua superficie prima di affondare.

Nella posa scattante, piena di energia in potenza, contratta e sbilanciata all'indietro del corpo, intento a convogliare tutte le forze e concentrare tutta l'attenzione disponibile nel braccio e nella mano, l'artista riassume mirabilmente quel momento della vita in cui un giovane si sta apprestando a confrontarsi con quell'immenso punto di domanda che sarà il suo futuro, con la sfrontatezza e la naturale incoscienza di chi non sa cosa l'attende ma, anche, pronto ad attrarre verso di sé – tramutandoli in vita reale, mettendo in campo ogni sapere in proprio possesso – i propri sogni.

Il sasso, che può essere arma di offesa e distruzione, in questo caso, creando sull'acqua ipnotiche successioni di cerchi concentrici, ricami – presto destinati a svanire – di sacre geometrie, ci parla di un dialogo tra l'uomo e gli elementi che lo plasmano e lo circondano, suscitato dal bisogno di scoprire ciò che non si sa di sé e del mondo, in una sfida serissima e insieme giocosa lanciata, prima che alla realtà che ci attornia, a sé stessi.

Questo umile sasso di fiume, scelto con cura per la sua forma particolare, adatta per estrarre dall'incontro con l'acqua intrecci di segni perfetti, diventa un mezzo di cui ci serviamo per creare qualcosa che non c'è e che non potrebbe mai essere così senza di noi. Sembra parlarci quindi anche della ricerca di ogni artista, che con semplici, poveri mezzi – fatti di aria, terra, acqua e fuoco – tenta di attraversare l'abisso aprendo, con i suoi segni, le sue parole, le sue danze, nuove strade per guardare il mondo da punti di vista diversi.

Uno sguardo la cui profonda vocazione è sconfinare. Come i corsi dei fiumi che scorrono indifferenti ai limiti geografici in cui cerchiamo – sempre vanamente – di racchiuderli.

Dora Bassi. «Ai crocevia che portano al successo o all'oscurità»

L'acqua del fiume, come un cuneo o uno scalpello o una trasparente lima, spezza e sgrossa i blocchi di pietra, li incide, li leviga, ne

trascina le taglienti schegge erratiche a valle, verso la pianura, il mare. Come rami da cui la lama del boscaiolo distacca le spine, arrotondandole, nel loro viaggio nello spazio e nel tempo le rende sempre più innocue, adatte per essere colte da mani bambine: strumenti per giocare, non solo bianchi freddi raccolti per sfamare le famiglie dei carratori, delle maestranze impegnate a sfidare la forza di gravità elevando verso il cielo mosaici verticali di sassi scheggiati.

Come il corso del fiume, anche la «storia d'artista non è lineare. Passa attraverso strettoie, cunicoli, percorsi piani su cui si aprono orizzonti inaspettati e inquietanti di fronte ai quali ho compiuto brusche deviazioni. Ho passato lunghe notti senza sonno e senza luna, ho avuto per brevi tratti compagni di strada che ho dovuto lasciare senza aver capito chi fossero, poiché nessuna confidenza mi venne fatta né mi fu chiesto da dove io venissi né dove andassi. Ci si lasciava ai crocevia che portano al successo o all'oscurità, e io andavo sempre nel bosco perché sentivo che soltanto in quel silenzio parlante potevo rigenerarmi. Questo vagabondare che dura da quarant'anni è il mio modo di vivere. Il mio solo segno di dignità è la solitudine e l'agiatezza che ne ho ricavato. Per il resto sono, per così dire, nullatenente». Così si racconta Dora Bassi, mirabile pittrice di grande talento nata nel 1921, che trascorse l'infanzia a Brazzano di Cormòns, paese alle pendici del Collio goriziano bagnato dalle acque del fiume Judrio che segnarono, per decenni, il confine tra il Regno d'Italia e l'impero austroungarico.

Collaboratrice di Dino Basaldella a Brera, continuò ad operare per tanti anni in quell'Accademia da stimata docente.

Un'artista che scelse fino ai suoi ultimi giorni, come ha ricordato la critica Cristina Feresin³, di esprimersi senza rincorrere quei riconoscimenti che avrebbe potuto, vista la posizione strategica in cui si era venuta a trovare, facilmente ottenere. Riconoscimenti che comunque non mancarono, come l'inserimento nel gruppo francese «Grande et Jeunes», con le sue opere esposte per tre anni al Grand Palais di Parigi assieme a quelle dei maggiori artisti europei.

Ma sente, dentro di sé, che qualcosa le manca. Che non è la strada della ricerca del successo quella da percorrere per incamminarsi, definitivamente, verso la sua dimensione interiore più profonda e vera. Durante questo periodo, un forte cambiamento in sé stessa la porta ad avvicinarsi al movimento femminista. Inizia a cercare rappresentazioni femminili nelle varie arti, tentando di captare nelle loro opere l'unicità che le donne sono riuscite a esprimere. «La riflessione femminista

³ Ringrazio la critica d'arte Cristina Feresin per le preziose informazioni su Dora Bassi, a voce e nel saggio C. Feresin, *Dora Bassi. Appunti per una storia d'artista*, «Fare Voci. Rivista di scrittura», febbraio 2023, <https://farevoci.beniculturali.it/fare-voci-febbraio-2023>.



Dora Bassi, *La casa del mulino*, 1993, olio su tela, coll. priv.

mi incitava a questa impresa. Cercavo le donne nell'arte, il diverso che avevano saputo esprimere». Si collega alle correnti culturali del femminismo che hanno portato i temi dell'identità e della differenza nel mondo dell'arte, e sviluppa un autentico interesse per le figure femminili importanti ma, ancora in quegli anni, spesso trascurate dalla cultura ufficiale. Studia le opere di artiste come Frida Kahlo, Louise Bourgeois, Georgia O'Keeffe e Charlotte Salomon. Scopre nelle loro creazioni una libertà di espressione che sente di dover esplorare e sperimentare fino in fondo facendo, da quel momento, della pittura il suo principale strumento espressivo.

Assieme ad altre amiche artiste e scrittrici fonda e organizza a Udine mostre internazionali con il DARS (Donna, Arte, Ricerca, Sperimentazione), un'associazione di donne artiste che presiede dal 1984 al 1990. Il femminismo, non nella sua forma sloganistica, ma



Dora Bassi, *Tuffi dal cret*, 2006, olio su tela, cm 70 x 70, coll. priv.

piuttosto nella sua ricerca profonda dell'identità e nell'accettazione di sé stesse, liberandosi da preconcetti, stereotipi, comportamenti indotti e subiti più o meno consciamente, influenza profondamente la sua ricerca artistica. La necessità di comprendere se ci siano espressioni artistiche differenti da quelle tradizionalmente maschili diventa centrale nel suo lavoro.

Attraverso questa ricerca e l'approfondimento delle storie di artiste come Charlotte Salomon, Dora Bassi inizia a dedicarsi anche alla scrittura, con notevoli risultati, esplorando le emozioni legate ai suoi primi anni di vita in Friuli, ai luoghi della sua giovinezza e ai ricordi di sua madre. Questo periodo di immersione nella parola le permise di affrontare e superare irrisolti nodi psicologici, di riconciliarsi con la propria sfera affettiva più intima. In questo processo di scavo negli abissi del proprio passato e del proprio inconscio, la sua relazione con



Dora Bassi ritratta nel suo studio da Ulderica Da Pozzo.

la pittura si trasforma: ora, sente che pittura e scrittura sono sufficienti a esprimere ciò che vi è di profondo in lei. Questo percorso segna la chiusura del cerchio e la ricomposizione della sua unità artistica e personale, splendidamente raffigurata nei suoi nuovi dipinti, come *Tuffi dal cret*, da quei grandi massi (*crets* in lingua friulana) da cui da tempi immemorabili ci si tuffa nelle acque gelide e verdissime dello Judrio. Troviamo qui una chiara citazione del celebre affresco sepolcrale del *Tuffatore di Paestum*, in cui i corpi nivei, quasi dematerializzati, raccontano di un passaggio iniziatico nelle profondità dell'essere, sospesi tra un fondo aurorale e cupe e paurose zone ctonie, appena rischiarate da preziosi riflessi acquei. Ma troviamo anche la gioia, ritrovata, di guardare la vita da punti di vista inediti, nel momento in cui abbandoniamo ogni certezza, che è una delle grandi sfide e fonti di entusiasmo che la pittura dona a chi vi si affida totalmente, senza riserve, lasciandosi guidare verso direzioni sconosciute. Un universo magmatico, mai statico, in cui ogni pennellata rimette sempre tutto in discussione, dove in ogni incidente di percorso può celarsi una inattesa ed inimmaginabile terra promessa.

La pittura è sempre stata anche un veicolo per dare forma, attraverso il silenzio dell'immagine, a parole e pensieri, dalla civiltà preistorica ad Hayez, cercando di ritrarre un'idea del mondo o di

ciò che è successo nel mondo. L'idea contemporanea de «l'art pour l'art», che ha portato anche a grandi risultati, come l'ultimo Monet, rischia però anche, al tempo stesso, di diventare talvolta soltanto lo specchio dei gusti particolari dell'artista, o di una limitata cerchia di persone a lui vicine, perdendosi così quell'idea antica e potente di creazione di un dialogo tra creatore e fruitore dell'opera, per condividere un messaggio – di cui a volte l'autore può essere anche l'inconsapevole messaggero – e tramandarlo ai posteri. Senza questa idea di fondo, come ebbe a dire Francis Bacon in una sua intervista, il rischio, altissimo, è quello di produrre, più che delle opere portatrici di senso, della «carta da parati», decorazione nel senso più squalificante del termine. Da qui, nell'ultima fase della sua vita, l'esigenza di dedicare tutte le sue energie alla creazione di alcuni ampi cicli pittorici, ispirati da grandi poeti come Pasolini o dai luoghi attraversati nel corso della sua lunga vita.

Ancora molto attiva, a 84 anni Dora Bassi affronta con coraggio e fatica, non solo fisica, l'impegnativo ciclo di quadri dedicato alla storia di Orsola intitolato *La leggenda d'oro*, esposto con grande successo nello spazio di Santa Maria dei Battuti a Cividale del Friuli. Si dedica poi a una serie di dipinti che raffigurano i ricordi giovanili del periodo vissuto nella grande e amata casa familiare di Brazzano.

Il suo ultimo racconto, un fuoco caldo di colori acceso sulle rive invisibili della propria infanzia.

Costruire un paesaggio è un'attitudine mitica Pittura e trauma della vita

Giuseppe Frazzetto

1. *La pittura non «è così»*

Guardando le Alpi, il campione dello Spirito non trovò che monotonia. Non stupore, punto di partenza del (da lui) de-testato sublime, ma solo noia. Indifferenza per la loro durata sempre uguale, attestata da un duro «è così». Viceversa, lo sguardo odierno scopre nelle immagini di vette e ghiacciai l'esibizione d'un mutamento inconsulto, nella piccola misura del Singolo e in quella sconfinata dell'esterno (retroazione positiva, Ice-Albedo feedback, ecc.).

«Oh, avere per dimora
il semplice infinito d'un paesaggio!»

L'arte anestetizzata sopravvaluta la Bellezza. La sopravvaluta perché non sa che farne. Nell'ambito delle arti precipitò come un corpo estraneo la soggettività autoproclamata sovrana, capace di tutto perché capace del niente.

Il transito dalle pretese del Romanticismo agli esiti del disastro artistico si espone con chiarezza, dato il nostro privilegio prospettico – la possibilità di *prevedere il passato*. Duplice trionfo: dell'apollineo autoconcluso, del dionisiaco fine a sé stesso.

Apollo si ostina a ritenere la forma così importante da non esserne mai soddisfatto; la forma viene perciò rescissa da qualunque inner-vazione antropologica, cioè indomabile-indicibile, *árrheton*; anzi, la forma viene abolita, intronizzando al suo posto *qualsiasi altra cosa*.

Dioniso celebra le proprie pulsioni ritenendole liberatorie, affidandosi al movimento, dalla pittura d'azione all'autocelebrarsi delle performance, oppure abdicando a favore del cosiddetto pubblico, il visitatore delle mostre, il supposto coautore d'una esibizione relazionale. In altri termini, celebra il culto consumistico della *fruizione* – parola da definirsi blasfema, nel nostro contesto.

Guarire. Questo è il punto, senza dubbio. E non c'è guarigione, nelle arti anestetizzate. C'è studio, dolore, avventatezza, virtù, visione, simulazione, c'è tutto quanto volete. Ma non c'è quel che forse cercate. Guarigione.

Ricominciamo. Un elemento costitutivo del vivente è il lasciare segni dell'intrusione dell'esterno e nell'esterno. Abbandonare feci, per esempio, marcare il territorio, mangiare/respirare, inglobare l'esterno con i sensi. Non è questione di Bellezza o di soddisfacimento; si tratta di essere-presenti.

Il naufragio del sedicente specialismo artistico esibisce la necessità d'un rapporto polimorfo nei confronti di quanto continuiamo a chiamare arte. E proprio la pittura di paesaggio, nel suo essere *meta-xý*, mediazione elaborata di opposti non sintetizzabili, fa segno verso un'intercizione di elementi in apparenza eterogenei.

(Bisogna darne conto. Del resto, notò Karl Mannheim, «[...] non cessa mai di essere compito della storia dell'arte il recupero di quella totalità prescientifica che nel caso dell'opera d'arte è data attraverso l'esperienza a-teoretica nel suo atteggiamento originario»).

È peculiarità dell'arte (la si definisca così) emergere da un'istanza antropologica per approdare agli ambiti del pensiero, del vivere insieme, della sapienza tecnica specifica; ma la pittura di paesaggio, più di altre pratiche, costringe a prendere atto delle connessioni possibili fra quanto a «noi» appare «naturale» e quanto invece «culturale». (Connessioni oppure disgiunzioni? Domanda necessaria, in relazione alla cosiddetta «svolta ontologica» – si pensi alla polemica fra Edoardo Viveiros de Castro e David Graeber).

L'esterno è tutto. Siamo l'esterno dell'esterno, o l'interno dell'esterno dell'interno. Percepriamo perciò pensiamo di essere. Lo vedi, lo spazio attorno a te? Lo ascolti? Lo odori, lo tocchi? Ti gusti?

Sei in uno spazio, sempre – sebbene «immerso nel niente». È un tuo spazio? È una stanza, una casa, un giardino? È un *mondo*?

La pittura di paesaggio ingloba un esterno. Qualcosa che di suo non è misurabile. Anzi, non è nemmeno propriamente percepibile. L'esterno bruto non è «di suo» un mondo. Non siamo animali (o meglio lo siamo senza esserlo), non siamo in una *Umwelt* predeterminata. «Teorema adiabatico»... Siamo gettati in uno spazio senza limiti e senza significati comprensibili. La pittura di paesaggio afferra gentilmente la *furia* di quell'esterno e ne restituisce un «mondo».

Il pittore di paesaggio è quindi pur sempre «etnologo» (in un senso molto più ampio di quello indicato da Hal Foster teorizzando una frangia della produzione artistica di fine '900). Esplora e costruisce un «mondo». Alla peggio: se ne impossessa – o crede di impossessarsene. Viceversa, può tentare una mediazione non sintetizzabile, *metaxý*, dello iato indomabile-indicibile, *árrheton*, fra i propri sguardi e i propri saperi.

L'affermazione «Che bel paesaggio» è pressoché immorale, se si tratta d'uno sguardo sul visibile. Esibisce l'arroganza d'un supposto dominio dell'esterno. Padroneggiamento improprio e in effetti impossibile.

L'affermazione «Che bel paesaggio» è irrilevante, se si tratta d'un paesaggio dipinto. Certo, la pittrice o il pittore volevano possederlo, con i sensi – dunque vi trovavano bellezza, sia pure talvolta la bellezza lancinante e sgomenta del sublime.

Il punto non è la sensazione, non è la forma, non è l'esecuzione. *Non è*. Giacché il paesaggio dipinto testimonia come il non-è dell'esterno diventi l'è sensoriale, indomabile-indicibile. (Per inciso: per questo l'ostinazione di Cézanne di fronte alla Montagna si espone come *evidentemente* straordinaria, sebbene in effetti nessuno ne sappia *davvero* spiegare i motivi).

2. *Divagazione sul panico*

[Si sa, Goethe soffriva di vertigini. In qualche modo ne faceva vanto, sfidando il sintomo mediante il salire su campanili. Si dovrà mettere in relazione quella sfida, che potrà apparire a suo modo eroica oppure arrogante, con quelle che Walter Benjamin nel saggio su *Le affinità elettive* definì le «infaticabili iniziative per abbellire il fondo»].

Esiste una condizione di cui quasi non si parla: l'incapacità di confrontarsi con lo spazio. Se ne parla poco, sebbene all'occasione la si spettacolarizzi attribuendola a personaggi di narrazioni varie. Alla scarsità di informazioni contribuisce anche lo spezzettamento in un certo numero di sottotemi: infatti talvolta si discute di vertigini, oppure d'un qualche tipo di sintomatologia autistica, altre volte di paura degli aerei.

In questione è l'attacco di panico. Un confronto perduto in partenza col Molteplice.

Il panico *non è* prodotto dalla paura d'un disastro. *Non è* paura di cadere. *Non è* paura di morire. Quel panico è risultato invece d'una

constatazione disponibile a chiunque voglia prestarvi attenzione. È la risposta alla semplice domanda: «dove siamo»? In alcun luogo.

«Siamo tenuti immersi nel niente».

Il passeggero atterrito, sebbene imbottito di tranquillanti, il ragazzo in preda al capogiro sul viadotto, la signora incapace di uscire di casa sono casi di agorafobia: del non sapere letteralmente che farsene, dello spazio.

Lo spazio non può essere separato dal tempo (se non, forse, nelle astrazioni della geometria). L'agorafobia include un tracollo della sensazione temporale. L'apparato propriocettivo *anticipa la vita* del Singolo. Il che significa che le varie forme agorafobiche non appartengono alla casistica del rapporto con la morte (sesso incluso), bensì a qualcosa d'altro. In mancanza di definizioni disponibili, definiremo *trauma della vita* questo altro, questo costante, ineluttabile, ineliminabile *Altro*.

Beninteso, si tratta d'un altro che tutti soffrono; ma l'agorafobico inconsapevolmente gli si offre. S'offre. Soffre di essere (?) in un luogo/tempo di cui non sa alcunché, e di cui non sa che fare. La vertigine che lo prende non è un'angoscia di morte, bensì di vita. Il panico è prodotto dall'improvvisa apparizione d'un caleidoscopio di *possibilità* – non già di impossibilità, come accadrebbe se in questione fosse la morte. Le possibilità innumerevoli implodono nell'istante della crisi. Lo spazio diventa mille, diecimila spazi, nessuno spazio; essendo a quanto pare possibile spostarsi in qualsiasi luogo, non c'è luogo; non saremo lì o qui o altrove fra un minuto, un mese un anno perché minuti mesi e anni sono tutti già qui, innumerevoli angeli sulla punta di uno spillo... Ci siamo intesi.

Quanto detto appartiene all'esperienza interna/esterna solo di qualcuno? (Privilegiato o maledetto, o entrambe le cose). O non sarebbe più sensato dire che si tratta di un esperire inevitabile, per coloro che come gli umani, secondo la fulminea immagine di Rilke, *zigzagano* «nella porcellana della sera»? Sia pure. Di certo, da porcellana crepata qualcuno percepisce più di altri quel sentire disperato e quasi in stato di trance, quell'offrirsi allo spazio/tempo che si offre al nostro sguardo e all'immaginazione (in effetti sguardo e immagine qui si unificano) e soffre con noi.

Sarà allora utile ragionare sui paesaggi a partire dalla lezione che, severa maestra, ci scaraventa addosso l'agorafobia. Il trauma della vita.

3. *Caccia selvaggia*

[Un'estremizzazione della pittura di paesaggio: i *Nonsite* di Robert Smithson. Non più pittura, ma appropriazione (fotografica e «reale»). Parafrasando una sua definizione di *Nonsite*: una «immagine logica» raramente assomiglia a ciò che rappresenta. È un'analogia o una metafora bidimensionale: A è Z. Il *Nonsite* (un *earthwork* in un interno) è un'immagine logica tridimensionale astratta ma rappresenta un sito reale. È una metafora tridimensionale, mediante cui un sito può rappresentare un altro sito che non gli somiglia – così è il *Nonsite*].

La simbolizzazione dello spazio forse è un residuo della necessità primaria di (convincersi di) stare in un luogo; difendersene, appropriarsene, «cacciare».

Robert Smithson preleva qualcosa dall'ambiente, se ne appropria. Estremizza quanto usualmente faceva il paesaggista, il quale però si limitava a «guardare» il passaggio. O ne era «guardato»?

Il Singolo che guarda il paesaggio è l'esterno del paesaggio; e ne è un interno. La percezione, con la sua debole potenza, ci intima però: «Sei un interno di quell'esterno». Cioè a dire, percepiamo d'essere da qualche parte. Percepiamo di non essere in un Nulla pur essendovi – percepisco, dunque sono situato. Allo stesso tempo, *siamo una parte*. Una frazione di quell'esterno di cui apparentemente siamo un interno; e però un frantume del nostro ipotetico tutto, che non si esibisce mai tutto-per-noi, in quanto siamo in una porzione di tempo. Siamo in un istante, talvolta un istante che si fa breve durata (malauguratamente o per fortuna). Detto altrimenti, non possediamo mai la percezione della nostra intera vita. Aporia *sublime* fra la percezione e l'intendimento.

Talvolta quella percezione sembra farsi presente, come un racconto spettacolarizzato. È forse questa l'esperienza mistica. Ognuno di noi la dimentica, notte per notte, quando l'impulso di condensazione di innumerevoli significanti/significati urge la bi-logica del sogno e ci squaderna eternamente lo spettacolo effimero della nostra vita, istante per istante, come se fosse un'Idea. L'Idea di noi stessi.

È il ritorno del trauma della vita. L'essere parte della nostra stessa vita senza mai poterla ritenere. È il giudizio onirico, per così dire.

Ora, ogni volta che un paesaggio *ci guarda* e *ci giudica*, infliggendoci la crudele intimazione alla cui altezza non si può quasi mai essere: *tat tvam asi*, questo sei tu, interno dell'esterno, qui-là, nell'istante o nella durata sconsolata della finitezza, ogni volta che un paesaggio ci avvolge e ci fa da momentanea abitazione senza soffitti e pareti, ogni volta ritroviamo e perdiamo quell'Idea. L'Idea di noi stessi.

La «caccia selvaggia» (con quel che segue) di «noi stessi» nell'esterno forse ha un suo implicito ideale regolativo nell'avvicinamento asintotico al «giardino», che Rosario Assunto ci indicò come sempre-presente ma indomabile estetizzazione del vivere; oppure nel paradigma del «Regno errante» delineato da Monica Ferrando, là dove emerge «la consapevolezza dell'idea di una coappartenenza di dimenticanza e memoria, di morte e di guarigione»; o nel ritorno a qualcosa di primordiale, ma «dall'altra parte», «dopo aver fatto il giro», come nel sussulto apocalittico di Heinrich von Kleist in *Sul teatro di marionette* («Dovremmo gustare di nuovo dell'albero della conoscenza, per ricadere nello stato d'innocenza? Certamente – rispose – questo è l'ultimo capitolo della storia del mondo»).

Noi e il mondo, esterno/interno/esterno: «Li vediamo, perfettamente e limpidamente come non mai e, tuttavia, non li vediamo già più, perduti – felicemente, immemorabilmente perduti – nel paesaggio» (Giorgio Agamben, *L'uso dei corpi*).

4. *Lontani dal dove*

[Osservando alcuni passanti, Giacometti dice d'aver provato la sensazione di vedere teschi. «Non era più una testa viva ciò che guardavo, ma un oggetto come qualunque altro, e neppure, non come qualsiasi altro oggetto, ma come qualcosa che fosse simultaneamente vivo e morto». Si obietterà che l'artista non faceva altro che descrivere l'esperienza ambigua a cui la modernità diede il nome seducente ma traditore di «sublime». Tutti i vivi erano morti, anzi simultaneamente vivi e morti.]

In certi paesaggi (si intende: dipinti) d'un tempo *non sembra esserci traccia di male*. Infatti i pittori spesso introducevano sarcofagi, teschi, scritte ammonitrici. «Ricordatevi di dover morire», dice la *crozza*, sebbene qui tutto sia compostezza e armonia, o sensualità e sfrenatezza.

Oggi qualunque paesaggio ci mostra degrado. Non c'è bisogno d'aggiungere *crozze* o sepolcri. Perfino uno sguardo su un mare aperto e su qualche rara nube che lo sovrasta ci ricorda di plastica, di rifiuti solidi, di polveri sottili che corrompono le tinte. Sguardi. Di chi? Ed ecco una domanda: il paesaggio «ci guarda»? Oppure sono le rappresentazioni del paesaggio «a guardarci»? (Rappresentazioni bidimensionali, tridimensionali, «immagini logiche», ecc.).

Naufragio con spettatore, secondo l'antica metafora; ma lo «spettatore», ovvero il paesaggio, naufraga insieme a ciò che vede: noi, i mortali.

Sprofonda, *cade*: così, talvolta, «quando cosa ch'è felice, *cade*».

5. *Elaborazione*

[A lungo le teorie architettoniche tentarono di comprendere quale mai potesse essere «la casa di Adamo in Paradiso», quale mai dovesse essere la sua forma. Forse il pittore di paesaggio ne ha sempre avuto un presentimento.]

C'è differenza fra il guardare un paesaggio e il costruirlo. Un effetto collaterale della pericolosa familiarità con la fotografia ci induce a scordare quella differenza. L'esterno sembra essere là, pronto a essere catturato dall'apparecchio, disposto a essere preso per immagine, anzi ci seduce ad afferrarlo indirettamente. Falsa immediatezza d'una mediazione, quella dell'apparecchio fotografico, che nasconde il suo procedimento, si sa, fino a proporcelo come istantaneo.

Ma costruire un paesaggio significa accettare una mediazione lunga o interminabile o asintotica. Mediazione fra quanto i sensi percepiscono, quanto l'intendimento è capace di discernere e ciò che quell'esterno, lì, esibisce come estraneità e, concorde, abissalità d'un interno.

Il gesto pittorico. Per decenni lo valutammo come via regia per un ritorno alle madri, all'ipotetica autenticità dell'inconscio e/o d'un che di sciamanico, presente perché atemporale. Oggi quella sbornia di vitalismo o di angoscia ci appare falsa, come un entusiasmo da ebbri. Tuttavia una domanda permane: il gesto pittorico, nel suo sporgersi nel tempo verso l'esterno, trasformandolo in percezione attimale, in «spazio-grembo esterno» (Peter Sloterdijk), è una via? O è sbarrata?

Costruire un paesaggio è un'attitudine mitica. Usiamo quella parola ormai vaga e sfrangiata per il troppo utilizzo, la parola «mitico», per far cenno alle emersioni d'un primordio che è in noi nell'ora-qui in cui assiduamente siamo.

Gesto. È in questione il corpo (suggeriva Hans Belting: occorre vedere i nessi mezzo-immagine-corpo). Gesto senza dubbio è il farsi attualità d'un certo qual primordio. Non gesto qualunque, sebbene il qualunque gesto intrattenga con l'energia dell'esistere un barlume di mito-rito – e però il sacro era innanzitutto il quotidiano, bisognerebbe pur rammemorarlo. Ma un gesto che si lascia essere interno l'esterno, lasciando traccia, esibendo la propria transitorietà in una durata.

Non un'immediatezza. Bensì una elaborazione – come di un lutto. Per noi stessi, per la nostra feroce inconsistenza, per la nostra finitezza.

Pittura è il nome d'una prassi di quell'elaborazione, *Arbeit*, di cui non si può dire, *árrbeton*, se non nel compierla. La pittura di paesaggio è un'elaborazione del trauma della vita, là dove si espone nell'apparire dell'internità dell'esternità d'un luogo, casa-natura estranea e familiare, durevole e momentanea.

Costruita (ovvero: dipinta) nel suo e nel nostro transitivo *cadere*.

Silvae

Triti Tropi, cliché, o della persistenza degli stili*

Mira Schor

Gli stili del passato non scompaiono mai, continuano anzi a permeare il substrato dell'arte americana nascondendosi dai radar del panorama *mainstream* del mondo dell'arte. Questi stili, mutando forma e mescolandosi tra loro, danno origine a nuove sottocorrenti dotate di tratti riconoscibili e di vita propria. Eppure, plasmate da cliché provenienti da stili la cui radicalità originaria, intenti e portata si sono ormai persi, ritrovandosi a vivere un'esistenza inconsapevole della propria stessa esperienza di tipologie stilistiche storicamente fondate. Al pari dei segnali televisivi che abbandonano la Terra per spargersi nell'universo come, ad esempio, il film *I love Lucy* non esiste solo nelle sue repliche trasmesse via cavo, ma si fa lentamente strada nello Spazio, in attesa di fare il suo debutto in qualche nuova galassia dove qualche ingenua ragazza dai capelli rossi potrebbe finire per essere adorata come divinità di un nuovo culto, allo stesso modo gli stili si diffondono e si introducono nell'universo della pratica artistica, partendo dal basso, attraverso le scuole, le riviste d'arte, i libri e, soprattutto, per mano di quegli insegnanti nostalgici che continuano a promuovere le tendenze e le ideologie della propria gioventù, dagli anni '50 in poi, alla ricerca di giovani adepti incuriositi, o, più spesso, di studenti semplicemente ancora privi di punti di riferimento.

Come scorie nucleari i vecchi stili evadono dalle solide gabbie di piombo dove la critica d'avanguardia le ha confinate per preservare le epoche successive dal loro influsso, e per soffocarne la sopravvivenza. Questi stili restano isolati, o mutano ad un ritmo ridotto, mentre i poli d'interesse del panorama artistico internazionale si aggrappano a quel culto del nuovo che perdura, nonostante le recenti critiche del post-storicismo.

Il numero cento della rivista «October» ruota attorno al concetto di obsolescenza. Esso include una serie di contributi di vari artisti sul

* Titolo originale: *Trite Tropes. Clichés, or the Persistence of Style*, in Mira Schor, *A Decade of Negative Thinking, Essays on Art, Politics, and Daily Life*, Duke University Press, Durham-London 2009. Si ringraziano Mira Schor e Duke University Press.

tema dell'obsoleto come possibile spunto di resistenza. Qui l'artista Christian Philipp Müller si domanda «quanto deve essere lontano nel tempo uno stile artistico per raggiungere dignità di riciclo?»¹. Di fatto un quesito del genere può essere posto legittimamente in un contesto in cui gli stili vengono continuamente recuperati, con un meccanismo non dissimile da quanto avviene nel mondo della moda con le diverse stagioni: gli stilisti e le riviste di moda ripropongono regolarmente vecchie tendenze, dal revival delle maniche *a gigot* del 1890, alla ripresa, negli anni '80, delle spalle imbottite dei vestiti che si indossavano negli anni '40. Sarebbe interessante se «Artforum» raccogliesse sondaggi a proposito delle tendenze artistiche tornate in voga, una sorta di elenco degli stili «degni di essere riciclati»: – del tipo – «quest'anno torna il Minimalismo!» (Cosa che, in un certo senso, si fa già, ma in modo più velato: bisogna mantenere l'illusione del nuovo e preservare l'aura sacrale dell'antico).

Ora, però, vorrei concentrarmi su qualcosa di diverso, non tanto sul fatto che gli stili vengano recuperati in modo strategico, al momento opportuno, per far leva sulle problematiche attuali e tentando di ingraziarsi le nuove generazioni, ma sul fenomeno che investe quella moltitudine di correnti stilistiche che si trovano a vivere quasi una «vita a metà», marginali e trascurate dalla scena artistica di cui si occupano «October», «Artforum» e altre pubblicazioni di questo calibro. Come avviene per le epoche storiche più recenti, le quali possono apparire obsolete e ormai superate, le correnti artistiche del secolo scorso vengono oscurate e messe da parte, ma, come accade alle comete, la scia di polvere che segue questa «cometa artistica» è molto più estesa e ampia del proprio capo, e per questo vale la pena soffermarvisi.

La persistenza degli stili può essere testimoniata da chiunque insegni arte nelle scuole di ogni grado, da chi visiti gli istituti d'arte in giro per il Paese, o da chi partecipi alle selezioni delle giurie per immagini (*slide juries*), comunità di artisti o premi pubblici o privati. Il tema di questo saggio mi si presentò per la prima volta durante la partecipazione a una di queste selezioni nel 1999. Di solito, durante il giro preliminare di revisione i giudici valutano un insieme di immagini che va dalle quattromila alle cinquemila *slides* giornaliere, distribuite in gruppi di quattro o cinque riproduzioni per volta, proiettate in intervalli di quindici o trenta secondi. Una *slide* dopo l'altra senza fine. Inutile dire che già dopo le prime due ore la situazione inizia a diventare piuttosto comica. I giudici non

¹ Christian Philipp Müller, *Portrait of the Museum as a Chair. Artist Questionnaire: 21 Responses*, «October», 100, Spring 2002, 72.

potevano fare a meno di notare modelli ricorrenti, per lo più privi di alcun criterio: una quantità indefinita di dipinti di pere, di orsi, o di pecore. Ecco che, alla decima pecora, non si potevano più trattenere le risate².

Se qualcuno si infiltrasse di nascosto in queste stanze, come una piccola mosca sul muro, interpretando dall'esterno una situazione del genere (cosa che, se avviene, ha luogo solo in via confidenziale, quasi in segreto), potrebbe valergli come un intero anno di college.

Per prima cosa, si paleserebbe l'esistenza di un insieme di conoscenze artistiche di base largamente condivise dalla giuria, i cui membri vengono solitamente selezionati in modo da rappresentare diverse visioni estetiche e sociali.

La speranza dei giudici è di riconoscere un'idea originale, brillante, dove l'artista riesca a dialogare con la storia dell'arte e al contempo con l'arte contemporanea. Ci si aspetta che arrivi qualcuno che abbia qualcosa da dire e che al contempo padroneggi tecnica e linguaggio formali. Questa, però, è davvero una circostanza piuttosto rara. I giudici si accontentano spesso, allora, di selezionare chi si muove con destrezza e competenza nell'ambito dello stile che ha scelto. Loro conoscono bene i cliché di ogni genere. Il criterio è valutare tutt'al più il modo in cui la padronanza dello stile di partenza viene articolata e disposta. I giudici si sentono poi quasi in dovere di favorire gli stili con cui hanno meno familiarità.

La democrazia regna sovrana. Al contempo, la mosca infiltrata, intenta ad osservare, si ritroverebbe davanti una sequenza ben poco variegata di stili e di tecniche prese in prestito dagli ultimi cento anni, una sequela di stereotipi, che, descritti nel modo più breve e conciso, sono ormai triti e ritriti (*trite and trippy*)³, come perle sciolte nell'aceto, riproposti in tutte le salse, noiosi e privi di interesse. (*Trite and trippy! Pearlstein on acid! Slacker Guston!*).

² Nel 2006 una *jury review* uscì con un'incredibile quantità di uccelli, ispirati sommariamente ai volumi di illustrazioni del XIX secolo e alle guide di Audubon. Non appena feci notare agli altri membri della giuria la frequenza di queste immagini, i colleghi iniziarono a darmi delle gomitate ogni volta che appariva un uccello. Ci chiedevamo come mai fossero finiti lì: era forse una strategia che l'artista usava per esprimere il proprio interesse per la Natura o per la libertà? I miei dubbi venivano dall'esperienza. Recentemente un amico mi ha inviato una fotografia del 1973 dove sono nel mio studio al *California Institute of Arts*, dopo la laurea: sul muro alle mie spalle si vedono numerosi lavori in *gouache* e matita su carta che rappresentano esattamente gli stessi uccelli, ripresi dalle medesime fonti, con parole poetiche o politiche scarabocchiate sopra (erano, quindi, una replica degli stessi stili persistenti e duraturi di cui discuto in questo saggio). Mi chiedo ora se all'epoca avessi un motivo particolare per usare quelle immagini. Ero influenzata da altri artisti che le adoperavano, da alcuni surrealisti che ammiravo, da Pat Steir, che usava immagini di quel tipo nei suoi lavori attorno al 1970, periodo in cui visitavo spesso il suo studio.

³ In realtà in quel periodo annotai *tripe and trippy*, termine (*trippy*) che alludeva al fatto che il lavoro includesse motivi ornamentali che si ispiravano alla forma delle viscere e dell'intestino; tuttavia ho qui cambiato l'espressione in *trite and trippy*, per motivi di maggior chiarezza.

Il gruppo ammicca affermativamente e si arrende all'evidenza che gli artisti non abbiano saputo decidere a quale genere indirizzarsi, finendo per mescolare troppi riferimenti a stili diversi tra loro; ma che gli passava per la testa?

Queste rassegne di cliché e di stereotipi non sono di certo una novità. Il ricordo più significativo che possiedo di una di queste selezioni proviene dall'incontro di un comitato di laurea al *Nova Scotia College of Art and Design*, verso la metà degli anni '70; dopo l'ammissione dell'ennesima opera che utilizzava materiali come rami, ramoscelli, pietre e paglia, uno dei miei colleghi si girò verso di me e bisbigliò infastidito: «E questo che sarebbe? Una specie di sandwich paleolitico?». Testimonianza di come alcuni stili persistano è il fatto che, nonostante questo commento stizzito sia stato pronunciato più di trent'anni fa, rametti e ramoscelli continuano ad apparire imperterriti un po' ovunque, per via del loro legame con l'ambiente, forse come meccanismo di difesa contro il minimalismo industriale o il feticismo della comodità, così che gli artisti prendono spunto dalla Natura.

I giudici, inoltre, fanno caso all'età dello stile prescelto. In effetti, ci sono cliché e cliché. Da quando le peculiarità di ogni stile, dal primo Rinascimento in poi, fanno la loro comparsa, e spesso nelle stesse opere, i giudici – nonostante credano fermamente nell'indipendenza, nell'originalità e nel valore dell'espressione individuale, e anche se hanno gusti più tradizionali – si ritrovano a vagliare le opere non solo considerando l'abilità degli artisti con lo stile prescelto, ma anche in base a quanto gli stili scelti siano relativamente recenti. L'artista in questione si è premurato di selezionare un tema dibattuto, popolare e attuale, o ha scelto invece un motivo scartato da tempo, di cui non si parla più da cinquant'anni?

Dunque i concorrenti raccoglieranno più consensi se si mostreranno capaci (o incapaci) di emulare i lavori di Mary Heilmann, e non se ripropongono invece in modo eccellente una versione libera (di decima generazione) di un dipinto di Robert Motherwell.

Ciò dimostra che farsi influenzare dalle tendenze più recenti, o appropriarsi, tra gli stili passati, di quelli sufficientemente popolari, e «alla moda», è una mossa più fruttuosa, come tra l'altro si legge nella discussione sull'obsolescenza in «October», che proporre ripetizioni smorzate, ma sincere, degli stili più datati, anche quando non si vorrebbe ammiccare ai trend del mercato dell'arte. Citare artisti come Heilmann, o Jenny Saville, Matthew Ritchie, Matthew Barney, Banks Violette o Rachel Harrison dimostra se non altro un impegno, da parte dell'artista, rispetto alle idee in corso nella cultura contemporanea.

Sto utilizzando il termine *stile* in senso esteso, alludendo *in primis* a quei codici narrativi, formali e rappresentativi di ogni maggior

«ismo» comparso nella storia dell'arte moderna e contemporanea, ma sottintendendo anche tutta quella varietà di modalità espressive più recenti, che non rientrano perfettamente nei confini di ciò che viene comunemente definito «stile» o «materiale» o «genere», ma che risultano comunque pienamente codificate⁴.

Per portare avanti uno studio sulla persistenza degli stili, ho dovuto documentarmi e andare alla ricerca di immagini utilizzando siti web disponibili e pubblici, questo perché durante i concorsi a cui ho partecipato (*slide jury*) non si possono fotografare le opere dei candidati, e tanto meno portare a casa con sé le diapositive. La confluenza di tutte queste diverse categorie stilistiche, come la consacrazione, da parte delle istituzioni, del loro moltiplicarsi in quantità sempre crescenti, diviene un fenomeno ancor più evidente se si osserva la struttura di un altro luogo (virtuale) del mondo dell'arte, dove, come nelle selezioni e nei concorsi, un gran numero di artisti può presentarsi ed esibirsi democraticamente: l'archivio virtuale *Irving Sandler Artists File* di «Artists Space». Qui si scorre un menù dove si può scegliere tra:

Astratto
 Allegorico
 Architettura
 Assemblaggio
 Autobiografico
 Ambiente
 Biomorfico
 Cartoon
 Cinetico
 Campi di colore
 Concettuale
 Contrasti netti (*hard-edge*)
 Costruttivismo

⁴ Discuto il meccanismo dei cliché più recenti nel capitolo «Recipe Art» di questo volume. Si vedano anche le distinzioni che pone Roland Barthes tra linguaggio, stile e scrittura: «Per lo scrittore, l'orizzonte della lingua e la verticalità dello stile delineano dunque una natura, in quanto egli non può scegliere né l'uno né l'altra [...]. Ora, ogni Forma è anche Valore; per questo tra lingua e stile c'è posto per un'altra realtà formale: la scrittura». «Lingua e stile sono due forze cieche; la scrittura è un atto di solidarietà storica. Lingua e stile sono oggetti; la scrittura è una funzione: essa è il rapporto tra la creazione e la società, è la forma colta nella sua intenzione umana e legata così alle grandi crisi della Storia», Roland Barthes, *Il grado zero della scrittura* (1953), Einaudi, Torino 1982, pp. 27, 28. Per un'analisi approfondita del significato e dell'utilizzo della parola *stile*, si veda *Style* di Meyer Schapiro (1962) contenuto nel suo saggio *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist and Society*, Vol. 4, *Selected Papers*, George Braziller, New York 1998, pp. 51-101. Si veda anche Jas Elsner, *Style*, in *Critical Term for Art History*, a cura di Robert S. Nelson e Richard Schiff, University of Chicago Press, Chicago 2003, pp. 98-109.

Decorativo
Didattico
Documentario
Domestico-familiare
Erotico
Espressionismo
Fantasy
Femminismo
Figurativo
Funzionale
Futuristico
Gender/sessualità
Geometrico
Illusionistico
Immaginario popolare
Interattivo
Ironico
Kitsch
Lineare
Letterario
Lirico
Minimal
Narrativo
Natura morta
Nudo
Ottico
Paesaggio
Pittorico
Politico
Primitivista
Processuale
Psicologico
Rappresentativo
Religioso
Riflessi di luce
Ritratto
Romantico
Serie
Shaped-format (conformazione formale)
Sociologico
Spirituale
Surrealista
Simbolico

Tecnologico
Trompe l'oeil
 Umoristico
 Urbano

Qui si nota subito come movimenti storico-artistici – Espressionismo, Impressionismo o Surrealismo – si mescolino a stili appartenenti a diversi media e formule, o siano associati a movimenti e ideologie politiche (anche se nel sito si trovano dei menù a parte per le voci «media» e «materiali»)⁵. Nonostante queste categorie, nel menù, siano separate tra di loro in successione, si tratta di una divisione dai tratti piuttosto confusi: la voce «astratto» può comprendere anche «biomorfo» o «contrasti netti», ma anche «spirituale» e «processuale»; «Assemblaggio» indica una tecnica che racchiude in sé movimenti come Dada e Cubismo; «didattico» è una sotto-categoria di «politico» e di «concettuale» (oltre a rimanere comunque un criterio di giudizio); «femminista» allude a un orientamento politico e suggerisce sia l'attenersi a certi contenuti tematici quanto a certe risorse formali e materiali. In ogni caso, ogni categoria che si trovi nel menù rimanda a una serie di opere dall'aspetto prevedibile, con l'intenzione complessiva di rendere più semplice la ricerca ai curatori.

Di fatto gli artisti, nel caricare i propri lavori nell'archivio digitale, sono incoraggiati ad auto-etichettarsi in modo da raggiungere una copertura più vasta possibile, e da catturare più facilmente l'attenzione dei curatori che visitano l'archivio. Per esempio, l'artista può scegliere la combinazione di più etichette, come le seguenti: ironico + kitsch + scultura + immaginario popolare; umoristico + politico + rappresentativo; *minimal* + contrasti netti; narrativo + femminismo + illusionistico; narrativo + immaginario popolare. Questi *tags* sono un modo efficace per distinguersi tra la folla e catturare l'attenzione. Nel luglio del 2007 l'archivio annoverava i nomi di 6098 artisti⁶. Il sito offre una vasta gamma di codificazioni e marchi tecnici «prefabbricati» e affermati, così posti forse con intento analitico, ma più verosimilmente solo per semplificare la ricerca. I curatori possono trovare ciò che cercano attraverso portali di associazioni ed etichette, ma un simile sistema riflette anche l'inevitabilità, deprimente e discutibile, di

⁵ Sotto *Media*, si trovano queste voci: *architettura, libri, collage, computer, disegni, film-video, media misti, pitture murali, performance, stampe, scultura, bassorilievi, installazioni, digitale, lavori su carta*. Sotto *Materiali* invece si legge: *tela, carboncino, argilla, fibra, materiali di recupero, vetro, luce, metallo, pittura a olio, carta, pastelli, penna e inchiostro, grafite, fotografie, malta, plastiche, suono, pietra, acquarelli, cera, Xerox, elementi naturali, latex, computer, testo, proiezioni, vcr/monitor, prodotti di massa, tessuto/vestiti, elettricità, motori, prodotti chimici, fusione*.

⁶ Lettera all'autore da *Artists File Coordinator*, «Artists Space», 10 luglio 2007.

catalogare e classificare gli artisti in questa maniera: la varietà di scelte e di generi possibili non fa che dissimulare uno straordinario processo di omologazione. Le due parti si sostengono a vicenda: da un lato gli artisti selezionano dal menù uno stile ormai convenzionato che ritengono corrispondere meglio alle proprie necessità espressive, e scelgono poi poche parole chiave in grado di definirli, dall'altro i curatori si limitano a fare shopping di «*hard edge*» o «didattico». Finiscono per cercare opere d'arte che si sono già immaginati, e che troveranno, dal momento che tutti partecipano al gioco.

Le mie analisi non si riferiscono alla qualità delle singole opere degli artisti presenti nell'archivio di *Artists' Space*, o tra i candidati dei concorsi. Questo vale per tutte le tipologie di lavoro che sto prendendo in esame. Ogni categoria contiene opere di artisti estremamente capaci e talentuosi, e alcuni degli stili e delle tecniche menzionate possono ancora essere considerate valide se le loro caratteristiche vengono genuinamente problematizzate e reimpiegate servendosi di nuovi riferimenti e di soluzioni personali.

Voglio anche differenziare tra la persistenza degli stili e la necessità, da parte dell'artista, di studio e consapevolezza della tradizione e della storia dell'arte.

Esprimersi con un linguaggio irriconoscibile e fuori dal tempo sarebbe al di là di ogni comprensione. Come scrive Roland Barthes ne *Il grado zero della scrittura*

Non è una possibilità scontata, per lo scrittore, quella di scegliere tra una vastità di diversi modelli e formule letterarie appartenenti al passato. È subendo la pressione imposta dalla storia e dalla Tradizione che lo scrittore plasma il proprio stile; esiste infatti una Storia della Scrittura. Ma si tratta di una Storia duplice: proprio nel momento in cui tale Storia propone, o impone, nuove discussioni nell'ambito del linguaggio letterario, la scrittura resta influenzata dalle forme precedenti, la lingua non è mai veramente innocente, le parole possiedono una memoria più profonda che, misteriosamente, persiste anche incontrando nuove accezioni e significati. La scrittura non è altro che un compromesso dove libertà e memoria si incontrano⁷.

Va molto di moda oggi sostenere che gli artisti siano liberi di scegliere il proprio stile artistico, narrativo e così via attingendo da una specie di serbatoio atemporale, un grande mercato post-moderno colmo di segni fluttuanti e significati, e accessibili a chiunque.

È matematicamente impossibile lavorare muovendosi al di fuori di un codice prestabilito, anche se da una posizione critica. Tutta-

⁷ Cfr. R. Barthes, *Il grado zero della scrittura* cit., pp. 36-37.

via molti artisti operano all'ombra di un equivoco che è esso stesso parte di questa persistenza stilistica, e che risulta, in tale circostanza, alquanto curioso: si ostinano a credere nella retorica dell'originalità (nonostante la critica postmoderna del concetto di autorialità e di originalità stessa). Riporto l'esempio emblematico di un artista presente in «New American Paintings», con delle opere che si ispirano in modo evidente ai dipinti in serie di Brice Marden, che dichiara

Questi quadri vengono dal mio subconscio [...]. Il mio obiettivo è di dar luogo a un processo creativo che generi opere accattivanti, con un che di misterioso, che sappiano comunicare (a me e, possibilmente, anche agli osservatori) i detriti che si agitano negli abissi del mio inconscio. Penso che ci sia una verità nascosta al di sotto della superficie della coscienza che può essere comunicata attraverso forma e immagine⁸.

Il problema che si cela dietro questo argomento largamente diffuso è il fatto che l'artista non può relazionarsi consapevolmente con il subconscio; per definizione, l'inconscio agisce in una sfera separata da quella della nostra intenzionalità. In una simile dichiarazione viene omesso che i «detriti» sepolti nell'inconscio, o subconscio, sono in realtà i «detriti» della storia della pittura.

Certo, prendere spunto da altri e subire delle influenze fa parte senza ombra di dubbio della formazione e della maturazione di ogni artista, e la capacità di dare nuova vita alle modalità espressive del passato, ai tropi del passato, è uno degli aspetti di un buon lavoro. Discutendo il rapporto della sua generazione con l'espressionismo astratto Chuck Close scrive:

Gli studenti d'arte lavoravano in modo imperterrito con e attraverso le opere di altri artisti. E intendo non ironicamente, non «appropriandosene». Sapevamo, da studenti, che era quello l'unico modo di imparare – *essere* de Kooning, o chiunque altro, farlo proprio, «divorarlo» e poi passare a un altro artista⁹.

È importante sottolineare il valore creativo che risiede in un'atmosfera di pluralismo estetico. Quando ero una giovane artista ho fatto diretta esperienza del forte influsso del formalismo nella tarda *New York School* ai suoi massimi livelli, e sono stata fortunata a trarre beneficio

⁸ Noel Robbins in «New American Paintings», 5, 5, 2000, pp. 170-173. Allo stesso tempo, l'artista si impegna in un'altra tipica strategia lavorativa che ho precedentemente identificato nel meccanismo del «patri-lignaggio», piazzando il proprio nome nella generica vicinanza ad artisti come Jackson Pollock o Hans Hoffmann.

⁹ Chuck Close cit. in Amy Newman, Part I: Late 1950s-Early 1960s, *The Experimental Education of Artists*, «Challenging Art», 37.

dalla diffusione dei mezzi formali e concettuali ricorrenti in quei «pluralisti» anni '70, risultato delle insorgenze che contestavano il formalismo greenberghiano. La licenza – l'enfasi, potremmo dire – nell'impadronirsi e nell'emulare, che andò oltre gli anni '70, indica ancora un utilizzo consapevole e ratificato della tradizione estetica. Richiamando l'attenzione sulle nuove derive di un pluralismo standardizzato, dei cliché, dei *tropi* e della persistenza degli stili intendo qualcosa di diverso dalla potenziale ricchezza che risiede nelle influenze artistiche e nell'appropriarsi criticamente e consapevolmente di un certo stile.

Io colleziono tropi stilistici. È l'unico modo che mi permette di supportare chilometri e chilometri di fiere artistiche e di biennali: vado a caccia di tropi. In aggiunta a quella macchia invadente e onnipresente di cui parlo in *Blurring Richter*, ci sono molti altri tropi da scovare.

Una volta partecipai a una giuria in cui si decise di sospendere tutte le foto di famiglia, di cartoni animati, di senzatetto, di biancheria, bambini, vestiti, uccelli e coniglietti, *blobs* e acconciature.

In realtà tutti questi sono tropi recenti e utilizzati di frequente, dunque la moratoria toccava anche opere che avevamo accettato. E che ne è di tutti quei lavori che abbiamo rifiutato, di tutti quegli indefinibili stili ibridi e subconsci, molti dei quali vediamo continuamente in altri ambiti della nostra professione?

Questi stili sono il soggetto di questo saggio, come ho stabilito fin dall'inizio. Rischiereì però di allontanarmi da uno sguardo critico e oggettivo concentrandomi sulla natura del tutto disgustosa di molti dei lavori in questione: opere alle quali i giudici danno il punteggio minimo, sperando di non rivederle mai più. Non arrivano neanche al secondo round, dove la velocità con cui vengono trasmesse le diapositive è ridotta: una *slide*, e poi un'altra. Sono immagini pessime, ma curiosamente familiari, che generano quella sensazione di *déjà-vu* e di ripetizione tipica dell'insegnamento.

Abbiamo tutti ben presente quei dipinti astratti dove l'aspetto pittorico è ancora preponderante, piuttosto pittografici, dove miriadi di piccole immagini di vestiti, uccellini, o fumetti vengono disegnate su uno sfondo schematico non totalmente privo di profondità in quanto anch'esso dipinto in modo variegato; o quelle installazioni di centinaia di ritagli di carta attaccati al muro, pieni di scarabocchi, ghirigori, disegni infantili, fumetti per ragazzi o di figure pornografiche; vecchie fotografie di famiglia del tale artista, dei suoi nonni afroamericani, coreani, cubani, giapponesi, cinesi, polacchi o irlandesi, spesso resi poco chiari da qualche effetto digitale (come la sfocatura), e contornati da simboli religiosi, buddisti, cattolici, o di Santeria. E da una descrizione di testimonianza biografica che gira intorno o sopra l'immagine. Vi ricorda qualcosa? Figure stilizzate «alla Picasso»; scene di strada che

paiono pensate da un John Sloan postmoderno; da un Edward Hopper di decima generazione. E ancora, un cupo realismo accademico, nudi annoiati – dipinti dove ogni cosa risulta noiosa e banale, anche le scarpe da ginnastica, le lampade e le mele o pere che siano; composizioni che non richiamano l'attenzione su niente; pitture figurative basate su fotografie istantanee (*snapshots*) ma dove non è la natura fotografica dell'immagine ad essere oggetto del lavoro, in quanto questa viene mascherata da una goffa retorica di pittura basata sull'osservazione.

È noia disperata – non l'accattivante *ennui* che permea le opere intenzionalmente banali ed emotivamente scarne degli artisti che dominano le vette della produzione artistica. Pura «noia annoiata».

Da dove vengono queste tipologie stilistiche? Come mai resistono così tenacemente ai cambiamenti? Com'è possibile attribuire questi lavori all'individuo (che li ha creati) quando ciò che li caratterizza è proprio una tale carenza di individualità? Si tratta forse di meta-categorie soggiacenti agli stili che persistono?

Una chiave di lettura utile per molte di queste opere, in modo particolare per quelle di stampo figurativo e rappresentativo, è come il loro significato sia già determinato in partenza: l'artista desidera apparire interessante, gli preme essere visto come portatore di un qualche messaggio, di un significato. In altri termini, il desiderio di esprimere, di trasmettere un significato può essere totalmente in buona fede, ma forse non è sincero quanto quello di dipingere. Teste di renna in vasche da bagno capovolte, tetre rampe di scale che non portano da nessuna parte, autoritratti in veste di clown. Di sicuro i giovani artisti (solitamente uomini) che continuano a immaginarsi come clowns non hanno mai letto la critica di Benjamin Buchloh a proposito della figura dell'artista nelle vesti abiette di giullare della borghesia. Nel suo saggio *Figures of Authority, Ciphers of Regression* del 1980, Buchloh scrive:

Gli Arlecchini, i Pierrots, i Bejazzos e i Pulcinella che invadono le opere di Picasso, Beckmann, Severini, Derain e di altri nei primi anni '20 possono essere identificati come cifre di una regressione forzata. Diventano emblemi di quel malinconico infantilismo che affligge l'artista delle avanguardie, giunto alla consapevolezza del proprio fallimento storico. Il clown incarna l'archetipo dell'artista impotente, docile, fenomeno da baraccone che esibisce i propri numeri e i suoi atti di ribellione all'ordine costituito da una posizione non dialettica, vicina all'utopismo¹⁰.

¹⁰ Benjamin H.D. Buchloh, *Figures of Authority, Ciphers of Regression*, «October», 16, Spring 1981, pp. 38-68.

Se l'avessero letto, ci avrebbero pensato due volte... o forse no. (Si pensi alla figura dell'artista, in Paul McCarthy, nei panni di un clown inquietante, e a tutti quelli che ne sono stati influenzati).

Ciò che è più disturbante e paradossale di questo genere di opere è il fatto che quanto più l'artista desidera trasmettere un qualche messaggio, tanto più questo sarà prevedibile e formalmente banale.

Queste opere tentano disperatamente di dire qualcosa appellandosi alla propria singolarità, ma è proprio questa stessa singolarità a scarseggiare, non solo in termini di contenuto, ma fin dalle più piccole pennellate, nel colore, nella stesura della pittura, nella forma, tanto che anche *autoritratti* di diversi artisti sono uno uguale all'altro.

Le scene di eccesso ambientate in appartamenti e dormitori per studenti, studi scolastici protratti nella notte: com'è possibile che in ognuna di queste, e se ne trovano tante, tantissime, tutte le figure abbiano lo stesso naso? Nei lavori in cui si vuole spiccatamente esibire la propria personalità – in cui identità politica e provenienza etnica sono gli aspetti più controversi e più difficili da contestare, perché una critica formale può essere accusata di razzismo o sessismo – non c'è la mano dell'artista. Letteralmente: non importa di chi sia il quadro, la descrizione intorno all'immagine della famiglia «etnica» sarà sempre la stessa.

Questo fenomeno inverte una classica definizione di stile. Un tempo ogni epoca era dominata da una serie di rigide convenzioni che coinvolgevano la rappresentazione degli esseri umani, lo spazio, l'architettura, e da un insieme di «storie/temi/argomenti» comprensibili e condivisi generalmente dalla cultura che poteva accedere a quelle opere. La varietà di opere e di modelli era molto ridotta: dal Rinascimento fino alla metà del XIX secolo c'erano i dipinti storici (che rimpiazzarono le opere religiose, ed erano il genere più importante), e poi i dipinti di genere e le nature morte (solitamente di mucche, fiori, madri e bambini), ognuno con la funzione duplice di ritrarre gli usi e costumi includendo una componente simbolica che conteneva in sé un significato religioso, e di fungere come esercizi formali, laboratori di forme pure. In questo sistema economico di soggetti artistici parlare di stile voleva dire riferirsi essenzialmente alle caratteristiche particolari di un'epoca, e inoltre indicava il modo unico e originale dell'artista di esprimersi e di articolare quell'insieme di canoni e di convenzioni, la non intenzionale specificità della mano individuale, criterio attraverso il quale viene definito lo stile – come, ad esempio, è dalla struttura bizzarra e appuntita delle dita che si riconoscono le opere di Carlo Crivelli. Ma ciò che lascia perplessi è come questa naturale specificità individuale si perda nei lavori contemporanei, nonostante la loro ricerca di originalità.

Uno dei dilemmi, per gli insegnanti che si scontrano con queste opere, è il non poter mostrare agli studenti i lavori di altri artisti, identici ai loro; e questo semplicemente perché non esistono collezioni e rassegne che catalogano la cattiva arte. Sarebbe poco etico e illegale collezionare le immagini fotografate dalle giurie e dalle commissioni dei concorsi. E l'obiettivo delle gallerie di *slides* e dei sondaggi storico-artistici è di mostrare quei pochi lavori che, secondo i canoni in vigore, sono considerati i migliori e i più storicamente significanti. Non sono propensi a esporre o a mettere in archivio lavori mediocri di artisti di serie B: o meglio, queste collezioni sono già colme di opere mediocri, che non vengono chiaramente incluse in quanto tali, poiché si tratta di lavori scadenti ma realizzati da artisti considerati al vertice di grandi movimenti. Al contrario, la storia dell'arte ha oscurato molte opere di artisti «secondari», danneggiando di molto una conoscenza completa e variegata dei movimenti estetici, e di una storia più accurata dei singoli stili.

Un'indagine sugli stili attraverso la storia dell'istruzione artistica accademica rivelerebbe, con ogni probabilità, dei complessi di traiettorie generazionali per importanti istituti come l'*Art Student's League* negli anni '50, la *Hofmann School* negli anni '40, '50 e nei primi anni '60, o anche scuole influenti ma meno conosciute come il dipartimento artistico alla *California State University, Northridge*, nei tardi anni '60. L'influenza di certi docenti «chiave» in località specifiche potrebbe chiarire altre discendenze stilistiche. Una simile indagine potrebbe portare alla luce tratti da sempre oscurati: gli studenti (e quindi probabilmente anche le loro facoltà) aspirano a farsi influenzare attraverso un'iniziazione agli artisti più riconosciuti, quando in realtà sono condizionati più da vicino da artisti che, nonostante la fama, sono di second'ordine, solo figure accademiche in confronto ai maestri del ventesimo secolo che li hanno influenzati. Verso la fine degli anni '80, durante l'insegnamento durato un semestre all'*University of California di Berkeley*, rimasi sorpresa dall'ammirazione – assolutamente «anti edipica» – che alcuni studenti provavano nei confronti dei primi artisti della *Bay Area*, piuttosto che per gli artisti a cui questi si ispiravano: così, ad esempio, Henri Matisse veniva studiato solo indirettamente, e spesso in modo inconsapevole, come un debole riferimento in qualche lavoro di Richard Diebenkorn¹¹.

¹¹ Ero in visita ad una facoltà associata del dipartimento artistico dell'Università della California, a Berkeley, nel 1987. La facoltà e gli studenti esibivano una grande fedeltà ai più noti artisti della regione (Bay Area) degli anni '50 e '60. In confronto al modo in cui i miei studenti di New York (soprattutto gli uomini) si misuravano con le influenze, con una tale competitività, edipica e omicida, qui anche gli studenti più giovani ammiravano ed emulavano nei propri lavori gli stili dei maestri locali, come David Park, Emerson Woelffer e Richard Diebenkorn. Dissi a uno studente che ritenevo Diebenkorn uno degli artisti più sopravvalutati; reagì come a

Tornando ad esaminare la vasta schiera di stili che persistono, emergono due principali tendenze: la popolarità del surrealismo e il continuo tentativo di accordare una volontà di rappresentazione, specialmente figurativa, alla piattezza spaziale sviluppatasi tramite l'astrattismo novecentesco.

Il fatto che sia il surrealismo che i principi formali del modernismo siano ancora presenti dappertutto nella cultura visiva attesta la persistenza delle filosofie e delle aspirazioni rappresentative che stanno alla base della storia della rappresentazione. Questa è anche una nota ironica sul ruolo controverso del surrealismo nell'ambito del discorso sull'espressionismo astratto. Questi due movimenti sono intimamente legati da un'influenza diretta: basta considerare il ruolo giocato dalle tecniche surrealiste come l'automatismo o l'interesse per le forme biomorfiche in artisti come Arshile Gorky e Jackson Pollock. Sono interconnesse anche alla propria opposizione: l'espressionismo astratto insegna che l'iperrealismo surrealista, secondo le parole di Barnett Newman, «diventa inevitabilmente una fantasmagoria, e dunque, invece di creare nuovi mondi magici, i surrealisti riescono solo ad illustrarli»¹². Questi due movimenti continuano a scontrarsi tutt'oggi, spesso neanche più in modo consapevole.

Premidente è l'eredità del surrealismo. Il surrealismo predilige l'inconscio irrazionale, violento. Può essere figurativo, narrativo, simbolico o teatrale; favorisce l'orrendo e l'inquietante. Si richiama e si rifà alla visualizzazione dei luoghi comuni dell'incarnazione, alla paura della contingenza, del corpo, della morte, della sessualità, del sangue. Stuzzica in molti artisti il desiderio di raccontare la propria storia, e quello di dipingere cose inusuali, inquietanti, di essere un po' misteriosi, il che va d'accordo con la maggior parte della cultura di massa, anch'essa influenzata dal surrealismo: i film horror, d'animazione, lo sterminato vocabolario di assurde giustapposizioni diffuso nei processi digitali. Il permesso di attingere dall'arte popolare, da quella asiatica, dall'arte gotica, da quella del primo Rinascimento, o dagli outsider proviene interamente dalla ripetizione e dal privilegio che il surrealismo dà alle forme e all'organizzazione spaziale tipica di questi stili e storie. Anche generi popolari come l'astrattismo (astrattismo biomorfico, anime mutanti, gli stili di Takashi Murakami e del design di Marimekko, il ritorno al piatto e luminoso, al carino e allo strano (*cute and weird*) discendono dal surrealismo tanto quanto altre pratiche deco-

una pugnalata. Quel giorno, più tardi, incontrai per caso il preside del dipartimento e gli dissi: «mi sono appena guadagnata lo stipendio per tutto il semestre».

¹² Barnett Newman, *Art of the South Seas*, in *Barnett Newman. Selected Writings and Interviews*, Alfred D. Knopf, New York 1990, pp. 101-102.

rative pop). Il corso dei nostri sogni, le immagini che ci si presentano sono così imbevute di surrealismo che vediamo e consideriamo i sogni come esperienze surreali. Ancora, ciò che va sottolineato in questa persistenza degli stili è la scarsa qualità, generica, dei luoghi comuni che troviamo, la omogeneizzazione del bizzarro (*quirkiness*), così che il comune fenomeno di chi si butta in un simbolismo sfrenato, eccessivo, con lo scopo di risultare più inquietante ed espressivo di chi c'era prima tradisce una certa ansia, intrisa di ipocrisia, una certa mancanza di immaginazione che si nasconde nell'apparente eccesso visionario.

Il surrealismo, come l'espressionismo, un altro genere che continua ad aggrapparsi alla propria vocazione nel ritrarre l'angoscia, procura molteplici esempi di stilizzazione delle figure, in particolare l'allungamento del corpo e la rappresentazione lineare e angolosa. Questo tipo di forme, che si ispirano se non altro agli antecedenti gotici, i quali hanno trasmesso la propria eco anche al primo Rinascimento, soprattutto a quello nordico, fanno appello alla teatralità che cerca dimora in questi generi stilizzati che insistono sulle proprie forme esagerate e distorte. Tutto ciò ebbe una risonanza particolare nelle artiste surrealiste e nelle loro seguaci (si pensi alla ricorrenza delle forme allungate nei lavori di artiste impegnate in particolar modo a rappresentare vicende legate alla sessualità femminile, come Leonore Fini, Remedios Varo, Leonora Carrington, e Florine Stettheimer, o anche Charlotte Salomon)¹³.

I generi stilizzati sono utili alla riduzione a marchio, più congeniali ad essere mercificati che problematizzati. Le artiste appartenenti a questa scuola tendono a concentrarsi su narrative biografiche, come l'analisi di Max Beckmann sulle figure stilizzate si focalizza esclusivamente sull'interpretazione del simbolismo e del contesto storico.

È utile conoscere il lavoro di Albrecht Dürer e le incisioni su legno nord-rinascimentali per apprezzare il discorso di Beckmann sugli stili, secondo la tradizione di un certo espressionismo formale tedesco, ma è al contempo utile raggiungere una consapevolezza critica di come talvolta si trovino radici molto più antiche in queste figure essenziali, anche nelle opere di un grande artista. Allo stesso modo, la stilizzazione di quasi tutte le sperimentazioni figurative di Picasso, dai primi clowns,

¹³ Vorrei far notare che, da giovane pittrice che cercava di inserire in qualche modo contenuti personali nella propria arte in un contesto come quello delle strutture del tardo formalismo greenbergiano, che si opponeva a questi tentativi, fui attirata dalla pittura del primo Rinascimento, dai Fiamminghi, dalle Miniature indiane e dai dipinti surrealisti, per gli stessi motivi che le rendono popolari ancora oggi. Avevo inteso come questi periodi artistici si opponessero al dogma del formalismo di quegli anni, e, tanto questi erano intrisi per me di contenuti politici e di genere, quanto lo erano stati per i predecessori di cui scoprii l'esistenza solo dopo l'inizio del mio sviluppo stilistico – principalmente Florine Stettheimer e Frida Kahlo.

magri e affusolati, alle figure di Guernica, simili a bulbi, sono in qualche modo profondamente problematica tanto quanto è significativa dal punto di vista dello stile. Di certo queste sperimentazioni sono controverse come modelli artistici. Ma dal momento che questioni del genere vengono difficilmente sollevate, i giovani artisti non arrivano a pensare che ci sia qualcosa su cui riflettere in proposito, come imitare in modo consapevole, o possibilmente non imitare.

Prestando attenzione ora all'importanza territoriale di tali contaminazioni sotterranee, si nota subito come questi familiari generi schematici plasmino dei sotto-generi ibridi che possiedono tratti riconoscibili ma una provenienza complessa: lo stile dell'esagerazione dell'alizari-na-cremisi, dipinti ambientati in dormitori che ritraggono giovani che si assomigliano tutti intenti in singolari passatempi è un ibrido americano che risente dell'influenza degli artisti di Chicago (come Hollis Sigler e Hairy Who), Florine Stettheimer, Max Beckmann, Otto Dix, e così via, fino ad arrivare a Rogier van Der Weyden, Hieronymus Bosch, Giotto, attraverso Edward Kienholz, Philip Pearlstein, e Norman Rockwell. E nella maggior parte dei casi ogni singolo «ingrediente» è già stato digerito e naturalizzato, fino ad essere utilizzato ingenuamente, orgogliosamente non problematizzato.

Nondimeno, il tentativo di integrare un certo immaginario senza astrarre, senza tradire il movimento nella pittura modernista verso la pittura piatta, ha animato molte opere, inclusi i dipinti di de Kooning e di molti artisti della West Coast, come Emerson Woelffer e David Park, così come i primi quadri di Alex Katz. Gli artisti sono tornati a porsi questo obiettivo verso la metà degli anni '70, discostandosi dalla piattezza pittorica e dalla natura possessiva della pop art, dall'impersonale minimalismo, dalle astrazioni del post minimalismo, tornando a dipingere quella narrativa e quell'immaginario persi nelle tele vuote, nelle performance e nei video.

Era questo il tema presentato al Whitney Museum of American Art durante la mostra intitolata *New Image Painting* del 1978¹⁴. *New Image Painting* articolava il problema della conciliazione dell'immagine (intesa come un qualcosa di illusionistico o rappresentativo, ma non fotografico) con la piattezza delle opere moderniste; come accordare, recuperare e salvare il figurativo, il rappresentativo, all'interno del piatto e anti-illusionistico stile modernista, che si era codificato nei decenni, in particolar modo in Nord America attraverso l'imporsi di Clement Greenberg e dei suoi accoliti. È significativo, probabilmente, il fatto che questa mostra, anche se lanciò carriere importanti come

¹⁴ Richard Marshall, *New Image Painting: New York*, Whitney Museum of American Art, New York 1978.

quella di Susan Rothenberg, fu vista generalmente come un fallimento, come un ultimo, faticoso respiro del modernismo e di valori artistici come l'autenticità, prima del grande spostamento verso l'appropriazione e verso la critica istituzionale, che cominciò a dominare il panorama artistico nel 1979, veicolato dalle prime esposizioni di David Salle e di Sherrie Levine, tra gli altri. In ogni caso, il progetto di incorporare e di tradurre la rappresentazione nella piattezza astratta continua ad essere rimesso in circolo anche molti anni dopo che il mondo dell'arte decise che la *New Image* fosse una mossa sbagliata senza futuro, salvo recuperarla per le giustapposizioni di immagini e la piattezza caratteristiche degli anni '80, come si vede nei lavori di Salle, Troy Brauntuch, Thomas Lawson e Jack Goldstein¹⁵.

Uno stile ancora persistente, sviluppatosi assieme all'avvento della pittura astratta monocromatica e bidimensionale è la tecnica del pittogramma, che permette all'artista di raggiungere un duplice scopo, dipingendo figure di qualsiasi tipo su sfondi piatti. Questo stile divenne molto popolare grazie ad artiste come Stephanie Brody-Leiderman negli anni '70 e più recentemente da pittrici come Squeak Carnwath. In lavori di questo genere lo sfondo è molto spesso *quasi* piatto: i diagrammi, i pittogrammi, e le parole sono poste in un campo geometrico che può essere al contempo dipinto in modo variegato e materico. Queste opere devono la propria ragion d'essere all'introduzione che fece Paul Klee del vocabolario pittografico in quanto spazio bidimensionale organizzato «cubisticamente». I riferimenti di Klee alla creazione infantile e «primitiva» in relazione ai tipi precedenti di rappresentazione sono interventi filosofici, situati in un determinato periodo storico, nell'ambito di un certo immaginario estetico piuttosto che di uno stile scelto e selezionato con più o meno fatica. Ma per qualche ragione Klee riesce a superarlo – ma, sarei tentata di aggiungere, ci riesce davvero? Mi pongo questo dubbio insidioso solo perché la proliferazione di questi dipinti pittografici assai di rado si rifanno e citano Klee, proliferazione che scomparirebbe se solo si potesse una reale attenzione alle opere di Klee, che mantengono quasi sempre il proprio rigore formale e il fascino di elementi pittorici lirici e stravaganti. (Una variante nel genere pittografico è quella che si può notare nelle opere più tarde di Cy Twombly: pochi, liberi tratti, quasi scarabocchiati, pittogrammi, e parole dipinte su uno sfondo trascurato, quasi piatto. In questo caso, suppongo che nemmeno Cy Twombly riesca a liberarsene; ma si tratta comunque di un sottogenere molto di moda). Di nuovo, ciò che desidero enfatizzare è sia il bisogno di

¹⁵ Queste opere sono descritte da Thomas Lawson nel suo saggio *Last Exit*, «ArtForum», October, 1981.

una consapevolezza critica da parte dell'artista riguardo al passato, ai lavori precedenti e di avanguardia appartenenti a un certo stile, sia la capacità e la volontà di analizzarli e prenderli in esame. Lo stile pittografico in America ha degli antecedenti anche in *The Ideographic Picture*, titolo di un'esibizione allestita alla Betty Parsons Gallery nel 1947, che comprendeva opere di Hans Hofmann, Pietro Lazzari, Boris Margo, Ad Reinhardt, Mark Rothko, Theodoros Stamos, e Clyfford Still. Molti di questi artisti, tra cui Adolph Gottlieb, passarono una fase di riconciliazione di tipo surrealista nella rappresentazione pittografica, dove il campo pittorico rimane rigorosamente piatto¹⁶.

Ogni cosa è stata assorbita, ma non per questo compresa. Le persone parlano linguaggi di cui ignorano l'etimo, e poiché gli artisti sono profondamente inconsapevoli delle tradizioni miste di cui si servono nei propri lavori, le loro opere ne risentono. Manca un indirizzo critico delle convenzioni proprie di tali tradizioni, che sarebbe il segno caratteristico di un'opera che facesse procedere il linguaggio dell'arte.

Opere di artisti, però, che siano in grado di articolare in modo convincente un linguaggio visivo pongono problemi che non sono esattamente questi, ma che sono paralleli e interconnessi nei loro effetti alle caratteristiche sociali e formali di molte branche dell'arte contemporanea. Ho finora trattato il paradigma dei *triti tropi*, dei *cliché* e della persistenza degli stili da una prospettiva che interessava i peggiori lavori realizzati in quest'ambito. Prevedibilità e ripetizione storica, però, sono ugualmente prevalenti e intrinseche, se non ancora di più, nelle opere considerate di successo nel mercato dell'arte contemporanea. Esaminerò questo genere di stereotipi e di tendenze nei lavori più recenti nel prossimo capitolo, *Recipe Art*.

(Traduzione di Corinna Cuniberto)

¹⁶ Newman, *The Ideographic Picture* (catalogo critico per l'omonima mostra, Betty Parsons Gallery, New York, dal 20 gennaio all'8 febbraio, 1947), in *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, Alfred A. Knopf, New York 1990, p. 102. Si veda anche Charles Harrison e Paul Wood (a cura di), *Art and Theory, 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, Oxford 2003, pp. 573-574; e Adolph Gottlieb, *My Painting*, pubblicato originalmente in «Art and Architecture», nel settembre del 1951, e ripubblicato in: David e Cecile Shapiro (a cura di), *Abstract Expressionism*, Cambridge University Press, Cambridge 2008, pp. 261-263. Gottlieb scrive: «il mio lavoro è stato definito astratto, surrealista, totemistico e primitivo. Queste etichette non mi sembrano però molto accurate. Perciò, mi sono scelto da solo una definizione che andasse bene, e ho chiamato i miei dipinti *pittogrammi*», Gottlieb ci procura un'ulteriore metafora per la composizione compartimentalizzata e basata su griglie dei dipinti colmi di pittogrammi, che rimane una fine descrizione di molte delle opere realizzate in questo genere: «Sono come un uomo con una grande famiglia che necessita di molte stanze. La prole della mia immaginazione occupa i vari scompartimenti dei miei quadri, ogni figlio ha il suo spazio e la sua indipendenza. Al contempo questi creano una giusta atmosfera in cui tutto funziona nell'insieme, in armonia, come in un gruppo unito. Si potrebbe dire che i miei quadri siano come delle residenze dove ogni inquilino occupa una camera di sua proprietà» (ivi, pp. 262-263).

Nóστος
Il ritorno dello Stendardo processionale
di Vincenzo Foppa a Orzinuovi

Marisa Dalai Emiliani

Dopo un secolo di assenza, a poco più di cinquecento anni da quando fu dipinto, è stato restituito per un prestito temporaneo dalla Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia a Orzinuovi – la cittadina delle Terre Basse un tempo sulla linea di confine tra i domini di Terraferma della Serenissima e il Ducato di Milano – lo Stendardo processionale di Vincenzo Foppa, tra le ultime opere del protagonista del Rinascimento lombardo (figg. 1 e 2). È tornato non proprio nell’Oratorio dei Morti, ma nella Rocca di San Giorgio, dove è stata allestita una piccola preziosa mostra territoriale¹. È lì che lo si è potuto osservare ad altezza di sguardo insieme ad alcune sculture lignee inedite dello stesso soggetto iconografico, a un gruppo di disegni – da Jacopo Bellini agli schizzi di Giovan Battista Cavalcaselle (originali e riproduzioni in light box) –, a rari manufatti d’epoca (come un lacerto di tappeto *damaschino* e parti d’armatura simili a quelle rappresentate), a monete romane e medaglie coeve, a importanti documenti d’archivio che riconducono con certezza alla comunità locale la commissione del *palium... ad repellendam pestem*.

Il significato del progetto espositivo è anzitutto nelle circostanze storiche di quella lontana commissione di popolo, spinto a cercare protezione *a peste, fame et bello*, dalla pestilenza che imperversava in Europa, in Italia e in particolare nel territorio bresciano, messo a ferro e fuoco dall’esercito francese dopo il feroce Sacco di Brescia del 1512.

Ma il messaggio che comunica l’insieme di proposte culturali e religiose, peraltro non ancora concluse, che affiancano la mostra, è un altro e più complesso, più profondo: è il tema del *ritorno*. Lo Stendardo infatti è di proprietà della Parrocchia di Santa Maria Assunta di Orzinuovi, che lo aveva conservato per secoli, come testimoniano in modo inequivocabile le note degli inventari parrocchiali. Ma prima ancora, lo

¹ Cfr. *Vincenzo Foppa. Lo Stendardo di Orzinuovi*, catalogo della mostra a cura di Roberto Consolandi (Orzinuovi, Rocca di San Giorgio, 27 settembre 2022 – 31 marzo 2023), Roccafranca (BS) 2022.



1. Vincenzo Foppa, *Madonna con il Bambino tra i SS. Caterina d'Alessandria e Bernardino da Siena - Stendardo di Orzinuovi* (recto), 1514. Tempera e olio su tela di cotone, cm 196,5 x 161, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo; proprietà della Parrocchia Santa Maria Assunta, Orzinuovi (BS), Inv. 129.

Stendardo appartiene all'intera comunità degli abitanti di Orzinuovi – comunità di Patrimonio, in rapporto a quello che oggi si intende per *intangibile Heritage* –, perché non altri che la comunità attraverso i suoi rappresentanti del Consiglio dei Dieci, secondo quanto attesta il documento d'archivio già ricordato, commissionò nel 1514 all'artista bresciano, ormai molto vecchio, lo stendardo da portare in processione.

[...] Item ad hoc ut pestis cepta in hac terra Urcearum Novarum cesset per prefatam communitatem viva voce deliberatum fuit pro voto quod fieri faciat dicta communitas unum palium pinctum imagine domine sancte Marie, sancti Rochi et sancti Sebastiani ad laudem ipsorum, ad hoc ut nobis sint propitii ad repellendam dictam pestem².

² Deliberazione del Consiglio di Orzinuovi del 16 agosto 1514. Brescia, Archivio di Stato. Comune di Orzinuovi, 7 (antica segnatura 11), Provisions del Consiglio, 1514-1522, foglio 19 r.



2. Vincenzo Foppa, *San Sebastiano tra i SS. Giorgio e Rocco - Stendardo di Orzinuovi (verso)*, 1514. Tempera e olio su tela di cotone, cm 196,5 x 161, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo; proprietà della Parrocchia Santa Maria Assunta, Orzinuovi (BS), Inv. 129.

Si deliberò che con quella della Vergine Maria venissero raffigurate le immagini dei Santi *taumaturghi*, San Sebastiano e San Rocco: taumaturghi, cioè capaci di operare miracoli a protezione dalla peste che continuava a mietere vittime. In quante processioni e con quali ritualità in seguito lo Stendardo abbia attraversato la grande piazza circondata dai portici e le strade di Orzinuovi, seguito da chi pregava, e cantava, e invocava protezione o guarigione, ci è dato sapere soltanto per indizi dalle fonti. Ma certamente in quelle processioni, nel solco di una tradizione che proprio nel primo Cinquecento sembra avere avuto inizio, trovarono espressione la sofferenza, il dolore, l'angoscia, la paura ma anche la speranza e la fiducia di innumerevoli fedeli, benché ignorassero il valore artistico dello Stendardo e, meno che mai, ne conoscessero il nome dell'autore.

Alla fine dell'Ottocento, ritrovato «in obbrobriosa condizione» e «in estremo stato di abbandono», il manufatto sarebbe stato ricono-

sciuto come opera di Vincenzo Foppa da alcuni pionieri degli studi storico-artistici, e segnatamente della *connoisseurship* internazionale, come Giovanni Morelli e l'allieva Jocelyn Ffoulkes³. Infine, trasportato a Brescia, sarebbe stato affidato in deposito per la conservazione dalla Fabbriceria di Orzinuovi alla Galleria d'Arte Antica del capoluogo, l'8 maggio 1909.

È in quello spazio deputato che lo Stendardo ha conosciuto, come un'infinità di altre opere a far tempo dal XVIII secolo, una vera e propria metamorfosi: da immagine di culto e di devozione popolare ha mutato il suo statuto, la sua natura e il suo valore in quelli di *opera d'arte*. Ha lasciato per sempre i luoghi sacri del paese per cui era stato dipinto per fare il suo ingresso in un'istituzione culturale pubblica, un museo: l'attuale Pinacoteca Tosio Martinengo, di cui è diventato uno dei dipinti più importanti e identitari, una delle opere-simbolo. È la Pinacoteca, quindi, che dopo 113 anni ne ha dovuto concedere, non senza qualche resistenza, il prestito a Orzinuovi: un *ritorno*, una restituzione temporanea che per gli abitanti di oggi è diventata restituzione di memoria e occasione di rinnovata esperienza, non soltanto estetica.

Posso assicurare che il progetto di «riappropriazione», in forme ancora da definire, datava da molto tempo addietro⁴. Ma il piano ha acquistato d'improvviso un'urgenza e un significato potente con il diffondersi della pandemia – la peste del nostro tempo –, che tanta sofferenza ha provocato e tante vittime tra Bergamo e Brescia, e purtroppo anche a Orzinuovi. Il *ritorno* dello Stendardo di Foppa è così diventato altamente simbolico, sul piano artistico-culturale certo, ma prima ancora sul piano religioso, devozionale, antropologico – non sarà un caso che, entrando in mostra, più di un visitatore si sia fatto il segno della croce –, come sul piano della malattia e della cura, del vivere e del morire.

Mi si perdoni, a conclusione, uno scarto nell'autobiografia per dire perché anche per chi scrive quanto è accaduto abbia assunto il significato di un ritorno, che mi ha toccato profondamente. Vivo da trent'anni a Roma, dove a lungo ho insegnato Storia dell'arte moderna in Sapienza. Ma nella mia lontana infanzia ho vissuto a Orzinuovi durante tutto il periodo della seconda guerra mondiale, sfollata da

³ C. J. Ffoulkes. R. Maiocchi, *Vincenzo Foppa of Brescia, Founder of Lombard School, His Life and Work*, John Lane, London-New York 1909.

⁴ A ottenere quello che vorrei definire quasi un miracolo – il prestito dello Stendardo – è stato un regista infaticabile, il prof. Roberto Consolandi, che credo si debba considerare una autentica risorsa culturale per tutta la Bassa Bresciana, sia per il suo insegnamento in diversi istituti scolastici, sia per la sua vocazione alla ricerca, che lo ha trasformato in un «esploratore del territorio», come mi piace definirlo, territorio al quale sta via via restituendo la consapevolezza della propria identità storica, artistica e culturale, promuovendo i necessari restauri e formando giovani preparati per tutelare il paesaggio culturale a cui appartengono e che appartiene loro.

Milano con la mia famiglia. E mentre frequentavo le scuole elementari – ricordo i nomi dei miei compagni di classe di allora – mia mamma, che era medico e pediatra, una delle prime donne medico in Italia, dovette sostituire i colleghi che erano al fronte o prigionieri, invocata dalle mamme che le portavano i loro bambini malati da guarire. Ricordo che all’inizio la mortalità infantile era altissima e diminuì molto grazie al Consultorio che diresse. Quelle mamme venivano dalla campagna, dalle cascine, dai paesi vicini e lei lavorava senza fermarsi mai, aveva il permesso dal presidio tedesco di muoversi in bicicletta anche durante il coprifuoco; oppure qualcuno veniva a prenderla in calesse, o persino su un carro agricolo. Tra i miei ricordi indelebili c’è tutta quella sofferenza, quella mia prima percezione del dolore, che lei sapeva come lenire e sconfiggere con le sue cure.

Ma custodisco anche un’altra memoria, ed è quella delle processioni del Venerdì santo. Si muovevano lentamente intorno alla piazza, nel buio della sera; e alle finestre c’erano lenzuola e paramenti, e tutti portavano un cero acceso in mano, e le contadine negli scialli neri avevano i piedi nudi, e tutti insieme invocavamo la fine dei bombardamenti, la fine della guerra, la pace.

Anche per me dunque, sul piano biografico, c’è stato un *ritorno*, nella Orzinuovi della mia infanzia. Ma insieme, destino ha voluto che la mostra allestita nella Rocca di San Giorgio mi abbia provocata sul piano scientifico e quasi costretta a un altro ritorno. Il mio percorso di studiosa infatti lo avevo iniziato oltre cinquant’anni fa pubblicando un lungo saggio dedicato a Vincenzo Foppa⁵, e in particolare a due dei suoi capolavori ora esposti: l’ultimo, lo *Stendardo di Orzinuovi*, accanto al primo, *I tre crocifissi*, la piccola tavola devozionale che si conserva nella Pinacoteca Carrara di Bergamo.

Con la tipica improntitudine della giovinezza, in quel saggio io avevo osato sfidare niente meno che Roberto Longhi. Avevo contestato la sua tesi critica secondo cui l’artista bresciano, che pure le fonti ricordano come maestro di prospettiva e di architettura, non avrebbe padroneggiato i fondamenti matematici e geometrici della spazialità rinascimentale e si sarebbe invece affermato per il realismo della sua pittura, all’origine di quella tendenza dell’arte lombarda che cent’anni più tardi avrebbe trovato nelle opere di Caravaggio la sua espressione più alta⁶. A guidare quel mio tentativo di contro-lettura dell’opera dell’artista bresciano, liberata dalla pregiudiziale longhiana – oggi ne

⁵ M. Dalai Emiliani, *Per la prospettiva «padana»: Foppa rivisitato*, «Arte lombarda», *Fonti e sviluppi dell’Umanesimo in Lombardia*, XVI, 1971, pp. 117-136.

⁶ R. Longhi, *Cose Bresciane del Cinquecento*, «L’Arte», 1917, pp. 101-102; Id., *Quesiti caravaggeschi. I Precedenti. II*, «Pinacotheca», 1929, 5-6, pp. 260-271; Id., *Carlo Braccesco*, Milano 1942, pp. 17-18.

sono ben consapevole – c'erano le tesi neo-kantiane e cassireriane del saggio di Erwin Panofsky, *La prospettiva come «forma simbolica»*, da poco pubblicato allora in traduzione italiana con una mia nota introduttiva⁷. Dalle restituzioni prospettiche eseguite ora per l'esposizione orceana del resto sono venute puntuali conferme di una pratica coerente, anche se non ostentata, delle regole geometriche di costruzione dello spazio, dall'opera di esordio, *I tre crocifissi* (1450?), all'ultima del percorso di Vincenzo Foppa.

Nella fase conclusiva del progetto il *focus* della mostra allestita a Orzinuovi si sposterà sulla densità dei significati antropologici connessi allo Stendardo in quanto *res sacra* e sui riti ad esso collegati. Non l'originale, ormai restituito alla Pinacoteca Tosio Martinengo e alla sua aura di opera d'arte – peraltro di estrema fragilità perché dipinta a tempera su un supporto tessile vecchio di cinquecento anni –, ma una riproduzione digitale ad altissima definizione aprirà la processione del Venerdì santo, secondo la scenografia e il rito religioso della tradizione. La riproduzione è destinata a restare in esposizione permanente in un ambiente della Rocca di San Giorgio.

⁷ E. Panofsky, *La prospettiva come «forma simbolica» e altri scritti*, a cura di G. D. Neri e con una nota di M. Dalai, trad. it. dal tedesco di E. Filippini, Feltrinelli, Milano 1961. Il saggio era apparso più di trent'anni prima, nel 1927, nei Vorträge della Biblioteca Warburg di Amburgo; la traduzione francese avrebbe fatto seguito solo nel 1976, quella inglese nel 1991. Per la ricezione del saggio panofskiano e, in particolare, le riserve di Giovanni Previtali, si veda l'importante contributo di Maria Mignini, *Storia e ideologia nel dibattito critico sulla prospettiva in Italia 1957-1977*, in *L'artiste et l'oeuvre à l'épreuve de la perspective*, Atti del convegno, Ecole Française de Rome, Roma 2006.

Miti e immagini per una archeologia del pensiero

Françoise Graziani

A proposito della circolazione simbolica di quei «preziosi oggetti» chiamati in greco *agalмата* e di cui il vello d'oro dei miti antichi fa parte, Louis Gernet ricorda che, se si vuol «considerare attentamente una nozione mitica», occorre tenere nel dovuto conto la «funzione propria» dell'immaginazione, poiché «il carattere essenziale del pensiero mitico risiede nel fatto che non soltanto si tratta di un pensiero che alle immagini si accompagna, ma di un pensiero per il quale le immagini» sono strumento necessario¹. Questa intuizione del grecista e antropologo, che nel XX secolo ha largamente contribuito a rifondare le scienze dell'antichità, è in accordo con il principio della filosofia della mente di Aristotele che, ponendo una continuità organica tra intelletto, immaginazione e sensazione, implica l'impossibilità logica di pensare o conoscere senza fare uso di immagini (*An.* III, 7, 431a e 8, 432a), oltre al fatto che tutte le arti imitative hanno una funzione cognitiva (*Poet.* IV, 1448b 5-17). Liberato in tal modo da una pretesa «mentalità primitiva» irrazionale e pre-scientifica, alla quale lo si è spesso assimilato, il pensiero mitico ritrova sia la sua validità filosofica e la sua operatività funzionale che il suo spessore storico. Il principio di una analogia tra miti e immagini è stato interpretato da filosofi e poeti in modo contraddittorio e non di rado è stato messo in discussione, ma quel che più resiste ai tentativi moderni di definizione è la specificità «arcaica», o, piuttosto *archeologica*, propria di una modalità di pensiero che si ostina a interrogare come immagini tutti i principi (*archai*), non per ridurli a un determinismo che li releghi a origini temporali ma, al contrario, per riattualizzarne il perpetuo potere di formazione, deformazione e trasformazione.

Sono stati gli Umanisti del Rinascimento a interrogare con tutto l'acume e la costanza possibili il potere di suggestione che è comune tanto ai miti che alle immagini, cercando di cavarne insegnamenti

¹ L. Gernet, *La notion mythique de la valeur en Grèce* (1948), in Id., *Anthropologie de la Grèce antique*, Flammarion, Paris 1982, pp. 175-176.

«universali» e modalità di attualizzazione rinnovabili, poiché li considerano come concezioni proprie delle ingegnose facoltà dello spirito, capaci di attuare un pensiero in grado di operare ad un tempo mimeticamente, metaforicamente e sinteticamente. Per poterne valutare la complessa polisemia essi hanno ancora a disposizione una grande diversità di tradizioni antiche, giunte da luoghi e tempi assai diversi tra loro, caduti a poco a poco nell'oblio ma di cui ancora si sanno interpretare le tracce. Queste tradizioni sono la testimonianza del fatto che ogni immagine (*eikon*) può essere riprodotta o in forma visiva o in figura di parole ma, che siano descritte, incise, dipinte o scolpite, le immagini sono sempre finzioni (*plasmata*) o figurazioni (*mythpoia*) aventi uno statuto poetico «comune» che le designa in modo generico come enigmi (*ainoi*), simboli (*symbola*) o allegorie, concepiti per comunicare mediante sottintesi (*hyponoiai*) altre cose da quelle che espongono. Propongo di interrogare gli effetti e le poste in gioco di questa attività mentale che è al tempo stesso pensiero poetico, pensiero mitico e immagine significativa, per mezzo di un paradigma archeologico che è stato arricchito in maniera considerevole a partire dal XVII secolo dalle scienze moderne, la cui storia, però, è molto antica: si tratta dell'interpretazione dei fossili.

Pensiero fossile

L'immagine del «pensiero selvaggio» che spunta sul fertile terreno di miti e lingue arcaiche ha permesso a Lévi-Strauss di riabilitare i saperi dei «popoli primitivi» riconoscendovi le «testimonianze fossili»² di una protostoria delle civiltà umane. Prima di lui, Aby Warburg aveva qualificato «fossili» le immagini «sopravvissute», riesumate o prodotte dagli antiquari del Rinascimento, delle quali egli interpretava i «legami simbolici» in analogia con le pratiche rituali degli indiani Hopi del suo tempo³. Lo stesso paradigma paleontologico aveva già permesso a Max Müller di definire «attività scientifica» la mitologia comparata, riconoscendole l'obiettivo di «scoprire le idee nascoste nelle pietrificazioni linguistiche risalenti a quattro o cinque mila anni or sono»⁴. Se la metafora della pietrificazione non fa che assimilare i miti a costruzioni

² C. Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, il Saggiatore, Milano 2003.

³ Cfr. G. Didi-Huberman, *L'immagine sopravvissuta. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, Paris 2002, pp. 335-338, 360-362; e anche: G. Agamben, *Aby Warburg e la scienza senza nome*, «aut aut», 1984, ora anche in: M. Centanni (a cura di), *Warburg e il pensiero vivente*, Ronzani Editore, Città di Castello 2022, pp. 79-102.

⁴ Max Müller, *Nouvelles études de mythologie* (1898), in Id., *Mythologie comparée*, Laffont, Paris 2002, p. 273.

mentali arcaiche, come in Vico, Herder e Schelling, essa non implica affatto l'idealizzazione di uno stato «originale» o «primitivo» del pensiero umano, ma incita piuttosto al riconoscimento di un terreno d'osservazione analogo a quello delle scienze della natura: «la mitologia sta alla filosofia come le rocce devoniane stanno alla geologia e il mondo dei procarioti e delle amebe sta alla biologia»⁵. Ma risalendo sempre più lontano si scopre che questo paradigma è servito da tempo immemorabile a percepire meglio il fatto che i saperi deposti nelle parole e nelle immagini rendono conto di stratificazioni complesse che articolano senza isolarli miti e metafore, ragione e immaginazione, filosofia e poesia, in quanto tracce di un accordo di principio tra natura e cultura.

La tradizione della filosofia antica, quando interrogava i rapporti tra miti e immagini, non li dissociava dai proverbi, altra espressione di una «saggezza rustica» (*agroika sophia*) che Platone ha voluto espellere dall'ambito filosofico e di cui un pensiero di Aristotele trasmesso dal dotto alessandrino Sinesio di Cirene attesta lo statuto problematico «il proverbio è saggezza (*sophia*)?». Come non sarebbe saggezza quel che Aristotele dice siano le tracce fossili (*enkataleimmata*) di antiche filosofie scomparse nel corso delle grandi catastrofi dell'umanità, preservatesi grazie alla loro densità e alla loro destrezza (*perisôthenta dia syntomian kai dexiotêta*)⁶. Al pari dei miti, l'enigmatica densità dei proverbi «salva in maniera permanente un pensiero arcaico ingegnoso sviluppando le concrezioni in sedimenti che le conservano senza fissarle a un luogo o a un tempo particolari, in quanto esse richiedono costantemente di essere interpretate. Gli spostamenti e i ritrovamenti dei sensi inevitabilmente connessi alle parole a partire dalla loro formazione testimoniano della natura metamorfica del linguaggio allo stesso modo in cui i fossili rendono conto della storia della terra. Anche il linguaggio conosce scismi, voragini e strati di detriti che occorre scavare con cura al fine di interpretarli senza distruggere tracce, cesure e concrezioni di senso rimaste nelle parole a causa di movimenti che possono essere molto lenti o improvvisi e violenti. Il grammatico Varrone, il teorico latino della «teologia poetica» ma anche agronomo, sociologo e paleontologo, aveva intrapreso un'opera di collegamento delle «scienze divine e umane» grazie a un metodo etimologico capace di rendere conto della stratificazione di livelli molteplici di senso. I suoi numerosi libri sono stati distrutti da uno di quei cataclismi che rendono mortali le civiltà, ma i frammenti più o meno dispersi che sono sopravvissuti non hanno smesso di produrre i loro effetti nello spirito degli enciclopedisti e dei mitografi dal

⁵ *Ibid.*

⁶ Aristotele, *De philosophia*, fr. 13 Rose (citazioni tradotte dell'A.).

Medioevo alla fine del Rinascimento, fino a quando le nuove scienze non le riscopriranno nuovamente.

I mitografi del Rinascimento hanno operato affinché la funzione atta a conferire forma propria al pensiero poetico fosse riconosciuta come la più antica e la più efficace tra i diversi modi d'interpretazione del mondo; e sono precisamente i paradossi intrinseci a questa funzione arcaica l'oggetto del loro interesse, al punto da farne delle raccolte enciclopediche. Essi hanno in tal modo trasmesso ai tempi futuri tutta una collezione di indici che consentono di considerare la facoltà di pensare per immagini come un pensiero fossile allo stato non inattivo. Allo stesso modo in cui la scienza moderna si meraviglia di rinvenire una memoria della materia all'interno dei corpuscoli e delle cellule che costituiscono l'universo, così i miti e i proverbi erano già noti ai sapienti antichi come oggetti fossili che conservavano la memoria di facoltà mentali molto antiche, non meno sviluppate e non meno necessarie di quelle che le neuroscienze moderne scoprono nel viluppo delle circonvoluzioni cerebrali. Anche nel corpo umano, però, esistono organi fossili, inutili e atrofizzati, che rendono testimonianza della sua storia allo stesso modo delle pietrificazioni organiche che documentano la storia geologica: indici di metamorfosi di cui il corpo umano non cessa di essere il luogo, sono le vestigia di antiche funzioni corporee di cui abbiamo smarrito sia l'uso che la consapevolezza. Le nuove scienze della vita insegnano che esistono all'interno dell'ordine animale e vegetale specie fossili ancora viventi. Al pari di certi uccelli e di certi rettili, al pari della foresta originaria, il pensiero poetico sussiste forse di una relazione immemorabile tra ragione e immaginazione, la cui forma non è più riconoscibile per il fatto che ha compiuto l'attraversamento degli spazi epocali.

Questo paradigma paleontologico permette anche di riconoscere la facoltà poetica dello spirito entro i segni dipinti o incisi sulla roccia dagli esseri umani delle età preistoriche, tracce concrete dell'*energeia* formatrice alla quale la tradizione aristotelica attribuiva il potere di inscrivere nel tempo atti di pensiero altrettanto «concettuali» delle produzioni dell'arte moderna, ma che rivelano altre modalità interpretative. Per il fatto di non dissociare memoria, immaginazione e intelletto dalle percezioni sensibili, gli Umanisti del Rinascimento consideravano i miti come «l'antico domicilio della filosofia (*antiquuum philosophiae domicilium*)⁷»; prendendo molto sul serio la parola divenuta formulario che Omero (*Il.* I, 70 e *Od.* XXIV, 452) e Esiodo (*Theog.* 36-39), parevano scambiarsi, rivendicando per il poeta la funzione di collegare «ciò che è, ciò che sarà e ciò che fu». Il riconoscimento di questo potere

⁷ Natale Conti, *Mythologiae sive explicationis fabularum libri decem*, I, 1 (1567).

di legare non significa soltanto che i miti e le metafore poetiche sono capaci di mettere in moto tutta quanta la storia dell'umanità, ma che trasportano all'interno delle loro concrezioni tutte le ere del mondo.

Per parlare dell'importanza delle tracce lasciate nei proverbi dalle antiche civiltà fossili, Aristotele utilizza una parola composta, *en-kata-leimmata*, che descrive letteralmente un processo di sedimentazione in grado di mettere sotto gli occhi del lettore l'immagine dell'avvolgimento di un deposito di materie il cui effetto è quello di custodirlo dissimulandolo. Il pensiero fossile concepito in tal modo non si riduce a dar forma a concezioni occulte, bensì esercita un potere di suggestione tanto durevole quanto quello delle materie organiche pietrificate, riconoscibili per la loro forma, o involuppate entro una materia traslucida che ha mantenuto intatti i loro corpi. Numerosi epigrammi composti dai poeti greci e latini sull'ape incapsulata nell'ambra mostrano una somiglianza stupefacente, visuale e simbolica al tempo stesso, tra la materia che contiene l'ape e il miele ch'essa aveva la virtù di fabbricare. L'ape, morta da così tanto tempo, «sembra sigillata nel suo proprio nettare», commenta Marziale, insistendo sui paradossi indotti da questa concrezione naturale: così preservata e mutata senza esserlo, l'ape immortalata attraversa i tempi, finzione e verità contemporaneamente, poiché la materia che la nasconde è anche quella che la mette in luce (*et latet et lucet*)⁸. Quel che interessa il poeta, più che la curiosità oggettistica di cui si fanno monili e collezioni, è il paradossale accordo tra una significazione nascosta e la materia che ne rivela l'enigma. Altri più antichi poeti, a cui succederà Ovidio, avevano immaginato che l'ambra, questa «goccia di luce» (*electrum*) ch'essi sapevano essere resina solidificata, si fosse formata dalle lacrime delle figlie del Sole trasformate in alberi per aver troppo pianto la morte del loro fratello Fetonte (*Metam.* II, 365).

La densità degli epigrammi è simile a quella dei miti e dei proverbi e l'immaginazione poetica opera nello stesso modo dell'immaginazione scientifica: essa rivela oscuramente un pensiero rischiarante per il fatto che è chiaro, capace di mutare in sapere tanto le visioni e le sensazioni che le esperienze, riconfigurando in altro modo i rapporti e i legami. La fabbricazione del miele è stata per molto tempo rivendicata dai poeti come il simbolo materiale di un'arte della composizione che definisce la loro specifica attività mentale: al pari dell'ape, essi traggono dalla natura sostanze eterogenee, e la sostanza artificiale che producono per trasformazione non esiste allo stato grezzo e non assomiglia ad alcuna delle sostanze materiali che la compongono. Il paradosso di questo

⁸ *Et latet et lucet Phaethontide condita gutta / ut videatur apis nectare clausa suo. / Dignum tantorum pretium tulit illa laborum: / credibile est ipsam sic voluisse mori* (Mart., *Ep.* IV, 32).

«artificio di natura» (*artifex naturae*) era riconosciuto dagli antichi sapienti quale *topos* dell'ingegno naturale proprio dello spirito umano, che essi interpretavano come una sorta di istinto capace di imitare e di trasformare la natura. Questa facoltà la cui funzione è quella «di unire per congiunzione ciò che è separato e diverso» e che Vico dice essere «il proprio della natura umana», ha ricevuto nella lingua latina il nome di *ingenium*, uno degli indici più sicuri dell'«antica saggezza» conferito ai popoli italici essendo quello di «identificare *ingenium* e *natura*»⁹. Operando lui stesso una delle ingegnose congiunzioni capaci di rendere conto dell'incomprensibile, Vico definisce l'essere umano come «un errante alla ricerca di tracce della natura» (*homo naturam rerum vestigabundus*)¹⁰: il neologismo *vestigabundus*, che qualifica la funzione archeologica dello spirito umano, è un composto che definisce la funzione archeologica dello spirito umano. È il risultato della combinazione di *vestigia* e *vagabundus*, e non esiste nella lingua latina, ma coincide logicamente con l'etimologia del sostantivo *investigator*, il quale mette in relazione il principio di ogni ricerca con l'attività dei primi cacciatori-raccoglitori, obbligati, per sopravvivere, a interpretare tracce e indizi. Vico traduce con congiunzioni di parole l'investigare suo proprio sull'«origine delle scienze umane», cosa che lo porta a concepire una relazione logica tra queste *vestigia rerum* che sono le parole, ma anche le ossa dei giganti che si ritrovano disseminate un po' dovunque sulla terra, di modo che non si può attribuire che a una antichissima «saggezza poetica» l'origine antropologica della maggior parte delle tradizioni mitiche (*Scienza Nuova* II, «Della sapienza poetica», 370).

Le scienze fossili

I Greci antichi conoscevano tre modalità complementari di interpretazione in parola (*logos*) dell'infinita varietà dei fenomeni naturali offerta alla sagacità dello spirito umano, attribuendo a queste tre modalità di conoscenza nomi corrispondenti a specifiche operazioni: l'*archaiologia* era la scienza che, esplorando il passato, si applicava alla comprensione delle cause che collegano le società umane alla storia del mondo; la

⁹G. B. Vico, *De antiquissima Italorum sapientia*, VII, 4 (*Ingenium propria hominis natura. [...] Ingenium facultas est in unum dissita, diversa conjungendi. [...] Ingenium et natura Latinis idem*). L'identificazione semantica delle parole *ingenium* e *natura* è giustificata dalla loro comune etimologia: *in-genium* è l'innato, *natura* il principio di generazione di tutto ciò che è nato (*natus*).

¹⁰*Harum rerum vestigium in Latinis locutionibus observamus. [...] Cum homo, naturam rerum vestigabundus, tandem animadverteret se eam nullo assequi pacto, quia intra se elementa, ex quibus res compositae existant, non habet* (ivi, I, 2).

physiologia, che interpretava in maniera analogica il sistema della natura (*physis*) istituendo una connessione tra macrocosmo e microcosmo; l'*etymologia* cercava di cogliere entro la composizione interna delle parole gli effetti del senso trasformato dal tempo sulla lunga durata (*to etos*). Fino al Rinascimento questi tre metodi d'indagine hanno costituito le articolazioni maggiori di quella «scienza poetica» che si chiamava *mythologia* e che era considerata una sintesi di tutte le forme di conoscenza. Queste tre scienze, rese fossili dal trionfo della ragione critica, avevano metodi operativi e funzioni altri rispetto a quelli delle scienze che dei loro nomi si sono appropriate. Dal Medioevo alla fine del Rinascimento e oltre fino a Vico, la «logica poetica» (*Scienza nuova* II, 400) che governava altrettanto egregiamente la ricerca sulle origini del mondo e quella sull'origine delle parole, permetteva di comprendere che interrogare l'umano sul suo essere al mondo e sul suo divenire doveva sempre venir rapportato a una «congiunzione» tra materia e forma, secondo un principio comune alle produzioni della natura e dell'arte.

Lo statuto paleontologico della *mythologia* è stato riconosciuto da Platone come un indice di civiltà: «la mitologia, ricerca degli avvenimenti antichi, entra nelle città insieme con il tempo libero, quando si comincia a vedere qualcuno già rifornito dei beni necessari, prima no» (*Crizia* 110a; trad. di Umberto Bultrighini leggermente variata). Rilandando, però, al fatto che, a partire dalle origini, serie di catastrofi naturali «hanno più volte e nei modi più diversi distrutto il genere umano», le affabulazioni archeologiche del *Crizia* e del *Timeo* sembrano parodiare una scienza fossile che legava già la morte delle civiltà e la sparizione delle specie viventi alla storia delle rivoluzioni sismiche. Platone attribuisce a un saggio egizio parole «raccolte dalla bocca di Solone» da Crizia «il Vecchio», che a sua volta le ha trasmesse a suo nipote Crizia il Giovane, il quale le ha conservate gelosamente nella memoria «come un'opera di pittura» per poterle raccontare a Socrate (*Timeo* 20 e - 26c). Nella forma di prologo a un mito cosmogonico «iconico» (*eikos mythos*) che Timeo si appresta a raccontare, il saggio egizio rivela che «le cose del più remoto passato» (*ta palaiotata*) si erano cancellate dalla memoria degli esseri umani, i quali, non essendo più a conoscenza che di un solo diluvio, come gli Ateniesi, «ripartivano dall'inizio» e si credevano «sempre giovani». Anche Solone, l'uomo più saggio di un popolo che, comunque «generato ed educato dagli dèi», non conosceva più alcuna discontinuità che ritmasse la storia del mondo senza che il suo movimento perpetuo fosse interrotto, ignorava le ere che precedevano l'ultimo diluvio, dopo il quale Deucalione aveva rifondato una nuova umanità seminando pietre nel fango. Altri «popoli saggi», però, come gli Egizi, che hanno conservato per tradizione scritta o orale gli archivi di una storia globale della terra, essendo quindi a conoscenza di

diversi diluvi, concepivano il posto dell'essere umano nell'universo in base a un criterio di durata che non era quello del tempo umano.

Anche i miti delle origini, che Solone l'Ateniese si accontenta di raccontare muovendo da un punto di vista esclusivamente umano, gli antichi saggi egizi (o d'altrove) opposero una scienza paleontologica che confronta e accorda conoscenze protostoriche, meteorologiche, geologiche e teologiche. Il saggio egizio che rivela a Solone l'antica civiltà insulare di Atlantide, un impero gigantesco estraneo al mondo mediterraneo, che pure appartiene alla loro storia comune ma di cui gli Ateniesi ignorano tutto, insegna quindi come collegare la storia degli esseri umani e i loro miti alla diversità dei luoghi: interpretando come una *physiologia* il mito di Fetonte, egli spiega che i grandi incendi di origine celeste distruggono le civiltà montane, mentre i diluvi quelle delle pianure e i terremoti e i maremoti quelle insulari. Il popolo del Nilo, per il fatto di esser stato preservato da tutti questi cataclismi grazie a una eccezionale situazione idrogeologica, è depositario dalle origini (*kath'archas*) non soltanto degli archivi dell'umanità ma di tutto il sapere sul mondo (*peri ton cosmon mathêmata panta*). La sua scienza gli viene direttamente da Atena e da Saïs, dove il suo nome egizio è Neith. È evidente che Platone interpreta il nome della dea egizia Neith come un palindromo della stessa radice del nome di Atena con la quale ella ha in comune tante funzioni quale figura dell'intelligenza pratica, al punto di parlarne come di figura unica e sincretica: «ella ci ha insegnato tutto a partire dalla divinazione e dalla medicina che mira alla salute, le scienze divine e umane da cui provengono tutte le altre scienze» (*Timeo* 24c). Nel *Cratilo* (407b) Socrate scompone lui stesso il nome di Atena in diversi sintagmi significanti in riferimento al suo statuto omerico, «intelligenza divina» (*theou noésis*) o «intelligenza delle cose divine» (*ta theia nousa*); ma potrebbe darsi, aggiunge, che la dea sia stata in origine interpretata come «l'intelligenza dei costumi» (*ethonoe*). Il saggio egizio che la sa più lunga degli Ateniesi sulla loro origine «autoctona» spiega a Solone che, volendo far «nascere dalla terra» il suo popolo eletto, è stata la dea a scegliere il sito di Atene «a causa della felice mistione delle stagioni che deve produrre gli uomini più intelligenti (*phronimoi*)», ovvero «gli esseri umani che più le rassomigliano, lei che ama la guerra e la scienza» (ivi, 24d).

L'intelligenza dei costumi delle antiche civiltà sta precisamente nell'aver stabilito e conservato una cartografia completa delle variabili conformazioni geologiche, in testimonianza di un tempo in cui l'intrico tra i mari e i continenti era inverso e talmente simmetrico che i nomi di due dee ne fanno una sola: al di là dell'oceano di cui Omero dice che avvolge tutta la terra, c'era un tempo un continente «che lo circondava completamente» e che fu dislocato dai violenti terremoto-

ti che hanno inghiottito l'Atlantide (ivi, 25a-d). Le recenti ricerche dell'antropologo Bernard Sergent hanno confermato che Platone non ha «inventato», nel senso moderno, il mito di Atlantide, ma l'ha composto per combinazione e imitazione di numerose tradizioni arcaiche, greche o barbare che fossero, che lui e i suoi lettori conoscevano senza alcun dubbio almeno parzialmente ma abbastanza per poterle collegare anche alle origini storiche della civiltà ateniese e al suo progetto di rifondazione filosofica¹¹.

Dappertutto nel mondo le tradizioni poetiche concordano con i fossili depositi nella roccia per attestare sequenze di mutazioni geologiche, in contrasto con la stabilità del cielo e con l'ordine immutabile dei pianeti, ma per significare la stessa cosa: «tutto cambia e nulla muore» (Ovidio, *Metam.* XV). Per concludere la serie delle perpetue metamorfosi che ha inizio con la formazione del mondo fisico (*Metam.* I, 21-75) Ovidio instaura un implicito parallelo tra la saggezza poetica di Orfeo, il cui canto muove le montagne, gli alberi e le rocce (*Metam.* X, 86-108 e XI, 1-5) e la *fisiologia* paleontologica del discorso di Pitagora, che rende conto dell'antichità dei saperi empirici sulla natura metamorfica della terra. Questa simmetria, indotta propriamente dalla composizione poetica delle *Metamorfosi*, non corrisponde assolutamente alla leggendaria assimilazione di pitagorismo e orfismo a sette esoteriche, poiché il vecchio Pitagora, che conserva la memoria delle sue successive reincarnazioni, deduce dalle osservazioni sue proprie le cause (*rerum causas*) e le conseguenze delle oscillazioni geologiche, meteorologiche e biologiche che fanno della terra un corpo vivente la cui apparenza muta in continuazione (*Metam.* XV, 252-272):

E anche la forma non dura, a nessuna cosa, e la natura, che tutto rinnova, ricava dalle figure altre figure. E nulla perisce nell'immenso universo, credete a me, ma ogni cosa cambia e assume un aspetto nuovo. E nascere noi chiamiamo cominciare ad essere una cosa che non si era, e morire cessare di essere la suddetta cosa. Anche se questo si trasferisce di là e quello di qua, il totale è sempre lo stesso (*omnia constant*). Sì, io credo che nulla conservi a lungo lo stesso aspetto (*sub imagine eadem*). [...] Io ho visto essere mare quello che un giorno era terra fermissima, ho visto terre che prima erano mare, e lontano dal mare si disseppelliscono spesso conchiglie marine, e vecchie àncore sono state trovate in cima ai monti. E lo scorrere delle acque ha trasformato pianure in valli e le alluvioni hanno portato montagne in mare e zone prima paludose sono deserti di arida sabbia e zone che prima morivano di sete sono umide per lo stagnar di paludi. Qui la natura ha fatto spicciare nuove fonti, ma lì ne ha chiuse, e i tre-

¹¹ Bernard Sergent, *L'Atlantide et la mythologie grecque*, L'Harmattan, Paris 2006.

mori profondi della terra a volte smuovono e fanno balzar fuori fiumi, a volte li otturano e li fanno sparire¹².

Anche se la leggenda di Pitagora spiega la sua scienza con la metempsicosi, ciò non accade solo perché il sapiente a cui Ovidio ridà la parola si ricorda dei tempi antichi e conosce la storia della terra, ma per il fatto che egli ragiona per ipotesi, tracciando connessioni tra fenomeni distanti o contrari, e, per analogia, mettendo in rapporto il metamorfismo della farfalla, gli effetti dell'età sugli uomini e gli effetti prodotti sulla terra dai fenomeni climatici e dai movimenti sotterranei. Quel che lasciano intendere le concezioni poetiche di Ovidio è che gli antichi sapienti sapevano interpretare la permanente stabilità del minerale e del vegetale come un indice paradossale dei legami arcaici che uniscono i viventi alla terra: non soltanto essi si figuravano nell'immaginazione pietre mutate in esseri umani e esseri umani mutati in pietre o in alberi, ma erano capaci di concepire alleanze e filiazioni geologiche connettendo gli esseri umani a quanto vi è ad essi di più estraneo.

«*Nati dalle querce o dalle rocce*»

La tradizione platonica diffida della «rustica saggezza» (*agroika sophia*) degli antichi miti per il fatto che essi vogliono far credere a un'età dell'oro dove natura e essere umano comunicano con gli dèi, e preferisce volgersi verso il futuro per immaginare una *polieia* fondata sulla morale filosofica: «credi tu dunque che le civiltà nascano da una quercia o dalle pietre, e non invece dai costumi etici (*êthôn*) di coloro che abitano le città?», s'indigna Socrate nella *Repubblica* (VIII, 544d) alludendo a un antico proverbio omerico che è a queste origini che rinvia. Questa interpretazione è, da Blaise de Vigenère traduttore e commentatore umanista delle *Immagini* di Filostrato, posta a confronto con altre occorrenze dello stesso proverbio: Omero evoca individui rustici o ingenui «nati da querce e rocce di antichi detti (*palaiaphatou*)» (*Od.* XIX, 162-163) e Esiodo dice che risalire agli inizi significa «girare intorno alla quercia e alla roccia» (*Theog.* 35). Nel dipinto che traduce in parole e commenta Vigenère, Filostrato lo cita come preambolo alla sua descrizione di un gruppo di centauri femmine con i loro piccoli: rifiutando le origini fiabesche dei centauri egli spiega che non li si può credere nati «da qualche quercia o roccia» e nemmeno dall'assalto delle giumente da parte di qualche umano,

¹² Le traduzioni dalle *Metamorfosi* sono di Piero Bernardini Marzolla in Ovidio, *Metamorfosi*, Einaudi, Torino 1979.

a causa del quale non sarebbero che il prodotto di una mescolanza, come accade per il vino; bensì per il fatto che i centauri che vivono sul monte Pelio «hanno avuto madri della loro stessa specie» e capaci di generare a loro volta, in maniera del tutto naturale, dei piccoli centauri maschi e femmine al pari di ogni altra specie animale. Vigenère si meraviglia di questa esegesi naturalistica: «la fantasia può certo piacere alla verità, per il fatto meno raro di attribuire a un corso regolato della natura quanto di più stravagante riusciremmo appena a immaginarci». La sua perplessità, però, non riguarda solo l'esistenza di mostri ibridi, che gli antichi ammettevano potessero essersi eccezionalmente «prodotti per natura», come testimoniano in particolare Plutarco e Plinio; essa riguarda l'audacia di «farle produrre specie completamente nuove, come se essa non avesse altro da fare che raccogliere qui e là le forme e le idee che nascono nel nostro cervello per poi metterle in atto». Sarebbe quindi utile, conclude Vigenère, commentare questa immaginazione sofisticata, se il dipinto di Filostrato non si accordasse così bene con la descrizione condotta da Luciano di un celebre quadro di Zeusi anch'esso raffigurante una famiglia di centauri: una madre che allatta i suoi piccoli sotto lo sguardo vigile del padre. Il confronto di queste due descrizioni, tradotte integralmente e a lungo contestualizzate entro una discussione filosofica, ha la funzione di porre il problema in una luce migliore interrogando le implicazioni dell'antica *physiologia* mitografica. Si può ammettere, argomenta Vigenère, che siano esistiti e che possano anche esistere in natura mostri umani per metà, ma in modo accidentale «e non secondo il corso lineare e la regola di essa, al pari delle altre specie della prima creazione, né che possano diventare razza». Soffermandosi però a giudicare queste incredibili immaginazioni poetiche, Vigenère rinviene una prova della loro efficacia simbolica nell'accordo tra i dipinti descritti da Filostrato e Luciano, che confermano quella che Filostrato chiama «la *sophia* dell'arte». E nonostante «i poeti greci solitamente descrivano i Centauri come gente lasciva, impudica, oltraggiosa e ubriaca», la loro doppia natura evoca piuttosto per Vigenère la figura di Pan, il Tutto divinizzato di cui la tradizione mitografica ha interpretato allegoricamente il corpo ibrido come una figura che assembla le diverse parti dell'universo: «sembra che queste due nature unite in un solo corpo ci dimostrino questo universo, in particolare la natura umana il cielo, e quella del cavallo la terra»¹³.

¹³ Filostrato, *Les images ou tableaux de platte-peinture, traduction et commentaire de Blaise de Vigenère* (1578), a cura di F. Graziani, Champion, Paris 1995, pp. 510-520. Cfr. anche Françoise Graziani, *Pan figure de l'univers: la fabrique du sens dans la tradition mythographique de la Renaissance*, «Revue Humanisme et Renaissance», 77, 2013, pp. 51-66.

La libertà di interpretazione con la quale Vigenère rende conto dei sottintesi di Filostrato condotti per giri di parole e confronti è fedele all'antica *mythologia*: i due dipinti che egli mette in relazione rappresentano la vita facile e piacevole che un gregge senza pastore trascorre nella sua cerchia familiare sul monte Pelio, variante positiva della «vita selvaggia» che la tradizione platonica identificava con la bestialità dei primi esseri umani, ma che i dipinti descritti da Filostrato e Luciano interpretano altrimenti. Filostrato paragona la mescolanza di grazia e forza che caratterizza la doppia natura dei centauri femmina alle Amazzoni, per la parte cavallina, e alle Naiadi per la parte antropomorfa, insistendo sia sull'accordo tra queste figure e il paesaggio di grotte e fonti quale loro naturale domicilio, sia sull'arte del pittore capace di armonizzare i differenti aspetti del quadro, che mostra in tal modo una grande varietà di forme ibride. Questo dettaglio si chiarisce solo se si presta attenzione alle correlazioni connesse alla situazione raffigurata nel quadro della galleria, così enigmaticamente disposta, delle *Imagines* di Filostrato: si tratta della terza immagine del secondo libro, di cui la prima descrive le cantatrici di inni che celebrano in coro Venus Pudica davanti alla sua statua «fatta di pezzi d'avorio riuniti insieme», accompagnate da un Cupido che si serve del suo arco come di una lira¹⁴. La seconda immagine del secondo libro, quella che precede immediatamente le «centaurine» che allattano i loro piccoli, rappresenta il centauro Chirone mentre offre un favo di miele ad Achille, il ragazzo che gli dèi gli hanno affidato da educare, profetizzandone un avvenire glorioso. Al contrario, la quarta immagine descrive lo smembramento del corpo di Ippolito, il figlio dell'Amazzone il cui nome dice che egli «libera i cavalli» e la cui storia è fatta non d'altro che di equivoci. Descrivendo il corpo del saggio Chirone, Filostrato fa in modo esplicito l'elogio del pittore che così bene sa mettere insieme le parti umane ed equine di questo corpo composito, la cui linea di giunzione è infatti impercettibile¹⁵. Allo stesso modo, quel che c'è di più bello per lui nel ritratto delle centaurine è la diversità delle mescolanze di colore prodotte mediante l'incrocio di diverse razze equine con la carnagione uniforme del

¹⁴ *Eikones* II, 1, 1-4 (trad. Vigenère, cit., p. 465).

¹⁵ *Eikones* II, 2, 4, trad. Vigenère p. 496: «Chiron est peint en Centaure: n'étant pas chose guère admirable d'assembler un cheval à un homme: mais à les bien conjoindre et unir, et leur distribuer à tous deux une fin et commencement tels, que si quelqu'un veut rechercher où ce qui est de l'homme se termine, cela s'enfuie et se dérobe de ses yeux, c'est le fait (à mon avis) d'un très bon et excellent peintre» (Chirone è dipinto in forma di Centauro: di per sé non è articolamente ammirevole mettere insieme un cavallo e un uomo; tutt'altra cosa è congiungerli e riunirli, distribuendo a entrambi fine e principio tali che se qualcuno vuole scoprire dov'è che finisce l'uomo, questo si infuria e si nega ai suoi occhi; e ciò sta nel fatto – a mio avviso – di essere un ottimo e eccellente pittore).

corpo umano: gli uni sono «innestati a delle giumente bianche», altre «congiunte e incorporate (*synaptontai*) a dei sauri o a dei maculati» e il più ammirevole, conclude Filostrato, è una centaurina bianca con il mantello da giumenta nera, a causa della «grande diversità di colori che si accordano tra loro (*homologeï*) in una composizione di attraente bellezza»¹⁶.

Nel descrivere il quadro di Zeusi, non l'originale che si dice sia andato distrutto in un naufragio ma una copia che dice di aver visto ad Atene, Luciano presta la stessa ammirata attenzione all'arte di rappresentare non soltanto «la mescolanza e la riunione di due corpi» ma soprattutto l'associazione di diverse forme di *ethos*. La composizione dell'immagine sembra suggerire l'esistenza, nello stato di natura, di una mescolanza di nobiltà e selvatichezza, accordo certo improbabile che solo un grande artista può rivelare «grazie alla sottigliezza della sua arte» unita «alla grande forza del suo sapere». Il centauro maschio è dipinto come uomo selvaggio «fiero, superbo e magari anche scaltro», che però, vegliando sulla sicurezza dei figli, sorride in maniera discreta, mentre «la femmina assomiglia a qualche bella giumenta da corsa come sono quelle di Tessaglia, di quelle non ancora domate» ed ella allatta in modo diverso questi suoi due gemelli, l'uno «al modo umano, dando a lui il seno di donna», l'altro come un puledro, «attaccato alla sua mammella», poiché «assomiglia di più alla natura del cavallo»¹⁷. Queste due famiglie ibride non evocano soltanto una *natura naturans* che opera per mescolanza di materia e forma, esse traspongono in immagine la possibilità di società animali e selvagge, vale a dire «non ancora domate», interpretate come indici di uno stato naturale di civiltà. L'ibridazione, qui, non è un accidente o uno scherzo della natura, bensì un principio organico che implica una possibilità di accordo tra l'umano e l'animale, e lo statuto arcaico di questo accordo indica che esso potrebbe benissimo essere «naturale». Nonostante il fatto che le immagini «sostituite» che qui espongono questa perfetta coincidenza di contrari possano benissimo essere caricaturali al punto da prestarsi al sorriso, il *mythos* che esse raffigurano non è meno efficace per via dei suoi equivoci, ed esso «simbolizza» con il proverbio della quercia e della roccia, che Filostrato introduce certo a proposito, a mo' di avvertimento al fine di significare che l'immagine di una famiglia «naturale» di centauri è nello stesso tempo un indice paleontologico di saperi stratificati e il contrassegno di una falsa opposizione tra lo stato naturale e quello sociale.

¹⁶*Eikones* II, 3, 2 (trad. Vigenère, cit., p. 513).

¹⁷Luciano, *Zeuxis*, 3-8 (trad. Vigenère, cit., pp. 514-515).

L'Arcadia, terra che precede la luna

Il monte Pelio, dove vivono i centauri civilizzati, è una variante dell'Arcadia, terra di armonia e di pace pastorale che un altro proverbio diceva essere più antico della luna. È in Arcadia che gli uomini potevano nascere dalle querce, ricorda Plutarco interrogandosi su un antico costume romano: perché i Romani incoronavano di quercia il giusto che aveva salvato la vita di un cittadino in tempo di guerra? Tre risposte laconiche sono enumerate a titolo di ipotesi, l'ultima e la più plausibile era questa: poteva trattarsi di un'usanza antica che risaliva agli Arcadi, «che hanno una qualche affinità con le querce, per il fatto che si dicono essere i primi uomini spuntati dalla terra, come le querce tra tutti gli alberi»¹⁸. Anche se l'Arcadia era rivendicata dai Romani come la loro terra originaria, questa affabulazione non rinvia a un mito nazionale di fondazione bensì a un principio di civiltà arcaica e universale. Le due prime congetture di Plutarco – sarà perché dappertutto e ovunque si trovano facilmente delle querce, o perché la quercia è sacra a Zeus e a Era «protettori delle città» – sembrano richiamare per allusione non soltanto il fatto che nel corso dei loro trionfi i Romani incoronavano di quercia i vincitori per ricompensarli di aver protetto la città in tempo di guerra, ma anche perché la quercia di Dodona, il primo santuario greco, era dedicato congiuntamente a Zeus e alla Dea Madre per garantire, mediante la loro sacra alleanza, un principio di civiltà. Quindi non è per un successo militare che si offre la ricompensa simbolica di una corona di rustica quercia a colui che ha «salvato un cittadino», bensì per l'atto di solidarietà che corregge con una concordia individuale gli effetti della pubblica discordia. Lungi dall'escludersi, le tre interpretazioni riunite insieme da Plutarco si completano, o, più esattamente, «simboleggiano» per sottinteso, secondo la logica induttiva dei mitografi: suggerire che i primi uomini abbiano avuto «qualche consanguineità con le querce» in quanto produzioni spontanee della terra pone la solidarietà tra concittadini come un principio civico «naturale» in quanto, accordando tutto quel che «nasce dalla terra», se ne preserva l'equilibrio sociale, costantemente minacciato dalle guerre.

Per i poeti latini l'Arcadia era l'esempio stesso della terra ospitale o delle divinità arcaiche che coabitavano con i primi uomini «nati dal duro tronco delle querce» ma civilizzati già. Tale coabitazione non data soltanto da un tempo anteriore a Iuppiter – il dio che ha imposto un ordine politico al sistema del mondo mandando in esilio tutte le potenze arcaiche sopra e sotto la terra, dove esse non sono meno at-

¹⁸ Plutarco, *Quaest. Rom.* 92, in Id., *Tutti i Moralia*, trad. di F. Carlà-Uhink, Bompiani, Milano 2017, pp. 532-533.

tive –, ma data da un tempo protocosmico anteriore alla formazione della luna. L'origine di questa tradizione sembra ormai perduta, ma Plutarco ne identifica tracce rituali in un altro costume romano: è per il fatto che gli Arcadi si pretendevano «anteriori alla luna» (*proselenoi*) che le famiglie romane più antiche, per attestare l'antica nobiltà del loro lignaggio, portavano calzature ornate di un crescente? Diverse ipotesi che riguardano la vita morale e politica possono spiegare il senso di un ornamento che di accessorio non ha nulla ma evoca per Plutarco «incertezza e instabilità delle cose umane», delle quali le fasi della luna sono un'immagine¹⁹.

La stessa tradizione formulare identificava l'Arcadia con uno stato del mondo protocosmico citato da Ovidio, che non lo comprende semplicemente nel senso che il popolo mitico «generato dal grande Arkas» lo sarebbe stato prima della Luna (*Luna gens prior illa fuit*), poiché «è la terra d'Arcadia che, se bisogna credere a coloro che parlano di sé stessi, sarebbe apparsa prima della Luna (*orta prior Luna*)»²⁰. Questa origine non implica affatto che questi terrigeni così fieri di essere nati dalle querce siano anteriori a ogni civiltà, poiché è precisamente per questa ragione che i poeti latini hanno fatto dell'Arcadia antica un simbolo di urbanità e di durevole pietà, capace di trapiantarsi e di trasmettersi in maniera duratura attraverso i tempi e gli spazi.

È per aver conservato in sé stessa la memoria di un arcaismo letteralmente geologico che la terra dove già si accordavano Pan e Mercurio, il linguaggio e la musica, può trasmettere attraverso rovine e nomi la potenza di rinnovamento delle civiltà umane, le più perfette delle quali sono «degne di un dio» (Virgilio, *Aen.* VIII, 364). Virgilio ha traslato in terra italica questi principi di civiltà, condensati nella figura dell'arcade Evandro, re pastore in esilio da lungo tempo nel Lazio dove egli ha «fondato la prima cittadella romana» accanto a un bosco consacrato all'inviolabilità dell'*asylum*, il cui nome greco viene segretamente dall'Arcadia e la cui presenza accorda il futuro al passato. Ora, sul sito medesimo dove egli sa che sarà fondata una nuova civiltà (*Aen.* VIII, 343), Evandro accoglie Enea secondo il rituale arcaico dell'ospitalità, incominciando col mostrargli una grotta e alcune rovine abbandonate sulla cima di una montagna mezza crollata (*disjectae montis*). È qui, racconta al suo ospite straniero, che Ercole ha combattuto Caco, il Male personificato, ed è per questo che qui gli viene tributato un culto. Non

¹⁹ *Quaest. Rom.* 76, 282 a; in Plutarco, *Tutti i Moralia* cit., p. 527.

²⁰ Ovidio, *Fast.* 469-470 e II, 290. E anche *Fast.* V, 90, a proposito della madre di Mercurio: «Ella [Maia] generò sulla cima del Cillene coperto di cipressi / il dio che con il piede alato corre le vie del cielo. / Gli Arcadi lo venerano, e il rapinoso fiume Ladone, e il grande / Menalo, luoghi ritenuti anteriori alla Luna (*luna credita terra prior*)». Le traduzioni da *I Fasti* sono di Luca Canali in Ovidio, *I Fasti*, Rizzoli, Milano 1998.

bisogna però fraintendere, lo previene, il senso di questa divinizzazione eroica: «no, le nostre cerimonie, i nostri banchetti rituali e l'altare dove noi rendiamo onore a questo segno divino (*numen*) non ci sono stati imposti da vane superstizioni e ignoranza degli antichi dèi (*vana superstitio veterumque ignara deorum*), ma noi rendiamo questi onori per la riconoscenza di essere stati salvati (*servati facimus meritosque novamus honores*) da pericoli terribili» (*Aen.* VIII, 185-189).

Poi, prima di far entrare il suo ospite nella povera casa di campagna che è la sua dimora, Evandro gli racconta la storia delle origini del Lazio, terra sorta prima di Saturno, dove gli esseri umani potevano nascere dalle querce (*Aen.* VIII, 313-329):

Questi boschi, narrava, Fauni indigeni (*indigenae*) e Ninfe abitavano, / popolo forte, nato dai tronchi di rovere duro, / che civiltà non avevano (*neque mos neque cultus erat*), né tori aggiogare (*jungere*) / o raccogliere provviste (*componere opes*) sapevano, o serbare il raccolto (*parcere parto*); / ma i boschi e rozza caccia fornivano il cibo²¹.

Questa forma primitiva di vita evoca in maniera allegorica quella della terra «prima della luna» la terra da dove è venuto Evandro, questo uomo del bene (*eu-anêr*), la cui madre Carmenta sapeva cantare così bene i nessi tra il presente, il passato e il futuro che i Romani continueranno a onorare l'antichità del suo nome (*priscum Carmentis honorem*) accanto a quello di Saturno e di Giano, iscritti in un luogo di testimonianza (*testatur locum*) della storia della continuità propria del Lazio che Evandro mostra a Enea (*Aen.* VIII, 319-329):

Per primo venne Saturno dall'Olimpo celeste, / l'armi di Giove fuggendo, dal tolto regno scacciato. / Egli quel popolo barbaro, per gli alti monti disperso, / riunì, diede leggi e chiamar volle Lazio / la terra ove latebre (*latuisset*) aveva trovato sicure. / L'età dell'oro, che dicono, fu sotto quel re: / così in placida pace egli reggeva il suo popolo, / finché via via peggiore e più pallido scorse (*deterior ac decolor*) / il tempo, e nacque rabbia di guerra e brama d'aver. / La schiera Ausonia, allora, le genti Sicane arrivarono, / e spesso anche il nome cambiò la terra Saturnia [...].

Virgilio innesta la storia degli uomini nella terra senza arrestare il suo movimento: i luoghi cambiano molte volte d'aspetto e di nome ma il principio di civiltà che in essi riposa si trasmette per la via dell'enigma. L'accordo suggerito da Virgilio tra i primi umani «nati

²¹ Le traduzioni dall'*Eneide* sono di Rosa Calzecchi Onesti in Virgilio, *Eneide*, Einaudi, Torino 1967.

dalla terra» e quello dell'età dell'oro, effimero ma fondatore, dove si è realizzato un primo stato di concordia sociale, iscrive nella trasformazione dei luoghi i principi di una continuità interrotta ma mai ridotta a nulla. Nel Lazio hanno coabitato molte divinità primitive corrispondenti a molti (ri)cominciamenti, e anche il tempo dell'età dell'oro è indefinibile. Per Ovidio, l'età dell'oro non coincide con il regno di Saturno (*Saturnia regna*) ma risale a un altro inizio, quello della bipolarità del caos, della quale il duplice volto di Giano è il ridotto simbolo (*nota parva*). È il Caos, infatti, «la prima cosa senza immagine» (*res prisca sine imagine*), il cui nome non appartiene a nessuna lingua conosciuta, e che l'immaginazione di Ovidio identifica come il più antico degli dèi latini indigeni (*Fast.* I, 103-116):

Mi chiamavano Caos gli antichi – ch'io sono antica divinità (*res prisca*) [...] –;
 allora io che ero stato di forma sferica, mole
 informe (*sine imagine*), mi ridussi nell'aspetto e nelle membra degne di un dio.
 E anche ora è piccolo segno dell'antica confusa figura (*confusae quondam nota
 parva figurae*),
 il mio apparire lo stesso davanti e dietro.
 Ascolta quale sia la seconda causa della mia forma (*formae*) che chiedi,
 e insieme come tu l'abbia appresa, quali siano i miei compiti (*officium*).
 Quanto tu vedi ovunque, il cielo, il mare, le nubi,
 le terre, tutto si chiude e s'apre per mia mano.

Come il caos è l'archetipo di ogni discordia suscettibile di essere mutata in concordia grazie a una potenza divina alleata della natura, così il duplice volto di Giano, il dio delle porte e dei passaggi (*janua*) riguarda al tempo stesso il futuro e il passato, ed è per questo che a Roma la funzione rituale del tempio di Giano era di aprire un tempo di guerra e di chiuderlo per conservare al suo interno la riconquistata pace. I monumenti antichi che Enea scopre nel Lazio testimoniano di queste complesse relazioni tra passato, presente e futuro: le grotte, gli altari, le rovine delle prime cittadelle costruite da Saturno e da Giano molto prima dell'arrivo di Ercole si ricollegano al bosco sacro (*lucus*) di cui Romolo farà un asilo di accoglienza di principio per tutti gli stranieri, in memoria degli antichi riti di ospitalità. È nella continuità propria di questo luogo di memoria che Vico riconoscerà l'indice di un principio di «eterna» civiltà (*Scienza nuova*, II, IV, 2):

E finalmente quindi ebbero gli asili la loro primiera origine: onde Cadmo con l'asilo fonda Tebe, antichissima città della Grecia; – Teseo fonda Atene sull'altare degl'infelici, detti *con giusta idea* «infelici» gli empì vagabondi, ch'erano privi di tutti i divini ed umani beni ch'aveva prodotto a' pii l'umana società;

– Romolo fonda Roma con l’asilo aperto nel luco; se non, più tosto, come fondatore di città nuova, esso co’ suoi compagni la fonda sulla pianta degli asili, ond’erano surte le antiche città del Lazio, che generalmente Livio in tal proposito diffinisce «*vetus urbes condentium consilium*», e perciò male gli attacca, come abbiám veduto sopra, quel detto: ch’esso e i suoi compagni erano figliuoli di quella terra. Ma, per ciò che ’l detto di Livio fa al nostro proposito, egli ci dimostra che gli asili furono l’origini delle città, delle quali è *proprietà eterna* che gli uomini vi vivono sicuri da violenza²².

Gli sviluppi del pensiero

Gli antichi riti che hanno smarrito il loro primo significato senza smettere d’essere celebri vengono interpretati dai poeti come «monumenti» (*monimenta*) che, secondo il doppio senso del verbo *monere*, insegnano facendo ricordare, al modo dei testi antichi, la storia dei tempi in cui era il riconoscimento di un bene comune a collegare gli esseri umani alla natura e agli dèi. Nella corsa degli uomini nudi che attraversava Roma in pieno inverno per celebrare i Lupercali, la festa dei Lupi, Ovidio scorge la commemorazione dello stato di natura che fa risalire all’età in cui «gli Arcadi, gente che precedeva la luna, conduceva una vita simile alle bestie (*vita feris similis*) senza essere tormentata da alcuna preoccupazione di guadagno (*usus*), popolo rude e senza arte» (*Fast.* II, 289-292) Questa vita selvaggia anteriore a Saturno precede nondimeno anche l’età di Deucalione, quando gli umani erano lupi per gli umani, al punto che Iuppiter doveva punire Licaone «tiranno d’Arcadia» trasformandolo in lupo, prima di distruggere col diluvio la razza di giganti nati dalla terra (*Metam.* I, 167-244). L’età dell’oro arcadica, dove senza aver bisogno di leggi ciascuno praticava la virtù e viveva in pace su una terra che spontaneamente lo nutriva (*Metam.* I, 90-112), testimonia di una intesa possibile, ma costantemente minacciata, tra gli dèi immortali, la specie umana e gli altri viventi.

Ovidio riporta la corsa dei Lupercali non solo alla nudità originaria dei primi uomini, ma anche alle forme ibride del satiro Fauno, una delle divinità silvestri (*numina silvestria*) che rassomigliano a Pan e rappresentavano «i segni inviati ai primi uomini dalla natura» (*Fast.* II, 285-286, trad. dell’A.). Questo arcaico rito evoca anche un rapporto segreto tra il sito di Roma (*locus urbis*) e l’ambiguità dei miti fondatori della città, la lupa che allatta i gemelli e la rivalità tra Remo e Romolo, e Ovidio enigmaticamente conclude: «e anche così ignudi (*detecti*) ricor-

²² Giambattista Vico, *La scienza nuova secondo l’edizione del MDCCXLIV*, a cura di Paolo Rossi, Rizzoli, Milano 1996, pp. 378-379.

dano l'uso di un antico / costume (*nunc quoque referunt monumenta vetusti moris*) / e attestano la loro antica povertà (*antiquas testificantur opes*)» (ivi, 301-302). Questo modo paradossale di interpretare i costumi antichi (*mores*) ha la funzione immediata di commemorare un *ethos* (*mos*), un modo d'essere al mondo che vuole assomigliare ai tempi in cui le ricchezze naturali (*opes*) fornite dalla terra erano il patrimonio dell'umanità, come indica la nudità di questi uomini «così ignudi» – *detecti*, participio passato del verbo *detegere*, immagine a doppio senso che mette sotto gli occhi del lettore un gesto di disvelamento che mira a estrarre un senso «coperto» (*tectum*). La nudità di questi corpi in movimento è dunque interpretata per sottintesi come una figura dell'atto ermeneutico che «scopre» e «svela» quel che l'immaginazione dei poeti ha coperto di un tetto (*integumentum*) o di un velo (*involutum*), nozioni che diverranno caratteristiche del lessico mitografico medievale, ma la cui ridondante associazione già in Cicerone designava le «ricchezze e ornamenti» propri del pensiero ricco di ingegno (*ingenium*) che si nasconde in un bel discorso²³.

Ciò che il pensiero mitico ricopre attivamente di parole e di immagini, allo stesso modo in cui i movimenti tellurici stratificano il terreno incorporando ogni sorta di materie vegetali, animali e anche artificiali, che non sono assolutamente scorie di incerta provenienza, bensì indici da interpretare. Il potere profetico che Ovidio attribuisce a Pitagora è dovuto non soltanto al fatto di aver conservato la memoria della storia delle successive reincarnazioni, ma di avere compreso i principi sempre attivi che fanno dell'universo un sistema coerente, dove tutto è legato, luoghi, cose e tempi. Non solamente Pitagora «rivela (*détecte*)» la forza naturale che lega le specie viventi al resto dell'universo confrontando secondo analogia i sedimenti fossili depositati sulla terra dalle inondazioni e dai terremoti al principio del metamorfismo animale che «cambia in corpi nuovi» le forme viventi, ma ne deduce anche i principi politici e morali. È questo il motivo per il quale Ovidio include la *physiologia* di Pitagora nella storia delle origini di Roma per farla coincidere con la saggezza politica di Numa (*Metam.* XV, 4-59):

Numa già conosce gli usi e costumi della gente sabina; ma non si accontenta di questo: con la sua mente capace aspira a cose più alte e si dedica allo studio della natura. Proprio questa passione gli aveva fatto lasciare la natia Curi per spingersi fino alla città di colui che aveva ospitato Ercole: quando aveva chie-

²³ Cicerone, *De oratore* I, 35: «*in oratione Crassi divitias atque ornamenta ejus ingenii per quaedam involucria atque integumenta perspexi*». Cit. in F. Mora-Lebrun, Bernard Silvestre, *Repenser l'Énéide*, Presses Universitaires du Septentrion, Lille 2022, Introduzione, p. 31 (Storia della nozione medievale di *integumentum*, pp. 30-37).

sto chi fosse stato a fondare in terra italica quella città greca (*moenia graia*), uno degli anziani del luogo, non ignorante in fatto di storia antica (*veteris non inscius aevi*) gli aveva risposto così [segue il racconto]. Queste, come risultava da antica tradizione (*certa fama*), erano le origini prime di quel luogo, di quella città situata in territorio italico.

Ovidio non nomina direttamente Crotone ma dice che la città è stata fondata da un esule argivo, inviato da Ercole sul luogo stesso della tomba che contiene le ossa di Crotone, il nobile indigeno al quale essa deve il suo nome per aver «dato ospitalità a Ercole». In questa città, eretta per commemorare il diritto di asilo, Ovidio immagina che Numa raggiunga Pitagora, che vi era giunto da Samo «in volontario esilio per sfuggire la tirannia (*odio tyrannidis exul sponte erat*)» (ivi, 60-62). Sta poi al lettore prendere, nel poema, il posto di Numa per comprendere le lezioni dalla viva voce di Pitagora, riportate da Ovidio in modo diretto, fino al punto che, «il cuore istruito da tali discorsi» (*talibus instructo pectore dictis*), il re-poeta possa far ritorno in Lazio per adempiere alla missione che gli è stata affidata dal suo popolo: «felicamente sposato a una ninfa e guidato dalle Camene, insegnò sacri riti e convertì alle arti della pace una gente avvezza alla guerra feroce (*gentemque feroci / ad-suetam bello pacis traduxit ad artes*)» (ivi, 479-484).

I monumenti della natura

La familiarità che filosofi e dotti del XVII secolo hanno largamente intrattenuto con la tradizione mitopoietica greco-latina ha condotto Leibniz a ripensare il principio della «comunicazione delle sostanze» che ne era a fondamento, cercando «nei monumenti della natura le vestigia del primo aspetto della terra e della sua storia più arcaica», come indica il sottotitolo del primo trattato dedicato ai fossili, che sviluppa un titolo greco latinizzato: *Protogaea, sive de prima facie telluris at antiquissimae historiae vestigiis in ipsis naturae monumentis dissertatio*. Questo trattatello scritto da Leibniz in latino verso il 1690 e pubblicato nel 1749 è considerato dagli storici delle scienze come l'atto di nascita della paleontologia moderna dell'età dei Lumi, ma l'intenzione esplicita di Leibniz era piuttosto quella di riattivare l'antica *physiologia* dei poeti raccogliendo «i germi di quella nuova scienza che si chiama Geografia Naturale contenuta in quella che può essere chiamata in modo plausibile la culla del nostro globo (*cum plausu dici possint de incunabulis nostri orbis seminaque contineant scientiae novae quam Geographiam Naturalem appeles*)» (*Protogaea* V). Questa «scienza nuova» fecondata dal passato concorda in maniera perfettamente logi-

ca con «il nuovo sistema della natura» concepito simultaneamente da Leibniz a partire dal principio della «comunicazione delle sostanze»: dal momento che nascere e morire non sono che dei cambiamenti di stato equivalenti a una perpetua metamorfosi, «è quindi naturale che l'animale che è sempre stato vivente e organizzato lo rimanga anche per sempre: c'è solo una trasformazione che tocca a uno stesso animale: quella dovuta al fatto che gli organi siano inclinati in modo diverso o più o meno sviluppati»²⁴. Per questo lettore di Ovidio i fossili non possono essere né capricci della natura (*lusus naturae*) né residui organici definitivamente morti, ma sono invece segni concreti della vitalità della terra, la cui concentrata energia può essere, al momento buono, ovunque risvegliata, al pari di quella dei semi delle piante.

La terra è una specie di conservatorio di specie scomparse che sopravvivono in forma condensata, al pari della filosofia poetica nei proverbi; i fossili, però, non sono soltanto la memoria archeologica della terra. Essi hanno anche la funzione simbolica di rendere conto di una analogia tra le modalità operative della natura e quella «piega» o «avvolgimento» del pensiero di cui la tradizione mitografica medievale ha trasmesso i nomi, deposti nei libri che furono concepiti per essere anch'essi dei «monumenti della natura». Poiché la pietrificazione del vivente è uno dei grandi misteri che la natura cela al suo interno, occorre imparare a interpretare per congetture e analogie, come fossero miti, tutte le «vestigia degli antichi mondi» vegetali, animali o dell'artificio umano (*arte factorum*), il cui «nuovo velo di pietra», che li avvolge, (*sub novo et lapideo involucro*) testimonia della costante attività della terra (*Protogaea* II). Questa capacità di avvolgimento della materia è precisamente uno dei segni che mostrano come la terra non sia affatto una semplice meccanica, come pretende la scienza cartesiana, ma che tutto nella natura, gli esseri umani, gli alberi e gli animali, formi un «sistema complesso di cui è possibile dedurre «la struttura completa e unitaria» (*totius structurae summam*) a partire da infimi e sconnessi frammenti. Per il confronto di diversi indizi archeologici «concordi» che attestano che essa si è formata per una serie di metamorfosi e recuperi, Leibniz ipotizza allora le «cause generali» di ciò che chiama «lo scheletro della terra» (*Protogaea* V). Quando, però, parla di «ossa esterne della terra» non è soltanto per designare metaforicamente dei resti fossili che evocano per analogia la possibile ricomposizione di un grande corpo animale; è anche molto letteralmente a proposito di ossa e di denti di animali appartenuti a specie scomparse di cui egli sapeva

²⁴ Gottfried Wilhelm von Leibniz, *Système nouveau de la nature et de la communication des substances, aussi bien que de l'union qu'il y a entre l'âme et le corps*, «Journal des Sçavans», giugno 1695.

di non essere né il primo né il solo a voler dimostrare che si trattava di materie organiche pietrificate e non di illusioni.

Le tracce lasciate da questi *monumenta naturae* deposti un po' dappertutto dai movimenti della terra non sono rintracciabili soltanto nelle leggende che parlano di mostri e di giganti, ma anche negli antichi nomi di luoghi di cui Leibniz ha cercato le strutture etimologiche mettendo a confronto molte lingue per mettere a fuoco gli «indizi concorrenti» che consentono di comprendere come il passato ci ricollegli al futuro aggregandosi al presente. Nonostante questo principio di continuità sia difficilmente percepibile, la sua funzione è di farci comprendere che «le vestigia del vecchio mondo si accordano col presente (*conspirent vestigia veteris mundi in praesenti*)» (*Protogaea* V): Leibniz fa risalire questa respirazione universale (*sympnoia panta*) alla medicina ippocratica che ha per effetto di connettere «confusamente» «piccole percezioni» che sfuggono all'umana comprensione e «monumenti della natura» che possono prendere forme ingannevoli. In quanto, però, principio di coesione questo «accordo» realizza anche un «assemblaggio» che non ha nulla di confuso né d'illusorio tra il nuovo sistema della natura, la fisiologia dell'anima aristotelica e l'antica teologia poetica:

Sostengo che secondo natura non può esservi sostanza senza azione e che senza movimento non ci sono nemmeno corpi. [...] Ci sono mille segni che ci fanno capire che ad ogni istante c'è in noi una infinità di percezioni [...] cioè cambiamenti che avvengono nell'anima stessa di cui noi non abbiamo alcuna percezione, per il fatto che queste impressioni sono troppo piccole o in un numero troppo grande oppure troppo compatte in modo da differenziarsi ma, congiunte ad altre, esse non rinunciano a produrre effetti e a farsi almeno confusamente sentire all'interno della compagine. [...] Queste piccole percezioni sono dunque dotate di una efficacia più grande di quanto si pensi. Sono esse a formare questo non so che, queste immagini [...], queste impressioni che i corpi che ci circondano producono su di noi e che avvolgono l'infinito, legami che ciascun essere intrattiene con il resto dell'universo. Si può anche dire che in conseguenza di queste piccole percezioni il presente è pieno di avvenire e carico di passato, che tutto cospira (*sumpnoia panta*, come diceva Ippocrate) e che nella sostanza più infinitesima vi sono occhi capaci di percepire proprio come quelli di Dio, che potrebbero leggere tutta la sequenza degli accadimenti dell'universo. *Quae sint, quae fuerint, quae mox futura trahantur*²⁵.

²⁵ Gottfried Wilhelm von Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, Prefazione, in Goffredo Guglielmo Leibniz, *Opere filosofiche*, estratti tradotti e commentati da Giacomo Donati, Cappelli, Bologna 1929, p. 59 (la citazione è da Virgilio, *Georg.* V, 393).

Le ultime parole vengono da Virgilio, a testimonianza del fatto che le immagini poetiche sono anche dotate «di una efficacia maggiore di quanto si creda» per il fatto di possedere il potere di connettere «ciò che è, ciò che fu e ciò che sarà» secondo l'arcaica funzione attribuita al poeta da Omero e Esiodo. Riprendendo così, però, «il legame che ciascun essere intrattiene con il resto dell'universo» Leibniz opera una nuova sintesi capace di accordare le tradizioni poetiche più arcaiche con la diversità degli «assemblaggi» resi possibili dalla filosofia naturale. Contro l'«arroganza dei Moderni che si credono sempre giovani per il semplice fatto di fare *tabula rasa* del passato, la fisica aristotelica definiva la continuità dei tempi come uno di quei movimenti che sfuggono alla percezione umana» (*Phys.* IV, 11, 218b) ma possono salvare l'idea poetica che «il presente è pieno di avvenire e carico di passato». Aristotele rifiuta di isolare astrattamente «il momento presente» (*to nun*) da ogni traccia di passato, rappresentandolo concretamente come un luogo di transizione la cui funzione è di connettere i tre tempi del mondo all'immagine dei limiti fatti per materializzare un passaggio (*peras*): «il momento presente è una congiunzione del tempo (*to nun estin synecheia chronou*), poiché congiunge (*synechei*) il passato al futuro; è quindi un limite del tempo (*peras chronou*) per il fatto di essere il cominciamento dell'uno e la fine dell'altro» (*Phys.* IV, 13, 222a).

(Traduzione di Monica Ferrando)

Per un'arte emigrante tra Ashcan School e avanguardie parigine

Fabio Fantuzzi

Il celebre scrittore Sholem Aleichem affrontò il tema della dissoluzione del mondo yiddish dell'Europa orientale e della sua rinascita in suolo americano nel suo ultimo libro, *Mottel. The Adventure of the Cantor's Son*¹. Il romanzo racconta l'esperienza dell'emigrazione attraverso gli occhi di un bambino, Mottel, offrendo al lettore una prospettiva al contempo privilegiata e straniante. Furbo, spregiudicato e squisitamente ironico, il figlio del cantore è l'ennesima figura di ebreo errante, figlio della diaspora e condannato alla diaspora: ultimo e al tempo stesso nuovo interprete di una tradizione costretta a rinascere e a rinnovarsi, a trovare nuove forme e nuovi linguaggi per una cultura in continua e forzata evoluzione.

Nel suo incedere, il libro ripercorre molte delle tappe del viaggio condotto da Aleichem stesso, il quale emigrò con la famiglia negli Stati Uniti, stabilendosi definitivamente a New York nel 1914. Il rimando biografico, però, non si esaurisce in questo. Come confermano i discendenti dello scrittore², il personaggio di Mottel è fortemente ispirato all'ultimogenito della famiglia Rabinowitz, Nochum, il quale, come già suo padre prima di lui, passò alle cronache con un nome d'arte: Norman Raeben. Anch'egli figlio di un cantore, sebbene di diversa sorta, il ragazzo aveva lo stesso carattere del suo alter ego³, nonché le stesse passioni per la pittura e gli scacchi⁴. A lui lo accomuna anche un'educazione marcatamente transnazionale, dovuta ai numerosi paesi visitati nell'itinerario percorso, che lo portò a parlare più o meno fluentemente sette lingue.

¹ Sholem Aleichem, *Adventures of Mottel the Cantor's Son*, trad. di Tamara Kahana, Henry Schuman, New York 1953.

² L'informazione è tratta da un'intervista rilasciata a chi scrive da Bert Waife, pronipote di Sholem Aleichem.

³ Dalle interviste con gli allievi del maestro raccolte da chi scrive emerge una figura estremamente ironica e cinica contrassegnata da un forte umorismo, sovente di carattere caustico.

⁴ Come viene ricordato anche nell'obituario di Raeben, celebre è l'intervista in cui Sholem Aleichem afferma che la prima cosa che avrebbe fatto qualora fosse diventato ricco sarebbe stato regalare al figlio Numa una scacchiera d'oro. Cfr. *Norman Raeben, 77; Last Surviving Son of Sholom Aleichem*, «New York Times», 13 dicembre 1978, p. 25.

Attraverso il personaggio di Mottel, Aleichem non solo raccontò molto dell'infanzia del figlio, ma presagì in parte anche quella che sarebbe stata la sua esperienza artistica successiva. Persino il finale, o meglio l'assenza di un finale dal momento che si tratta di un romanzo rimasto incompiuto, offre un prezioso spunto di riflessione: non finite e in eterna evoluzione sono anche le opere maggiori di Raeben, che si presentano anzitutto come opere itineranti, aperte e ateleologiche. Tuttavia, l'esperienza dell'ebreo errante Mottel non offre categorie critiche sufficienti per spiegare quella vissuta dall'artista, moderno cosmopolita che non è un migrante tradizionale bensì contemporaneo, un migrante di ritorno⁵. Sebbene sia stata la sua patria di adozione, l'America non rappresentò mai un punto di arrivo per Raeben, le cui ricerche artistiche lo portarono nel tempo a condurre continui viaggi nel Vecchio Continente, e in particolare a Parigi, in cerca di un linguaggio compatibile alle due tradizioni, americana ed europea⁶.

Grazie all'ultima sezione del libro *Bob Dylan and the Arts. Songs, Film, Painting, and Sculpture in Dylan's Universe*, oggi qualcosa in più sappiamo dell'opera di Raeben, ma ancora troppo poco è noto della sua biografia e della sua poetica, così come dell'influenza che esercitò sui suoi allievi. Tra questi ultimi, oltre che pittori, si contano esponenti dello Yiddish Theatre, cantanti e attori di Broadway, nonché nomi di artisti del calibro di Stella Adler e Bob Dylan⁷, legami che hanno recentemente alimentato interesse per la sua figura. In questo contesto si muovono le pagine presenti, che si pongono l'obiettivo di offrire un primo inquadramento della sua figura sulla base dello studio di materiali inediti di Raeben e di alcune interviste a colla-

⁵ Diffusasi nell'ambito tecnico degli studi sulla migrazione, questa categoria critica è stata poco approfondita in ambito letterario. La bibliografia a questo riguardo si presenta ancora esigua ma molto promettente. Per una panoramica teorica si rimanda a Francesco P. Cerese, *A Study of Italian Migrants Returning from the U.S.A.*, «The International Migration Review», vol. 1.

⁶ Di questo avviso è Nico Stringa che a questo riguardo scrive: «potremmo dire che Raeben ha mostrato di elaborare un linguaggio artistico compatibile sia con la cultura visiva europea che con quella statunitense, per il grado di interazione che egli ha espresso tra fedeltà al contesto visivo da una parte e invece autonomia del segno e del colore dall'altra». Nico Stringa, *Norman Raeben: una modernità compatibile*, in *Bob Dylan and the Arts. Songs, Film, Painting, and Sculpture in Dylan's Universe*, a cura di Maria Anita Stefanelli, Alessandro Carrera e Fabio Fantuzzi, ESL, Roma 2020, p. 207.

⁷ Per una trattazione approfondita della vita e dell'opera dell'artista si rimanda a Fabio Fantuzzi, «*All the Way from New Orleans to New Jerusalem*»: *Norman Raeben e Bob Dylan*, tesi dottorale, Università degli Studi Roma Tre, 2020. Riguardo all'influenza su Dylan, si vedano Alessandro Carrera, *La voce di Bob Dylan: una spiegazione dell'America*, Feltrinelli, Milano 2011, pp. 300-303 e Fabio Fantuzzi, *Cenni di ermeneutica ebraica nelle teorie di Norman Raeben, figlio di Scholem Aleichem e maestro di Bob Dylan*, in *Tales of Unfulfilled Times. Saggi critici in onore di Dario Calimani*, a cura di Fabio Fantuzzi, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2017, pp. 53-78.

boratori e studenti, frutto dell'attività di ricerca del progetto Marie Skłodowska-Curie POYESIS.

Nei suoi primi anni formativi, Raeben studiò con alcuni degli esponenti maggiori dell'Ashcan School of Painting, le cui lezioni frequentò presso l'Art Students League di New York. Tre di loro esercitarono su di lui un'influenza cruciale: Robert Henri, John Sloan e Robert Luks, l'ultimo dei quali giunse a definirlo il suo miglior allievo⁸. La pittura di Raeben mostra un legame diretto con la lezione degli *ashcanner*, soprattutto per quanto riguarda la predilezione per i paesaggi urbani. In linea con i suoi primi mentori, egli adottò un approccio da pittore itinerante, o meglio da *mobile observer*, per usare una felice formulazione coniata da Rebecca Zurier⁹. Un'attitudine, questa, legata a due diverse tradizioni, quella del viaggiatore esteta e quella del cronista, che nei primi anni del Novecento trovano fusione nelle correnti pittoriche del realismo americano. Come quelli dipinti dagli Otto, i *cityscape* di Raeben si presentano come occasioni estemporanee e il loro artefice assume le vesti di un osservatore intimamente connesso alla realtà che rappresenta e al contempo mai completamente parte di essa.

Nei dipinti di Raeben, tuttavia, non si trova alcuna traccia del messaggio politico degli *ashcanner*. Così, ad esempio, sebbene l'influenza di John Sloan risulti evidente tanto nella resa intima delle espressioni dei volti dei ritratti quanto nei tagli prospettici dei paesaggi urbani del suo allievo, la raffigurazione della vita quotidiana della *working class* americana che caratterizza la produzione degli Otto è del tutto assente, e così anche i loro stilemi. I soggetti raffigurati dagli *ashcanner*, infatti, rispondono talora a convenzioni rappresentative diffuse nei media del tempo, come nel caso dello stile cartoonistico che George Luks e George Bellows mutuano da fumetti e riviste comiche, impiegandone l'intero vocabolario grafico – esagerazioni grottesche, distorsioni crude, resa rapida dei tratti alla stregua di schizzi, etc. – per rendere tanto il fascino quanto la repulsione che le strade della New York multietnica di quegli anni suscitavano nell'osservatore¹⁰. In altri casi, la stereotipizzazione dei ceti più bassi è il frutto di un ideale politico inclusivo di chiara eco whitmaniana. È questo, ad esempio, il caso della New York brulicante di lavoratori e di immigra-

⁸ A questo proposito si rimanda nuovamente a Fabio Fantuzzi, «*All the way from New Orleans to New Jerusalem*» cit., pp. 37-39.

⁹ Rebecca Zurier, *Picturing the City. Urban Vision and the Ashcan School*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2006, p. 86.

¹⁰ Per un approfondimento si rimanda a Patricia Hills, *Turn-of-the-century America: paintings, graphics, photographs, 1890-1910*, Whitney Museum of American Art, New York 1977 e a Rebecca Zurier, *Picturing the City* cit., pp. 117-134.

ti di Robert Henri¹¹. A questa seconda casistica si può ascrivere anche l'indulgenza bonaria con cui William Glackens ricorre a cliché e a tratti marcatamente convenzionali per dar voce agli immigrati europei e, in particolar modo, alle comunità ebraiche del Lower East Side. Di queste tematiche e delle relative convenzioni formali non vi è alcuna traccia nei quadri di Raeben, la cui pittura e le cui idee artistiche sembrano essere impermeabili anche al richiamo all'esaltazione dello spirito nazionale e alla centralità del corpo del maschio bianco, cifre stilistiche che accomunano diversi esponenti dell'Ashcan School¹².

Ciò dipende dall'altro momento cruciale della sua formazione, ossia l'avvicinamento al postimpressionismo e al modernismo francesi. Uno studio, quest'ultimo, incominciato quando era ancora nella Grande Mela grazie alla produzione di Max Weber, che Raeben ebbe modo di conoscere negli anni in cui frequentò la Art Students League. La sua, come quella di Raeben, è una figura di artista che si situa a cavallo tra America e Europa. Newyorchese di nascita, nei primi del Novecento l'artista ebreoamericano si era recato in Francia dove aveva avuto modo di conoscere personalmente Pablo Picasso e Georges Braque e di contribuire alla fondazione della scuola di pittura di Henri Matisse, un artista che aveva anche frequentato. Ritornato nella Grande Mela nel 1909, aveva stretto contatti con diversi membri dell'Ashcan School e contribuito da subito a diffondere lo stile cubista in America, sia con la sua pittura, sia impartendo lezioni in diverse sedi, tra le quali, appunto, l'Art Students League¹³. La lettura che Weber offre del cubismo è la medesima che Raeben insegnerà ai suoi studenti ed è, a ben vedere, a sua volta sostanzialmente in linea con quella espressa da Matisse, secondo il quale:

Il cubismo ebbe una funzione essenziale nella lotta contro la decadenza dell'impressionismo. L'indagine dei piani condotta dai cubisti si fondava sulla realtà. [...] Da un altro punto di vista il cubismo è una sorta di realismo descrittivo¹⁴.

¹¹ A questo riguardo si vedano le considerazioni che Robert Henri stesso esprime in «*My People:» By Robert Henri*, «The Craftsman», XXVII, 5, febbraio 1915, pp. 459-469, in *Progress in Our National Art Must Spring from the Development of Individuality of Ideas and Freedom of Expression: A Suggestion for a New Art School*, «The Craftsman», XV, gennaio 1909, pp. 387-401, e in *What about Art in America?*, «Arts and Decoration», XXIV, novembre 1925, pp. 35-37 e 75.

¹² Dei problemi di genere e razza nella produzione degli Otto si è di recente occupato Alexis Boylan, cui si rimanda: Alexis L. Boylan, *Ashcan Art, Whiteness, and the Unspectacular Man*, Bloomsbury, New York-London-Oxford-New Delhi-Sidney 2017.

¹³ Cf. Percy North, *Max Weber: American Modern*, Jewish Museum, New York 1982, pp. 38-39.

¹⁴ Henri Matisse, *Scritti e pensieri sull'arte*, a cura di Dominique Fourcade, trad. di Maria Mimita Lamberti, Abscondita, Milano 2003, pp. 75-76.

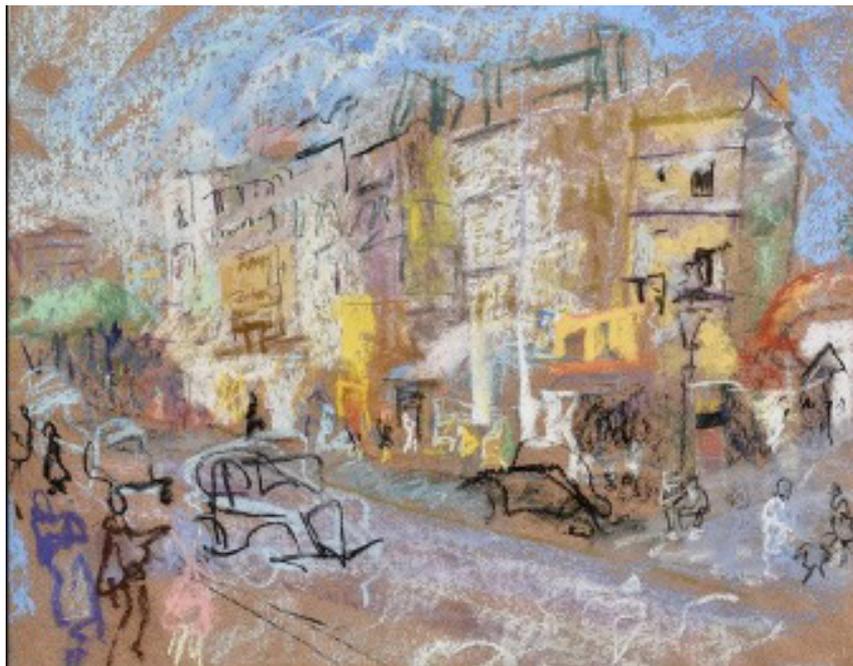
Provenendo dagli ambienti del realismo americano, Raeben intravvide nella logica di queste sperimentazioni terreno fertile per ampliare la propria ricerca sulle possibilità della rappresentazione. A suo modo di vedere, la lezione dei cubisti, e specialmente del cubismo sintetico, aprì la strada verso la riappropriazione di alcune prerogative della visione e della percezione umane fino ad allora rimaste escluse dalla prassi pittorica: insegnò, cioè, a riconnettere il senso tattile e lo spazio visivo, contribuendo a liberare l'arte dall'illusione della rappresentazione prospettica rinascimentale, senza però mai perdere il legame con la realtà. Questa consapevolezza portò Raeben a soggiornare spesso, tra gli anni Venti e Trenta, a Parigi, dove ebbe modo di conoscere in prima persona alcuni fra i maggiori esponenti delle avanguardie parigine, subendo in particolare l'influenza di Soutine¹⁵.

Ebbe così iniziò un percorso artistico che non lo vide ricercare una rappresentazione fedele della realtà bensì mirare a ricreare l'effetto della percezione che essa provoca nell'artista. In questo modo il concetto di realismo ereditato dagli *ashcanner* subisce un'evoluzione in senso esperienziale: il valore della rappresentazione fedele del reale è sostituito dall'imperativo di riprodurre onestamente il contenuto dei sensi e dell'ispirazione e di tradurlo in arte, mettendo in dialogo percezione e immaginazione. In altri termini, alla base delle sue composizioni vi è la volontà di trovare una terza via in grado di integrare concreto e astratto, caratteristica precipua del mondo semiastratto ricreato nelle sue tele. Così, la sua New York, anziché ricordare la città laboriosa dipinta dagli Otto, sembra piuttosto riecheggiare le impressioni sulla Grande Mela che Henry James affidò alle pagine di *The American Scene*: «It breathed its simple "New York! New York!" at every impulse of inquiry; so that I can only echo contentedly, with analysis for once quite agreeably baffled, "Remarkable, unspeakable New York!"»¹⁶.

Dove questa ricerca si fa più evidente è nella resa delle figure umane dei suoi paesaggi urbani a pastello, il tratto più caratteristico della sua produzione e insieme il più rivelatore della sua esperienza di emigrante e di artista itinerante. Facendo tesoro delle riflessioni di Braque e Picasso sul ruolo del soggetto in arte in rapporto con lo sfondo del quadro, per Raeben la presenza di un soggetto forte tende, nella maggioranza dei casi, a sbilanciare i rapporti interni alla tela. Ciò è ancor più comune qualora si scelga di rappresentare dei soggetti umani, che a suo avviso

¹⁵ Il dato è riferito da diversi studenti di Raeben. Si veda anche quanto scrive l'allieva Carolyn Schlam in Carolyn D. Schlam, *The Creative Path. A View From the Studio On the Making Of Art*, Allworth Press, New York 2018, p. 209.

¹⁶ Henry James, *The American Scene*, Harper & Brothers, New York-London 1907, p. 201.



Norman Raeben, paesaggio urbano francese senza titolo. Collezione privata

risultano i più difficili da integrare con il contesto del quadro. Tuttavia, così come i due maestri prima di lui¹⁹, Raeben era convinto anche che l'abolizione totale del motivo portasse a produrre dell'arte incompleta e carente. Da qui l'importanza di una resa semiastratta, la sola a offrire un bilanciamento convincente dei dettami dei sensi e dell'immaginazione. Nei paesaggi urbani a pastello, la risposta a questo rebus risiede nella resa dei soggetti come voci vibranti ed evanescenti. Questi vengono solo rapidamente abbozzati in forma di sagome brulicanti, vaghe ed effimere, che popolano uno scenario cittadino ineffabile e caotico. In tal modo, i motivi si fondono con lo sfondo in modo più convincente. Tuttavia, allo stesso tempo, non sono mai completamente parte di esso, giacché la loro transitorietà e i diversi gradi di incompiutezza con cui sono realizzati alimentano un dialogo che crea incessante movimento tra le relazioni interne del quadro. Ancor più stupefacente è che attraverso il tratto minimalista dell'esecuzione il pittore riduca i soggetti a mere vibrazioni sonore, ottenendo il risultato paradossale di catturarne la vera essenza: la loro pura voce¹⁷.

¹⁷È significativo segnalare che Bob Dylan fu tra i primi a cogliere la valenza artistica di questa soluzione e a riprodurre queste dinamiche in canzone, dissolvendo l'identità dei perso-

A un occhio attento non può sfuggire come in questo frangente le sue radici culturali e la sua esperienza di vita emergano con più forza. Come in ampia parte delle opere degli esponenti ebrei dell'avanguardia postimpressionista, anche in questi pastelli non vi è traccia di elementi direttamente riconducibili all'iconografia ebraica. Una traccia che, invece, ritroviamo in queste forme umane rapidamente tratteggiate, perennemente intente ad affermare la propria esistenza e costantemente sul punto di sparire. L'essenza di questi personaggi ci riporta così ai temi dell'erranza e dell'altro da cui quest'indagine ha preso le mosse. Fragili e precarie, e cionondimeno profondamente tenaci, queste voci ineriscono al paradigma esistenziale dell'ebreo errante, altro per eccellenza, inserito e al tempo stesso mai pienamente integrato nell'ambiente che questi pastelli così suggestivamente catturano. Eppure, c'è anche di più di questo. Trapiantato nella New York e nella Parigi della prima metà del secolo scorso, l'archetipo dell'ebreo della diaspora si fonde ancor di più con quello del migrante *tout court*: di un migrante contemporaneo, migrante di ritorno e moderno cosmopolita. Tra i numerosi aspetti di interesse della sua opera, è forse proprio in questo tratto che trova maggiore sintesi la ricerca di Raeben di fondere e portare avanti le lezioni del realismo americano e del postimpressionismo francese, creando un linguaggio nuovo e compatibile che lega le due sponde dell'oceano: un ideale artistico marcatamente sincretico che appare ancor oggi quanto mai attuale.

naggi di *Tangled Up in Blue*, così come di numerosi altri suoi capolavori successivi. A questo riguardo si rimanda a Fabio Fantuzzi, *Painting Songs, Composing Paintings: Norman Raeben e Bob Dylan*, in *Bob Dylan and the Arts. Songs, Film, Painting, and Sculpture in Dylan's Universe*, a cura di Fabio Fantuzzi, Maria Anita Stefanelli, Alessandro Carrera, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2020, pp. 224-225.

Dialoghi, appunti, parabole di un osservatore prodigo*

Barry Schwabsky

«Ho costruito una casa il cui tetto ha piccoli buchi, e ogni buco scopre una stella nel cielo notturno. Pensa! Una casa il cui soffitto è l'oscurità celeste che diventa luminosa!». «Ma non ti bagni quando piove?».

«No, nelle notti di pioggia non ci sono stelle da vedere (non si vedono stelle) e quindi anche di buchi non ce n'è».

*

Lei sedeva dando la schiena a lui, e scriveva una lettera d'amore. Lui non poteva vedere quel che lei scriveva. I rumori della penna che sfregava la carta erano il suo messaggio (che lui udiva). Una volta lui aveva capito il messaggio che lei aveva scritto: lei bruciò quella lettera.

*

«I colori con cui dipingi illuminano la stanza!».

«Davvero? Ma l'inchiostro con cui tu scrivi oscura il pensiero».

*

«Lui disse: "Ho finalmente fatto un quadro che posso sostenere"».

«Sì, davvero. Letteralmente. Non vuole nessuna parete. Lui lo tiene dritto mentre gli sta dietro, e il bello è che, dovunque tu ti metta per guardarlo, è come se ti fosse di fronte. Tu non vedi mai l'artista, ma lui c'è sempre, dietro».

«Sì, ma dietro l'artista c'è qualcosa che non si vede e che sostiene anche lui».

* Titolo originale: *Dialogues, Notes, and Parables of a Prodigal Beholder. For Sonia Almeida and toward Magnus Frederik Clausen*, in Barry Schwabsky, *Water from Another Source*, Spuytel Duyvil, New York-Paris 2022. Si ringrazia Barry Schwabsky.

*

Un pittore a un poeta: «Ho imparato a memoria la tua poesia. La ricordo».

Il poeta al pittore: «Grazie! Io ricordo il tuo quadro. Ce l'ho sulla punta della lingua».

*

Il dipingere della pittura non smette quando il pittore smette di dipingere: moto perpetuo.

*

«Tutte le domande non sono forse domande a trabocchetto?».
«Chi è che chiede?».

*

Come andarsene in giro con un sassolino piccolo e pungente nella scarpa – Proprio così, ci sono piccoli pensieri fastidiosi che stanno sotto la suola del cervello.

*

«Con solo una parolina, “è”, posso fare tutte le metafore di questa terra. Ma la pittura manca della parola “è”».

«No. C'è, ma sta zitta. È sottintesa».

«Non da me».

«Nel linguaggio, questo tuo “è” è uno strumento per fare metafore, ma da sé non funziona metaforicamente. La pittura mostra per cosa “è” dovrebbe essere una metafora».

*

L'immobilità di un'opera d'arte supera il tempo. La sua volatilità nella percezione sovrverte lo spazio.

*

«Il critico non assomiglia forse a un dentista? Sempre pieno di parole, parole, incessantemente parole mentre manovra i suoi strumenti, le sue sonde e piccoli specchi, le sue curette, come se davvero si

aspettasse che tu possa rispondere, cosa che la sua attenzione rende impossibile!».

«... ..».

*

Ci sono poesie che ti seguono mentre vai, come la luna. I dipinti Tendono a star fermi; aspettano che tu ritorni da loro – tu il prodigo osservatore.

*

«Cosa, vogliono partecipare all'opera d'arte? Come se l'opera non esistesse senza la loro piccola azione o gesticolazione?»

«No – come se essi non esistessero senza questa donazione di sé».

*

Una volta, la gente diceva «Nell'aldilà...» A quanto pare ci siamo arrivati.

(Traduzione di Monica Ferrando)

Dialogo su pittura e teologia

Michele Dantini e Monica Ferrando

MD:

Riflettiamo su alcune circostanze in singolare equilibrio, o disequilibrio, tra arte e teologia. Credo che questa oscillazione preservi la più grande rilevanza. Dunque: entriamo *in medias res*, e, come mi sembra più opportuno, adottando una prospettiva *longue durée* in merito a ciò che chiamiamo aura, immagine, eredità culturale.

Nel 1582 il cardinale Gabriele Paleotti, giurista e umanista, canonista al Concilio di Trento, pubblica il celebre *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*. Svolge una sua personale detestazione dell'arte manierista, mostrando così di voler dialogare con i riformatori del Nord Europa; ma rifiuta atteggiamenti iconoclasti. Questo suo tentativo di purificazione dell'ambito figurativo, o di rigenerazione dell'arte sacra, è importante non solo perché largamente influente su pittori della generazione dei Carracci, ma perché chiarisce circostanze di lungo periodo che la storiografia artistica otto-novecentesca ha rimosso o ignorato. Che cioè l'equivalenza cattolicesimo|paganesimo, portata in auge da Burckhardt, è fallace. Che esiste una «disputa sulle immagini» anche in ambito cattolico, sia pure temperata da elementi di iconodulia – l'immagine dipinta e scolpita, si dice, è «ausilio» della fede e come tale legittima, perché Dio stesso ha voluto manifestarsi agli uomini attraverso l'immagine del Figlio, fattosi carne. Infine: che nella seconda metà del Cinquecento la Chiesa non è per niente schierata su posizioni per così dire di «umanesimo romano», neopelagiano o paganeggiante, ed è incamminata per suo conto su vie di riforma e moralizzazione, anche se, e possiamo certo rammaricarci, ha scelto di allontanare da sé riformatori e «spirituali» valdesiani, come il Cardinal Pole e il Cardinal Morone.

Tutto ciò ha ovviamente grande importanza dal punto di vista storiografico, corregge luoghi comuni, spinge a considerare in modo nuovo il rapporto tra modernità e cattolicesimo, smentendo punti di vista oppositivi che sono ricorrenti nella storiografia liberale ottocentesca, in prevalenza anticattolica. Se consideriamo che al luogo

comune burckhardtiano attingono storici, letterati, critici d'arte di tutta Europa, da Strzygowsky a Worringer, da Tolstoj (ma non Dostoevskij) a Solov'ev, da Kandinskij a Florenskij e a Evdokimov, e ne valutiamo l'importanza per la maturazione di punti di vista «astrattisti» in arte, possiamo anche tornare su questa polemica novecentesca tra «astrazione» e «empatia», mostrarne gli elementi di inconsistenza storiografica; provare a dissolverne le rigidità, anche di parte avversa, in Longhi ad esempio, di cui è nota la sinistra avversione per l'«arte boreale»; e coglierne le diramazioni più recenti, talune inattese.

Ti propongo poi qui un secondo spunto di riflessione. In polemica con Michelangelo, Correggio e i manieristi, nel *Discorso* Paleotti elenca gli artisti che a suo avviso sono «santi». Non stupisce trovare qui menzionato Beato Angelico; peraltro a riprova che un certo interesse per i «primitivi» cristiani non inizia certo nell'Ottocento. Stupisce invece imbattersi nel nome di Dürer: la sua vicinanza ad ambiti riformati non impedisce a Paleotti di segnalarne l'attività come canonica. Di più: l'interesse di Dürer per la Natura è motivo di apprezzamento anche in chiave teologica e religiosa. Per Paleotti, è evidente, c'è un elemento rituale, addirittura liturgico, nello studio di quel Grande Libro della Creazione che è il mondo naturale, secondo solo alla Bibbia nello svelare i disegni divini. L'adesione al mondo delle forme naturali non è consacrata perché «realistica», in nessun modo; ma perché credente. Suppongo che l'entusiastico sostegno assicurato da Federico Borromeo a Jan Bruegel il Vecchio poggiasse su basi analoghe. Su questo punto so che ci dividiamo: tu vedi nella tradizione nordica un eccesso di meticolosità tecnica, mentre io suggerisco di considerare in chiave religiosa la *Fijnschilderei* olandese e fiamminga. Tutto questo cosa ci dice, in relazione anche alla tradizione latina o mediterranea?

MF:

Credo che il discorso debba descrivere un cerchio molto ampio, tanto nel tempo che nello spazio: d'altra parte lo esige il problema che intendiamo affrontare, quello dello statuto dell'immagine artistica, cioè, *in primis*, pittorica. La scelta si giustifica per il fatto che l'attuale uso strumentale e indiscriminato dell'immagine, che ha spinto ai margini l'arte da cui l'immagine è nata, cioè la pittura, contiene l'intento di eliminarla quale testimone scomodo della cultura, parola che viene da «culto». La pittura precede infatti la storia ed è il primo documento umano non legato alla pura sopravvivenza dell'autoconservazione animale. Si potrebbe quindi facilmente concluderne che ogni giudizio di tipo «storico» su un qualche fenomeno della cultura debba avvenire alla luce della pittura e non il contrario. Facendo dell'immagine

il suo perno, con Cristo immagine di Dio, il Cristianesimo attesta il ruolo metafisico della pittura – come mostreranno d'altra parte le immagini che scaturiranno dal suo seno – e mantiene saldi i termini di un rapporto *naturaliter* teologico.

Ne consegue che l'immagine pittorica non esige, di per sé, di essere giustificata alla luce di una confessione, per quanto decisiva essa sia, come necessariamente deve fare, all'indomani dello scisma, il cardinal Paleotti dimostrando che essa rappresenta un «ausilio alla fede», ma ammettendo nel contempo che essa nasconde un pericolo latente. Si tratta di un punto che non è il Cristianesimo a scoprire, e per giunta tardivamente pungolato dalle istanze iconoclaste della Riforma: lo aveva già fatto Platone ponendosi il problema, tutt'ora irrisolto, dello statuto dell'apparenza e distinguendo, nel *Sofista*, tra immagine *fantastica* e immagine *icastica*. Proprio nella sua facoltà di nascondere e/o di rivelare, l'immagine è, sul piano metafisico, un eterno problema. Considerare l'immagine sul piano storico-culturale è fare la storia di un problema fingendo di averlo risolto una volta per tutte, mentre esso, come problema metafisico e teologico *in se ipso*, è l'a priori di ogni considerazione storico-culturale. La cultura a noi più prossima che si sia posta *in primis* problemi di ordine visivo e visuale in relazione alla sfera teologica è quella greca: nel suo ambito, come ha spiegato Kerényi, le immagini sono *in primis* immagini di divinità che non si identificano in alcun modo con esse, come attestano le loro iscrizioni, dove si legge: «sono l'agalma» del tale dio. Quel che nel mondo antico era separabile, consentendo una critica dell'immagine e una disamina del suo – possibile – uso improprio (apolaustico, sofistico) diviene terribilmente difficile da separare nel Cristianesimo, la religione dell'immagine di Dio in Cristo. Lo statuto dell'immagine, elevato al rango supremo, resta tuttavia fluido e sfuggente, come attestano le dispute sull'iconoclastia conclusesi nel 787 con il II Concilio di Nicea, che comunque non risolverà il problema, ma si limiterà a sospenderlo fissando canoni di rappresentazione la cui tenuta sarà più o meno lunga.

Come disfarsi del problema dell'immagine nata per stabilire, rivelare, indicare il rapporto, l'*Umgang*, col divino? È questo il grande problema del moderno, di un'umanità emancipata da Dio che, come tale, pretende ora di poter disporre dell'immagine a suo insindacabile piacimento. Per il moderno si tratta infatti di un rapporto indubbiamente scomodo, di cui esso cercherà prima o poi di liberarsi, proprio per poter asservire l'immagine ai suoi criteri. Che la riproducibilità tecnica decapitasse finalmente l'aura della grande pittura non poteva che essere salutato con larvato ma comprensibile entusiasmo: la fine della devozione alla bellezza e l'inizio dell'autonomizzazione e

emancipazione del gusto non potevano che finalmente coincidere, benedetti dai nuovi valori aggiunti politico-sociologici che ne forniranno ogni legittimazione possibile. In questi giorni, a Brooklyn, una mostra celebra come una grande «rivelazione» il Cattolicesimo tormentato dell'inventore della pop art: il valore di esposizione, moltiplicato dalla riproducibilità tecnica, non ha certo nuociuto al valore di culto, tutt'altro! Sembra, anzi, che essi siano le due facce di una stessa moneta, l'immagine, appunto. Assente, come osservava Avigdor Arikha, è solo una cosa: la pittura. Occorre, quindi, provare a distinguere, per prima cosa, tra pittura e immagine.

Punto centrale del moderno resta il Rinascimento. Per Vasari «moderno» è quel che guarda all'antico: la pittura moderna è la pittura che amplia lo sguardo sul mondo naturale riconducendolo a quella dimensione invisibile, spirituale, da cui avrebbe potuto restare escluso se la pittura non avesse incominciato a scorgervi la trascendenza erotica della bellezza; lo stesso uso per nulla dogmatico della prospettiva, tesa a evitare lo spazio isotropo, ne è una prova. In Italia Rinascimento e moderno si sono incontrati nel nome di un ampliamento – non certo geografico – di orizzonti teologici e conoscitivi vertiginosi che lasciavano presagire una *renovatio* spirituale e politica senza precedenti. Essa fu intercettata e bloccata con la forza militare, ed economica, legittimata da quel richiamo evangelico all'ordine che qui in Italia, però, come tu hai giustamente osservato, era da tempo già in corso. Alcuni, come Henri de Lubac, hanno parlato di «alba incompiuta». In questo senso, non ci si può stupire se del Rinascimento, che coincide con la pittura, la scultura, l'architettura e la musica italiane, dalle cattedre germaniche è stata data una lettura completamente diversa, volta a separare quel che la pittura italiana non separava, ma semmai metteva in tensione fino all'inversosimile: sfera sensibile e sfera spirituale. L'alta diplomazia del cardinal Paleotti che, nel «canonizzare», Dürer cerca di lasciare una porta aperta sul mondo germanico, ancora in parte cattolico e, nello stesso tempo, di impartire una lezione ai pittori naturalisti italiani (Leonardo) da cui muoverà il troppo platonico Galileo, grande «critico delle arti» e ancora più grande osservatore della natura, non deve, credo, trarre in inganno. Due mondi, se mai sono stati uniti, vengono ora subordinati l'uno all'altro con ragioni dettate da una cultura nutrita proprio dal paese sconfitto, sottomesso in nome di una inferiorità teologica che sarà fatta progressivamente pesare non senza motivazioni etiche di implicita derivazione confessionale. Anche la Grecia ha avuto una sorte simile, come sappiamo.

Non è curioso? Da una parte la visione dell'invisibile che incorpora il visibile come sua legittima apparenza; dall'altro la visione che si

sforza di vedere l'invisibile dentro il visibile, ovviamente tenendolo ben fermo. Da una parte la visione binoculare che non rinuncia alla dimensione fisiologica dello spazio percettivo perché è sostenuta dalla certezza della realtà invisibile; dall'altra la visione monoculare, che va dalle macchine da prospettiva dell'*Unterweysung der Messung* alla macchina fotografica. Chissà se ora Paleotti dichiarerebbe «santo» tale Jonathan Feldshuh per le sue ricostruzioni pittoriche del mondo sub-atomico: certo, solo ammesso che Paleotti amante di Beato Angelico possa ancora riconoscersi in una Chiesa disposta a lasciare alla scienza il compito di stabilire la verità.

MD:

Accolgo la tua difesa del Rinascimento italiano, non la diminuzione dell'arte tedesca, olandese o fiamminga del Cinque o Seicento: a mio avviso in essa l'aderenza al mondo delle forme naturali è requisito per più versi rituale, e non «reificazione» (uso questo termine scarsamente maneggevole). Qualcosa, per il pittore, simile alla disposizione all'ascolto per il mistico: ubbidienza al «dettato» divino quale si manifesta nella Natura, nella libellula, nella lepre, nello stelo, nel calice del fiore. La separazione tra arte, scienza e teologia che tu contesti viene dopo, e debilita la potenza dell'immagine, certo. A questo proposito ricordo un passaggio tra i più brillanti di quel libro meraviglioso che è *Arte e anarchia* di Edgar Wind, in cui Wind appunto svolge un'articolata ricognizione dell'arte di Klee per mostrarne il limite nella fantasticheria naturalistica. Supremamente dotato nell'arte del disegno, Klee non si è dedicato se non capricciosamente allo studio della flora e della fauna. Se l'avesse fatto, osserva Wind, sarebbe stato un illustratore tra i più grandi, e un «metafisico» della morfologia, un erede di Dürer a tutti gli effetti. Ma il rapporto che unisce arte, scienza e teologia in epoca rinascimentale è ormai venuto meno, nei primi decenni del Novecento, e all'artista rimane disponibile solo l'inconcludente franchigia della «fantasia». Wind è molto acuto, qui, nel fare la storia di ciò che non è stato: di fatto una critica della *décadence*. Se confrontato con la riflessione di Wind sulla vacuità di certo modernismo, l'elogio arganiano di Klee come «nuovo Leonardo», tracciato nell'introduzione agli scritti didattici dell'artista, suona per così dire singolarmente forzato, direi propagandistico.

Passiamo ad altro argomento. Il riferimento a Paleotti mi è sembrato interessante perché controfattuale. Smentisce la tesi, ancora oggi ricorrente, della genealogia protestante del mondo moderno. Poi va da sé che Paleotti perde: lui stesso se ne rende conto e noi possiamo rallegrarcene. Nella Roma di Urbano VIII, con Bernini, Pietro

da Cortona e altri, l'arte ritrova tutta la sensualità di cui i teorici della Controriforma avevano creduto di doverla privare. Eppure, ricordiamolo, anche in Paleotti c'è qualcosa di quella teologia dell'immagine che troviamo in san Filippo Neri: per cui (ad esempio) ogni immagine è animata e angelica, e costituisce una Visitazione. Severità sì, dunque: ma non arido dottrinarismo o iconoclasmo. Comprendi bene peraltro come «perfezione», qui, non sia categoria tecnica, riconducibile ad abilità o altro: ma categoria teologica, manifestazione sensibile della grazia divina. Così la intendono Dürer o Michelangelo, che ne parla nei *Dialoghi romani* di Francisco de Hollanda. In breve: separare arte e religione, nello studio dell'arte italiana del Rinascimento o del Barocco, è sbagliato. Ed è anacronistico insistere sul termine «realismo»: quantomeno se, sul presupposto di una robusta rimozione di storia religiosa e ecclesiastica, si intende qui già «realismo» in senso ottocentesco.

Vorrei fare un altro esempio: perché la specifica modernità dell'arte italiana *ancien régime* è un punto che mi sta molto a cuore, così come la messa a punto di categorie storiografiche sensate, non derivate dalla storia dell'arte francese. E chiamare a testimone un artista lombardo per nascita e attività. Mi riferisco a Giacomo Ceruti. Per lui, soprattutto per il suo primo e più illustre periodo bresciano, siamo soliti parlare di «realismo». Nel far questo, tuttavia, tralasciamo di considerare che la scelta di raffigurare modelli di umile ceto, spesso bambini o orfane che filano, ha severe motivazioni etico-religiose e procede in accordo con l'istituzione ecclesiastica o con sue parti eminenti. Tali motivazioni rinviano ad esempio alla predicazione di ordini come i Cappuccini, cui l'artista è legato; e a insegnamenti di tipo pauperistico che sono diffusi, nella Lombardia di primo Settecento, anche tra vescovi e sacerdoti. Siamo richiamati qui a un *ethos* della contrizione, del raccoglimento; e contestualmente si rigettano pompa o lusso. Eccoci molto lontani, mi pare, dal «realismo» di metà Ottocento, da iconoclastia e chiliasmo politico-sociale. Non c'è traccia, per adesso, di quell'istrionismo o della spaconaggine che sorprendono così spesso, non positivamente, nelle immagini di Courbet. Né di quel processo di autoinvestitura le cui tracce saranno così cospicue più avanti. Soprattutto emergono qui, con l'interesse per i poveri, linee di modernità interne, distintive almeno delle regioni settentrionali o centro-settentrionali italiane, che, salvo forse nel punto di un eventuale rigorismo giansenista, non fanno riferimento alla storia francese, né artistica né politica o altro, e tuttavia divulgano a loro modo, per lo più efficacemente, una cultura della responsabilità. Temi o iconografie mutano, sì – non ci imbattiamo in sovrani, né in divinità o eroi greci e romani; prevalgono invece temi civili e di edificazione religiosa – ma ciò che

più conta è altro. Si preserva una particolare «aura» dell'immagine dipinta o scolpita: ciò che è «nuovo» non appare anche distruttivo. L'immagine rammemora e dà conforto: tocca ciò che è *comune*.

Vorrei dire, e concludo, che proprio la «sacramentalità» dell'immagine mi appare il tratto più specifico della tradizione italiana antica: qualcosa di cui, per passare al Novecento, si è del tutto a giorno nella redazione di «Valori plastici». L'immagine compare sempre di nuovo nel ruolo di Mediatrix – vedi qui che essa per così dire possiede la stessa natura del Figlio – e risponde a un comandamento come di soccorrevolezza *erga omnes*. Presupposto di tutto ciò, oltre ai processi di rinnovamento interno di cui è capace al tempo la Chiesa cattolica, è la vicinanza tra arte e tradizione umanistica da un lato, religione cristiana dall'altro. L'illuminismo italiano trae impulso decisivo da uomini di Chiesa, eruditi, abati, semplici sacerdoti: lo si può affermare da laici, sulla scorta del saggio di Carlo Dionisotti, esemplare ancora oggi, *Chierici e laici*. Ho parlato di Ceruti: ma avrei potuto esemplificare riferendomi a Crespi, a Magnasco o altri, artisti che personalmente arrivo a preferire a Ceruti stesso. L'arte italiana del Settecento, soprattutto nelle regioni centro-settentrionali, è di grande modernità, e al tempo stesso dialoga con la Grande Tradizione. Questa ambivalenza resta ad oggi inesplorata.

MF:

Non sai come sono d'accordo con questa rinnovata attenzione per l'arte italiana del Settecento, ingiustamente trascurata perché difficile da far rientrare nello schema storico artistico *à la française*, indispensabile per la piena legittimazione storicistica delle avanguardie «storiche». Magie di un'Europa (nordica) in cui all'Italia è stato assegnato il ruolo fisso di paese del Rinascimento, dimenticando che i fermenti di quella stagione di fatto non si sono mai spenti, anche se è stato strategicamente utile farlo credere o magari teorizzarlo.

Il riferimento a Vasari metteva – credo – un legittimo punto interrogativo – proveniente non a caso dalla pittura e dalle arti – all'affermazione secondo cui il moderno sarebbe un portato della Riforma. Panofsky, nella sua disamina dell'eterno Medioevo germanico nel contesto del Rinascimento, di cui scorge come è noto indubbie premesse nel Medioevo latino, ne sapeva qualcosa. Così come nella lode di Paleotti a Dürer è difficile non leggere un atteggiamento, da parte della Chiesa, di diplomatica preferenza di un artista lontano rispetto a quell'artista vicino che più di chiunque altro aveva indagato, da platonico, i segreti della natura: Leonardo. Si tratta, ovviamente, di una «lezione» (in senso metaforico e profetico) a quel Galileo che terrà

Leonardo a costante punto di riferimento. L'interesse naturalistico era già così vivo nel '400 fiorentino, con le zolle fiorite sotto i piedi di Flora e delle Grazie, e proseguirà glorioso con il classicista Casiano dal Pozzo, i cui interessi religiosi non erano certo secondari. Forse bisognerebbe allora parlare di due modernità anziché di un'unica modernità monistica: una modernità che si forma nella scoperta dell'antico per il semplice motivo che quell'antico lo possiede nelle sue intime fibre; e una modernità che trova nell'osservazione della natura criteri di bellezza che non riesce ancora a trovare nella memoria sua propria perché patisce il confronto con la *magistra latinitas*. Ci vorranno secoli perché si liberi da questa autoimposta sudditanza e ritrovi il coraggio delle sue radici. Ecco perché ora ci fa giustamente sorridere il giudizio su Klee di Argan, dove la sudditanza appare capovolta, per seguire purtroppo a restarlo. Alla devozione intrinseca all'immagine «mediatrice», che la pittura italiana pratica *naturaliter* anche usando semplici bottiglie (Morandi), o comuni patate (Maruccci), o normalissimi interni (Sonia Alvarez), la devozione nordica, dopo la dedizione al particolare naturalistico, risponde con l'ablazione del visibile invocando la visione spirituale che la Riforma peraltro promuove e, forse, impone.

MD:

Apparso nel 1932 sulla rivista «Logos», dedicata ai temi della filosofia della cultura, della storia e della religione, il saggio di Panofsky *Sul problema della descrizione e interpretazione del senso delle opere d'arte figurativa* è un documento a mio avviso formidabile entro la storia di ciò che tu, giustamente, chiami le «due modernità». Sulla scorta della Weimarer-Klassik e dell'arte dei tedeschi-romani, Panofsky cerca qui, facendo perno sul commento della *Resurrezione* di Grünewald, di evocare il «destino» dell'arte tedesca: appunto nella congiunzione tra Nord e Sud, tra fede cristiana e Antico, tra Germania e Italia – così come il Cristo risorto di Grünewald, nell'interpretazione che ne dà qui Panofsky, reca memoria della figura di Apollo. Aura e destino: sono i due temi maggiori del saggio, che, se da un lato polemizza con l'avanguardia espressionista e «spirituale», rigettando le tesi di Worringer, dall'altro muove in direzione di una collaborazione artistico-culturale europea cercando di rispondere, su piani artistico-culturali, alla domanda: che cos'è l'Europa?

Veniamo allora all'eredità tedesco-romana. Mi colpisce che in «Valori plastici» tale eredità sia più volte rivendicata, e da collaboratori di primo piano, nel contesto di un'indagine (o meglio: di prove di manifesto) sulla nuova arte italiana, «classica», «neoclassica» o

postmetafisica che la si volesse al tempo definire. Per Däubler, che ne scrive sulla rivista, l'artista del futuro, italiano e tedesco insieme, è von Marées. Torna qui un punto di vista supremamente religioso sull'immagine, che punta a sovrapporre, sino a renderli reciprocamente indistinguibili, il discorso sulla «verità» e il discorso sulla «bellezza». E a legare Nord e Sud in un'unica costellazione geoculturale. Tutto ciò, ritengo, è ancora *davanti* a noi: non alle nostre spalle. Tanto più gravi mi sembrano le responsabilità di quella critica d'arte italiana che, nel secondo dopoguerra, si è adoperata in concreto per una pedagogia della *tabula rasa*, dell'espianto, della vergogna, che rispondeva, peraltro in modo estremamente ambiguo, a postulati ideologici e dottrinari. Eppure ci restano, tra le righe della narrazione dominante, testimonianze in senso contrario, schierate a difesa dell'immagine e di una determinata tradizione – certo non per attitudini semplicemente nostalgiche: penso a Berenson, la cui influenza, per quanto oggi poco riconosciuta, è ampia e tangibile già nel contesto del movimento dei Valori plastici, ma penso anche a Carla Lonzi. Colpisce in *Autoritratto*, quasi a riprova della persistenza di temi e motivi di fondo, la riproduzione del *Cristo morto compianto da quattro angeli* di Boston (1524-1527 ca.) del Rosso: senza spiegazione apparente, come fuori contesto. Eppure. Credo dunque che, nella stagione storiografica che si apre, non dovremmo esasperare le differenze, o ribadire determinate recinzioni tecnico-stilistiche – tra «astratti» e «figurativi», che so, o tra neoavanguardie e indirizzi neotradizionalisti. Dobbiamo invece guardare più in profondità, e dissolvere demarcazioni premiate dalla consuetudine. Le etichette storico-artistiche correnti – «astrattismo», «informale», «monocromo», «spazialismo», «realismo», Arte povera, arte «concettuale» etc. – sono come riviste ingiallite dal tempo: pronte a essere sfasciolate.

MF:

Giusto quel che auspichi: guardare più in profondità. Cosa significa, però? Probabilmente non aver paura delle differenze temendo di riconoscerle irriducibili. A mettere in discussione lo statuto dell'immagine *mediatrice* non sono state la cultura e la pittura italiane: le avanguardie non sono nate in Italia – a parte una, nella quale, non a caso, figuravano grandi pittori. Il moderno così come lo conosciamo non è quello che stava nascendo dal Rinascimento, di cui forse solo Florenskji comprende ancora – dall'interno – il nucleo religioso, anche perché il suo riferimento, ancorché critico, non è Burckhardt, ma semmai Alexandre Benois. Altri, però, non sono lontani da questa tacita consapevolezza: tu citi giustamente Berenson e Carla Lonzi.

L'impagabile autrice di un libro esemplare, *Sputiamo su Hegel*, individua infatti una via rimasta, per ragioni di sudditanza culturale, poco battuta; se ne vedono le conseguenze, soprattutto in Italia. La filosofia della storia che, con un hegelismo programmatico prima, e con un marxismo progressista poi, infilandola grano per grano nel cordone evolutzionistico, ha cercato di togliere la tradizione della grande pittura dal suo spazio – la sfera di imprevedibilità della recezione individuale, misteriosa, e quindi religiosa a tutti gli effetti, da parte dei pittori – per consegnarla al tempo e fissarne, senza autorità veruna, la data di scadenza storico-estetica. L'ipocrita progressismo autoconservatore di questa operazione mirava – torno a dire – a togliere di mezzo un testimone scomodo, la Tradizione, appunto. Quello che Carla Lonzi fa invece occhieggiare in pensoso silenzio – come tu empaticamente osservi – dalle sue pagine, ma più vivo che mai, a volerne ascoltare la voce. Quando il filosofo di Stoccarda scrive che dinnanzi alle immagini «ormai le ginocchia non le pieghiamo più», pronuncia la condanna a morte della pittura nel suo intrinseco, inseparabile vincolo con la devozione, per sostituirla con quel robot linguistico d'apparato che è l'Arte. Ovviamente, nonostante la famosa promessa di morte imminente, questa creazione dello Spirito salito in cattedra a morire non si deciderà mai, almeno fino a che non avrà finito di assolvere la funzione, e la missione speciale, che il suo creatore, e poi l'apparato, le hanno assegnato. Invece di prendere l'affermazione come una constatazione sacrosanta e incontestabile, dovuta a rivoluzioni inevitabili e dettata da emancipazioni irrinunciabili, sarebbe stato utile chiedersi da quale pulpito – anzi da quale *pult*, sorta di curiosa sintesi lignea di cattedra e pulpito – essa proveniva. Forse da quello stesso, opportunamente rammodernato, che più di un secolo dopo, nel 1936, avrebbe introdotto la coppia vincente di «valore di culto» e «valore d'esposizione» opponendole alla maniera sofisticata e immaginando che la prima, il valore di culto legato all'immagine pittorica, potesse ormai, nella civiltà della riproducibilità e del consumo indiscriminato dell'immagine, essere soppiantata dall'altra, quel valore di esposizione a cui ogni immagine di culto doveva, volente o nolente, in onore di uno *Zeitgeist* mai e poi mai messo veramente in discussione nei suoi presupposti teologico-economici, ridursi. La fatale e massiccia traduzione del valore di esposizione in irresistibile valore di culto istituzionalizzato, come teorizzerà Danto, oltre a smentire questa previsione, ha mostrato che l'errore antico non era stato quello (come intendeva un'iconoclastia intramontabile, disposta perfino a danzare entusiasta intorno al *golden calf* germanico-hollywoodiano) di tributare un culto religioso all'immagine, bensì quello, squisitamente moderno, di comprendere l'immagine solo ed esclusivamente

in termini di valore, scelta che, al di là dell'impropria impostazione economicistica, trascina il punto di vista sull'immagine, dalla verticalità cui esso tradizionalmente apparteneva, nell'orizzontalità cui si accinge d'ora in poi a votarsi. Al soffio provvidenziale dello *Zeitgeist* l'iconoclastia riuscirà però finalmente a dominare l'oggetto dalla cui fascinazione non era ancora riuscita teologicamente a liberarsi. Negandogli, e su base teologica, dignità di culto potrà farne, indisturbata e anzi premiata, un bene monetizzabile a cui si apriranno quei parodici luoghi di culto commerciale che sono i musei. La vicenda della *Madonna Sistina*, scesa dall'altare della chiesa abbaziale di San Sisto a Piacenza (ordine benedettino aderente alla riforma di Santa Giustina o Cassinese) per trentamila zecchini d'oro, e per raggiungere in tal modo la collezione di un lontano monarca in Sassonia che di Lei nulla veramente sapeva, non cessa, nonostante recenti e acquiescenti celebrazioni, di rappresentare un indubbio nodo da sciogliere. L'operazione si attestava dunque autorizzata e vincente, tesa a infrangere per sempre quel *sinolo* – inquietante, misterioso, divino? – di immagine e devozione che costituiva il maggior ostacolo alla sua espansione universale. Il discorso sarebbe, a questo punto, interminabile: diciamo che esso incomincia a venir impostato in termini filosofici da un altro libro impagabile, quell'*Arte e anarchia* che tu giustamente citavi a proposito di Klee, dove il suo autore, Edgar Wind, giudica da platonico le tentazioni di «mimesi fantastica» che a quelle latitudini diventano faustiane e che il pittore bernese, e come lui intere generazioni, saranno fieri di coltivare.

Questo non vuol dire che non vi fosse modo di riconoscere, prevedere e schivare queste tentazioni di dominio figurativo dell'invisibile, avvertendone il ridicolo superomismo e il delirio di onnipotenza, perennemente immerso in quel medioevo intramontabile in cui l'antichità, battezzata «classico», è sogno proibito e presuntuosa investitura. Due pittori incontestabilmente nordici – Poussin prima, Hans von Marées poi – mostreranno come abitare con l'ascetica e umile intensità dell'opera l'antichità immemorabile di una Tradizione antichissima che nessuna opera avrebbe mai potuto contenere. Mostreranno anche come il viaggio – che è un viaggio erotico, non dimentichiamolo – non possa giungere ad alcuna meta «senza il ramo d'oro di Proserpina». Dei molti che, sprovvisti, si sono ugualmente avventurati (von Stück, Böcklin, Klinger) non è rimasto che il senso di un vantato e preteso possesso delle forme, che non ha fatto che raggelarle in regressivo repertorio avviandole all'isola di un'immaginazione abitata dai fantasmi dell'*imperium* eternamente differito; il cui triste luogo naturale è, come ha mostrato Cuniberto, la «foresta incantata». Rifarsi seriamente a Poussin e von Marées – oltre all'en-

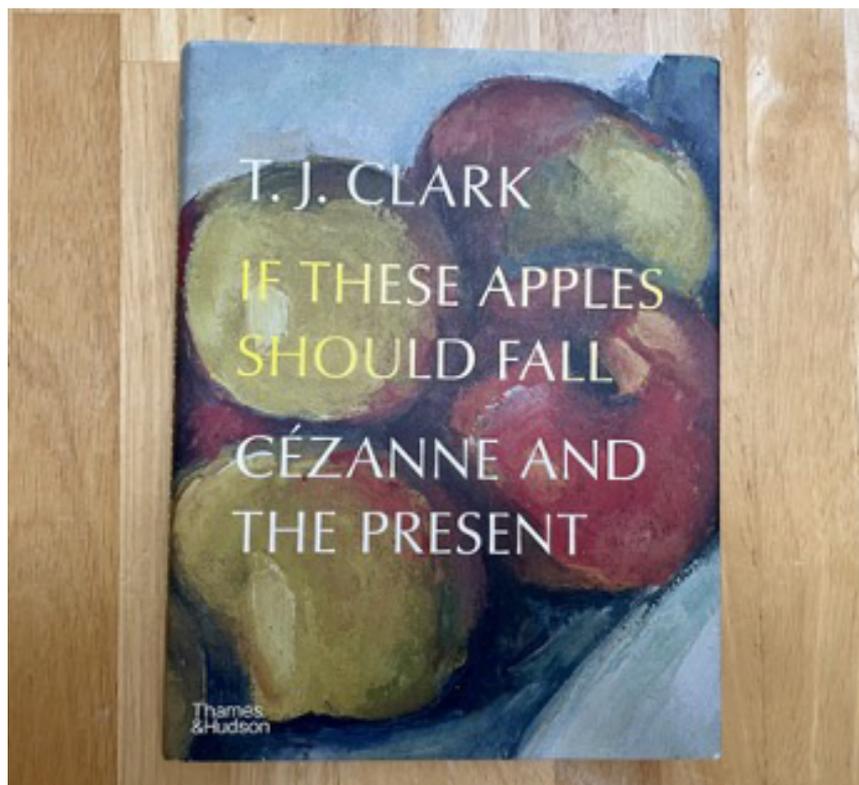
comiabile tentativo di «Valori plastici» e all'esempio contemporaneo di Ruggero Savinio e di qualche altro – avrebbe significato, per la critica e la filosofia delle arti, rinunciare all'irrinunciabile «attuale»: quell'idea di storia universale pronta a liberarsi all'occorrenza del passato, una volta storicizzato e sterilizzato a dovere, per imporre logiche servili, funzionali alle ideologie e agli opportunismi politici di turno, ma che alla pittura come Tradizione e devozione non potranno che risultare necessariamente estranee, inutili e ostili. La cosa non è particolarmente grave per un'arte che ha le sue radici nella preistoria, fatto incontestabile che la rende da sempre spettatrice di un naufragio spirituale da cui ha cercato in tutti i modi di mettere in guardia.

A libri aperti

T.J. Clark, *If These Apples Should Fall: Cézanne and the Present*
(Thames&Hudson, 2022)

Dipingere la perdita del mondo: una conversazione di T.J. Clark con
Gerardo Muñoz

T.J. Clark, professore emerito dell'University of California di Berkeley, è l'autore di quella serie di importanti monografie che ci ha fatto comprendere la storia del modernismo. Parliamo di *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers* (1984), *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism* (1999), *Picasso and Truth: From Cubism to Guernica* (2013), e, più di recente, *Heaven on Earth: Painting and the Life to Come* (2018), un insieme di saggi che provoca la qualità immaginativa della pittura a venire a patti con l'eclissarsi formale della vita nel nostro mondo. Nel suo ultimo libro su Cézanne, a cui ha lavorato per molto tempo, intitolato *If These Apples Should Fall: Cézanne and the Present* (Thames & Hudson, 2022), Clark prosegue la sua ricerca guardando alle complesse antinomie del pittore francese, evitando però di farne oggetto di astrazione filosofica; egli si chiede piuttosto come e con quali sottili procedimenti la pittura sia in grado di illuminare sentieri non immediatamente visibili al pensiero nel suo movimento. Avviammo questa conversazione al principio dell'estate, parlando di alcuni elementi della pittura di Cézanne presenti in questo libro, e finendo poi per interrogarci su come il gesto della pittura possa ancora favorire la possibilità di descrizione di un mondo in preda al nichilismo e alla totale corruzione dell'apparenza. Consapevole di una brevità che può sfiorare l'incompletezza, il dialogo si limita a offrire un'introduzione a questo libro importante e isolato, in cui pittura e pensiero si incontrano in un vortice che unisce prossimità e irrevocabile estraneità. In un'epoca sospesa sulla soglia della dominazione tecnologica insistere sull'opera di Cézanne quale modello di visione che è «raccolta delle cose come tali», (l'«ostinazione della cosalità», quel che Rilke riconobbe come la qualità più ammirevole della sua pittura) rivela a sua volta, nel mezzo della nostra pigra accumulazione di contemporanee rovine, la necessità assoluta dell'insondabile mistero della pittura.



GM:

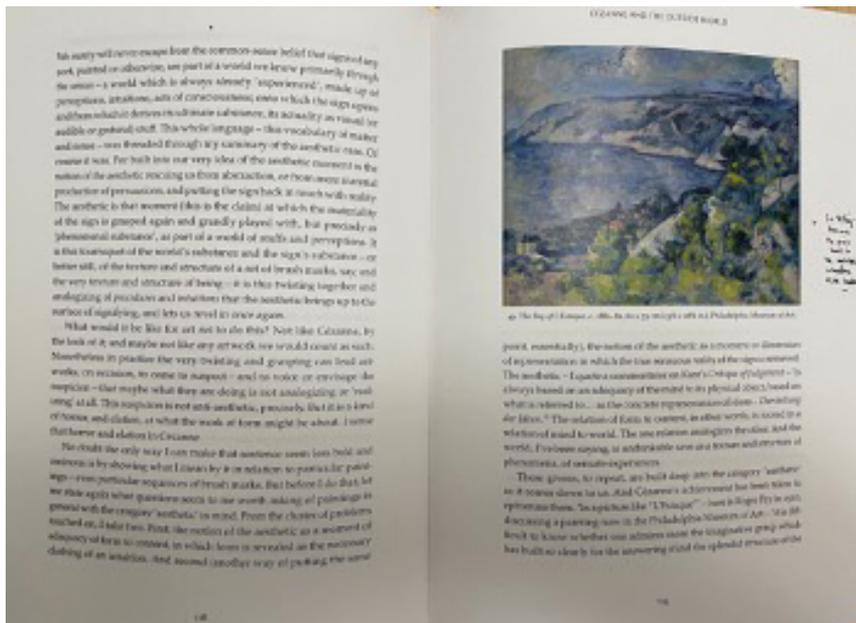
Tim, grazie per aver preso in considerazione con benevolenza queste domande che vertono sul tuo nuovo libro, *If These Apples Should Fall: Cézanne and the Present* (Thames & Hudson, 2022). Il libro si apre con una riflessione sul quadro *La roccia rossa*, che introduce un insieme di problemi che tu hai cura di esporre provocatoriamente ma poeticamente lungo tutto il corso del libro. Io, però, resto attonito quando leggo che «gli oggetti sono spinti dentro come in un abisso. Questo è un mondo – un insieme di antinomie – che manca di descrizioni corrispondenti» (p. 19). Torna alla mente l'affermazione di Rilke quando nelle sue lettere dice che la pittura di Cézanne possiede, nella raffigurazione delle cose, un «testardo esser presente». Mi rendo conto che questa prima domanda può suonare generica: il problema pittorico di Cézanne non è il ricorrente tentativo di porre le cose (una mela, un albero, una roccia ecc.) nella loro più assoluta irriducibilità?

TJC:

Sì, tu hai perfettamente ragione a dire che il breve cenno a *La roccia rossa* introduce il problema che sta alla base del libro, cioè il problema di Cézanne, che è ricorrente. Un modo di circoscriverlo sarebbe quello di estrarre dal passo che citi sopra i termini oppositivi di «oggetto» e «abisso», di «mondo» e «descrizione». L'«antinomia» che avverto guardando a Cézanne, e al seguito di molti altri ammiratori di quest'opera, sta tra questi due aspetti o «dimensioni» della sua arte: tra una tremenda e inevitabile consapevolezza del fatto che, quando ci si confronta con l'intensità del suo colore e l'apparente inevitabilità di «tutto l'insieme» all'interno del rettangolo di pittura, il mondo è qui, realizzato nel modo più schietto e più concreto che in ogni altro dipinto, ma che, al tempo stesso, esso è stato dichiarato «indescrivibile» – non suscettibile, come dicono i filosofi della tradizione analitica, di «essere ricondotto nell'ambito di una descrizione». Sono certo consapevole di quanto la nozione di «mondo» sia gravata da pesanti fondamenti filosofici. Alcuni direbbero che «avere un mondo» *significa* «ricondurre l'esperienza di qualcuno alla descrizione». Così, come possiamo riuscire a sentire che in Cézanne un qualche tipo di mondanità – un qualche tipo di essere alla *presenza* di un oggetto-mondo – non è mai stata più forte, ma che questa «mondanità» è legata a una egualmente forte (da cui forse ne dipende) rappresentazione di smarrimento, di estraniamento, di non-conoscenza, di «perdita del mondo». Penso che questa è la fondamentale antinomia di Cézanne. «Mondo» e «abisso» finiscono per essere la stessa cosa – ma questo come *può* essere? (E, dietro tutto questo discorso, ecco sorgere la grave questione: antinomia è «modernità»?).

GM:

Nelle prime battute del libro tu citi lo storico dell'arte Kurt Badt che, sulla scorta di Nietzsche, nella sua monografia su Cézanne, afferma che «la pittura è l'ultima attività metafisica rimasta dentro il nichilismo europeo» (p. 66). Vale la pena di sottolineare che Badt dice «dentro» – il che sembra implicare un atto di resistenza tra la pittura e il nichilismo (come tra mito e tenacia del logos con la sua irreversibile forza dialettica all'interno della modernità). Mi chiedo se il tuo sforzo di dischiudere la «prossimità» pittorica di Cézanne in relazione alla nozione di «mondo» si rivolga a questo tentativo di resistenza «dentro il nichilismo» (p. 80). O se l'idea di Cézanne sulla pittura non finita, o per usare un'espressione di Greenberg, l'«incapacità di realizzare» una affermazione vada contro una totalizzante spinta alla soluzione.



TJC:

Ecco, di nuovo presentarsi alcune delle stesse antinomie. È certamente vero che Cézanne, a livello di intenzioni e procedimenti dichiarati e consensuali, era una specie di positivista e di empirista (o lo divenne... le sue iniziali dichiarazioni di appartenenza, da Delacroix a Baudelaire, dall'intransigenza bohémienne al tragico fallimento del Frenhofer balzachiano parlano di un complesso coinvolgimento con le istanze romantiche e con i *suoi* «abissi»... e a questi idoli mai rinunciò). In tal modo, se la sua arte doveva resistere a un circostante nichilismo, non era nel nome dell'oggetto – il concreto, il «vicino e prossimo», il «qui e ora»? Ecco però presentarsi subito un problema. Cos'è la «prossimità» in Cézanne? Come fa l'«oggetto» a presentarsi come apparenza? L'obiettività di Cézanne – la sua vividezza, l'immediatezza della sua sensazione e le cose che sembrano (quasi) aggiungersi – contiene, inscritto dentro di sé, un abisso.

Non dimentichiamo che Cézanne *si lamentò* della sua «incapacità di realizzare»! Sì, *noi* proviamo dell'ammirazione per questo. Ma, se noi ammiriamo questo, come una resistenza *de facto* alla deriva totalitaria, non stiamo ammirando il nichilismo che le è proprio, o la sua «vicinanza» al nichilismo? Non era la totalità quello che Cézanne voleva? Non è la «vicinanza» dei suoi quadri alla totalità – quel che sembra sempre così vicino alla completezza ma sempre al punto

di mancarla – ciò che noi ammiriamo in essi? In altre parole, «mondo» (totalità) e «abisso» (nichilismo) nella sua opera si fronteggiano, ugualmente forti, serrati in un conflitto senza fine.

GM:

Si pensa normalmente a Cézanne come al grande pittore di paesaggio, cosa che pesa enormemente sul modo in cui noi guardiamo ai suoi quadri. Penso che uno degli aspetti migliori di *If These Apples Should Fall* (2022) sia precisamente una presa di distanza da questa visione unilaterale. Tu mostri in modo convincente che Cézanne è un pittore della vicinanza delle cose ma anche della distanza – eppure tu rifiuti la riduzione che fa Greenberg della sua prossimità a un semplice sentire scultoreo che pervaderebbe la sua pittura. Al contrario, per te Cézanne «intende annichilire... un certo tipo di impersonalità che, diciamolo, è divenuto un vero e proprio cliché delle belle arti del tipo “solida banalità” o semplicità formale paesana» (p. 98). C'è un senso di inadeguatezza in ciò che Cézanne cerca di fare con la pittura. Nel quadro di ciò che comporta la modernità – modernità che non sta al centro del tuo libro, devo dire – il mondo di Cézanne non è un modo di resistere alla «volgarità» della vita borghese e di tenere alta la qualità metafisica della pittura?

TJC:

Hai ragione; nello scrivere il libro mi sono ritrovato a prendere le distanze da coloro che, probabilmente senza troppo pensarci, mettono la pittura di paesaggio al centro degli obiettivi di Cézanne. Non soltanto Greenberg, ma anche Novotny, persino Merleau-Ponty – e l'incomparabile, ma sicuramente in torto (!), Samuel Beckett. È interessante confrontarli con Roger Fry, per il quale, penso, sono le nature morte di Cézanne le cose più importanti; e con Meyer Shapiro, che ci fa penetrare nel sottostante (e represso) senso del corpo di Cézanne.

E sì, un modo di guardare a Cézanne lungo il secolo che segue la sua morte (particolarmente caro a quei pittori che cercano di imparare da lui) è stato quello di farne il creatore di una nuova oggettività, di un nuovo ordine, di una «impersonalità». Certo, un filone del mio libro fornisce un argomento a questo punto di vista, almeno nei termini in cui esso appare nella storia e nella critica d'arte. Per citare le parole che introducono al II capitolo che tu citi: «... [gli ammiratori celebrano] la pittura di un oggetto-mondo decisamente umile e familiare ma reso degno da una certa impersonalità». Le parole chiave in questo contesto sono «reso degno». Se è vero che la pittura di Cézanne *giunge* a una certa impersonalità, non credo che questo fatto dia

dignità al mondo che egli ci mostra! «Rendere degno» è uno spaventoso antropomorfismo. Pensa solo a ciò che Beckett ne avrebbe detto! L'*oggetto-mondo* non ha dignità (e nemmeno noi). Neppure possiede «impersonalità». Questa parola non fa che trascinare l'*oggetto-mondo* nel *nostro* «mondo» – ne fa una specie di «persona», quando il punto è proprio questo: che per esso «persone» e «personalità» sono del tutto irrilevanti. La pittura, potremmo dire, non *impersona* l'*oggetto-mondo*. (Mi rendo conto che su questo punto mi sto parecchio avvicinando a Beckett, ma Beckett dice cose che ci portano vicino a Cézanne, più vicino, via, di quanto non faccia Merleau-Ponty).

È questo metafisica? Oppure è anti-metafisica? (Spesso la metafisica non è impegnata proprio a distruggere sé stessa?)

GM:

Nel bel capitolo su Pissarro e Cézanne tu fai un breve commento sul rapporto tra il vedere e la legittimazione di una teoria politica (l'anarchismo sensoriale di Pissarro). Dato che la modernità è anche la sussunzione della «politica nel destino», la ricerca dell'esperienza nell'immagine pittorica (p. 110) non è una prova del «più alto anarchismo» proprio di Cézanne? Cioè di un anarchismo che non è convalidato da materialità ed equilibrio?

TJC:

Forse. Ancora una volta, le antinomie sono ovvie. Cézanne e Pissarro sono sicuramente in un qualche senso compagni di strada dell'anarchismo «scientifico» di Kropotkin e Reclus – con tutta la fiducia/speranza/immaginario *fin-de-siècle* che stava venendo alla luce dal ventre del positivismo e del progresso borghese con l'armamentario di un nuovo ordine e di una nuova libertà che si regolassero dall'interno. Si tratta anche, però, di vecchi individualisti non riveduti e corretti. Qualche giorno fa riguardavo uno dei più straordinari paesaggi di Pissarro, dipinto nei suoi ultimi anni di vita (è all'Ashmolean Museum di Oxford: luce tarda della sera nel frutteto visto dalla finestra del suo studio). Qui c'era ancora il sogno che stava alla base della pittura francese del XIX secolo: che *unica* è la verità delle cose ma, proprio per questo, essa sta sempre sull'orlo dell'impenetrabilità, del sovraccarico, del chaos (abisso). ENTRAMBI i momenti della conoscenza, però – la verità del mondo e/o nel suo essere al fondo disordine – hanno facoltà di essere condivisi, generalizzati... Un nuovo mondo umano ha ancora facoltà di essere fatto da esso / essi...

Difficile attenersi a questa speranza, dopo il secolo che ci separa dal 1903.

GM:

Per finire, un'ultima domanda, se mi è concesso. Verso la fine del libro tu scrivi che «cominci con la storia – o ci prometti la storia – ma finisci con la metafisica» (p. 222). Si dice che per l'ultimo Heidegger (che stava tenendo conferenze in Francia in conversazione con Rene Char e pensando all'ultimo stile di Cézanne) solo Cézanne aveva percorso una strada parallela alla sua filosofia (una strada anti-metafisica). Può trattarsi, certo, da parte di Heidegger, di un modo di leggere sé stesso in Cézanne. Da qui la mia domanda: la visione non redentrica del tardo Cézanne non è un arretrare dinnanzi alle distruttive macerie della moderna metafisica e storia, lasciandoci con una pittura del pensiero? È questa una soglia per accedere alla relazione tra Cézanne e il «presente», secondo l'allusione contenuta nel sottotitolo della tua monografia?

TJC:

Il meglio che posso fare di questa domanda, che come tu sai è di una portata immensa, è di essere breve. Ho trascorso l'anno passato a mettere insieme un libro intitolato *Those Passions: On Art and Politics*, che spero offrirà un insieme migliore (sebbene totalmente incompleto) di risposte ai punti che sollevi. Sono decisamente d'accordo con quel che intendi, che il secolo scorso e la rovina del nostro presente ci lascia sopraffatti e quasi distrutti dalle macerie di un passato spaventoso e dai miserabili tentativi di venirne a capo da parte di coloro che ci sono passati. (Ho appena riletto Primo Levi). Nella misura in cui il marxismo, per esempio, presenta sé stesso (e continua a farlo, qui e là... è chiaro che ci ritorno perché si è trattato di una parte della mia vita) come una metafisica della storia, mi sembra distrutto dall'immediatezza (l'enormità) della testimonianza del XX secolo, dalla pura prova della morte, degli orrori, doppiezze, crudeltà, scuse oscene, totalizzazioni defunte... in una parola, l'abisso. C'è da stupirsi se in queste circostanze noi ci mettiamo in cerca di un'arte che pensa, o cerca di pensare, *al tempo verbale del presente*? È così difficile, certo, non avere più un nostro passato e forse nemmeno un futuro, nella mente. È possibile, però, che sia Cézanne a offrircene il modello.

(Traduzione di Monica Ferrando)

Alla prima

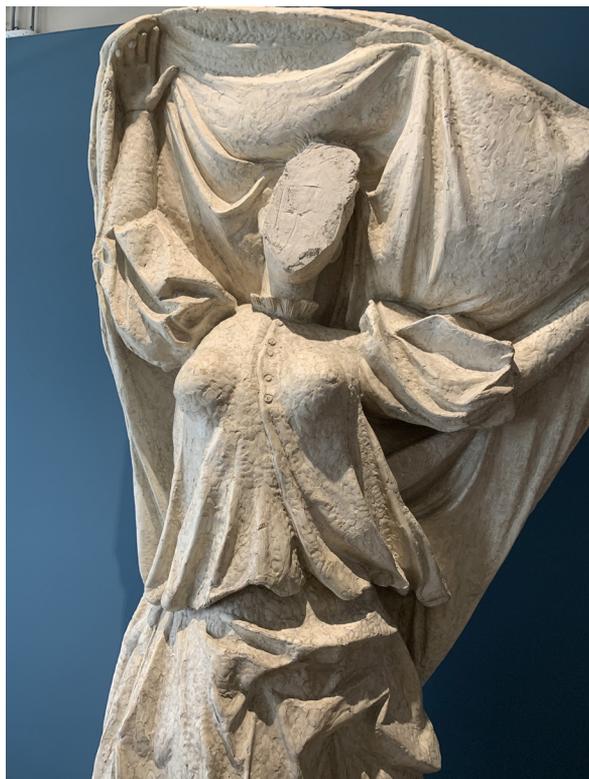
Il poeta di una lingua morta

Giorgio Agamben

La mostra inaugurata a Treviso il primo aprile di quest'anno, *Martini. I capolavori*, curata da Fabrizio Malachin e da Nico Stringa, forse il miglior conoscitore dell'opera di Martini, è in ogni senso esemplare, non soltanto per l'intelligenza degli accostamenti tematici e per la ricostruzione di sale di esposizioni storiche (in particolare quella della biennale del 1942), ma anche perché, fra le ben 270 opere presenti, figurano opere da moltissimi anni invisibili, come la meravigliosa *Sposa felice*, a cui Martini ha scalpellato il viso dopo la quadriennale di Roma del 1931. Un'importante novità della mostra è lo spazio accordato a Martini pittore, ben trentadue tele e un numero considerevole di incisioni e cheramografie («La pittura – scrive Martini in una lettera alla moglie dell'aprile 1939 – è una spina nel cuore e bisogna che la levi»).

Resta che la possibilità di osservare nel modo migliore capolavori come la *Donna che nuota sott'acqua*, *La sposa felice*, la *Saffo* o *La veglia* (per non parlare di capolavori di dimensioni più piccole, come l'*Ofelia* (1931), la *Nena* (1930) o *La moglie del marinaio* (1931), oltre alle due sorprendenti nuove versioni del *Ritorno del figlio prodigo*) permette al visitatore di porsi qualche domanda sul significato di un'opera immensa e complessa, certamente fra le più importanti del XX secolo.

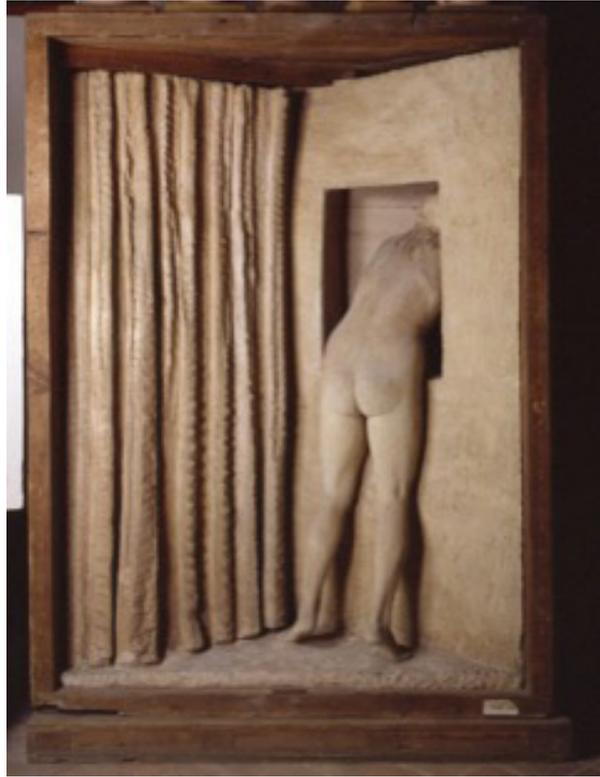
Nel 1945 Arturo Martini pubblica presso la tipografia emiliana di Venezia in cinquanta copie *La scoltura lingua morta* (così Martini cita costantemente il titolo). La diagnosi stilata in questo agile libretto sembra inflessibile: «Dopo quarant'anni di lavoro, quando, come per il baco da seta ormai trasparente, era giunto per me il momento di alzare la testa, mi sono accorto che nella scoltura tempo e possibilità del miracolo erano chiusi per sempre». In verità, il giudizio risale indietro nel tempo: «La statua mi è sempre apparsa come una lapide scritta in greco o in latino». Riprendendo la definizione dantesca, Martini contrappone la pittura alla scoltura come il volgare al latino



Arturo Martini, *La sposa felice*, 1930, gesso; *Martini. I capolavori*, mostra curata da Fabrizio Malachin e Nico Stringa, Treviso, Museo Luigi Bailo, 1° aprile - 24 settembre 2023.

o al greco. «Perché», si chiede più volte, «la prima ha trovato il suo volgare, mentre la seconda parla ancora greco e latino?». «La scultura – aggiunge – resta quello che è: lingua morta che non ha volgare».

Proprio perché la prognosi suona così perentoria, è necessario intenderla correttamente. È bene innanzitutto ricordare che Giovanni Pascoli si era servito della stessa immagine per definire il proprio lavoro di poeta. «La lingua dei poeti è sempre una lingua morta» scriveva nei *Pensieri scolastici* del 1896, aggiungendo immediatamente: «curioso a dirsi: lingua morta che si usa a dar maggior vita al pensiero». E nel breve, ma denso testo *Un poeta di lingua morta* (1903), egli non solo rivendica per il poeta l'uso del latino e del greco, perché «un linguaggio che fosse inteso da tutti... non esiste ancora», ma, enunciando la sua poetica, afferma che la poesia, come la religione, ha bisogno di «parole che velano e perciò incupiscono il loro significato». La lingua della poesia è sempre una lingua morta.



Arturo Martini, *La Veglia*, 1931, terra refrattaria; *Martini. I capolavori*, mostra curata da Fabrizio Malachin e Nico Stringa, Treviso, Museo Luigi Bailo, 1° aprile - 24 settembre 2023.

Senza voler qui porre la noiosa questione accademica delle fonti, è possibile che Martini, con le sue sterminate, disordinate e incertabili letture, conoscesse questo testo, tanto più che vi compare la stessa immagine dantesca del volgare. In ogni caso, quale che sia il legame con la lezione pascoliana, la diagnosi di Martini non può essere intesa come la pura e semplice abdicazione di un artista al suo intero operare. Una simile ipotesi è smentita non soltanto dai fatti (fino all'ultimo Martini ha continuato a operare – il *Palinuro* è del 1946 e pochi mesi prima della morte cuoce le ultime terracotte nel forno di Fausto Melotti a Milano), ma innanzitutto dalle sue stesse parole, se lette con attenzione. È significativo che proprio il primo testo del libretto si concluda con una dichiarazione di poetica in forma di una serie di «comandamenti» rivolti «a qualche giovane immacolato», a cui baleni «la speranza di una rinascita». Decisivo è in ogni caso l'apoftegma a Giovanni Mardesteig, in occasione della

ristampa del libro nel febbraio del 1947: «La statuaria è morta, ma la scoltura vive».

Se la diagnosi del 1945 va presa sul serio in tutte le sue articolazioni, possiamo allora dire che il problema artistico di Martini è quello di ritrovare la vita in una lingua morta. La misura della sua grandezza è, cioè, inseparabile dal fatto che egli è, come Pascoli, dal principio alla fine, il poeta di una lingua morta, un artefice che opera in una lingua sterile cui deve ogni volta restituire vita e fertilità.

Riprendiamo la formulazione dantesca delle due lingue, che Martini sembra avere in mente. Nel *De vulgari eloquentia*, Dante distingue due lingue: una prima, che chiama volgare e definisce più nobile e naturale e una seconda, artificiale, che chiama «grammatica» e che dobbiamo apprendere attraverso lo studio. La scultura, come la lingua in Dante, appare a Martini come un campo di forze percorso da due correnti, diverse, ma strettamente intrecciate: una, la statuaria, è irrevocabilmente rigida e morta, l'altra, che possiamo lasciare innominata – a meno di chiamarla semplicemente «scoltura», come nell'apoteigma di Martini a Mandersteig –, è sempre viva, ma deve essere separata dalla prima a prezzo di «fallimenti continui e insistenti fatiche». A differenza della statuaria, che è «oggetto» e «immagine», la seconda è soltanto «estensione» («Fa' che io non sia un oggetto, ma un'estensione», recita uno dei «comandamenti» all'inizio del libretto), dove per estensione si deve intendere, secondo l'etimologia, qualcosa come il *tonos* degli Stoici, una tensione generatrice o un «grembo plastico» («la scoltura da fatto sterile si trasformerà in grembo plastico»), che, precisa Martini, «ha facoltà di plasmare e di essere plasmato», come è evidente nella *Donna che nuota sott'acqua*. Il compito è arduo, perché le due lingue – quella morta e quella viva – sono intimamente legate, nel senso che la mano dell'artista fa suo malgrado una statua e deve pertanto nello stesso gesto disfarla in «scoltura». Questo spiega certe pratiche che sorprendono in Martini, come la decisione di staccare la testa della *Donna che nuota* o di scalpellare il volto della *Sposa felice*. Si tratta, per lo scultore, di recidere a qualsiasi prezzo, nella misura del possibile, il vincolo che lo lega alla statuaria, esaltando spazialità e movimento come una quarta dimensione contro le tre dimensioni in cui la statua è imprigionata come in una gabbia («Fa' che io non resti nelle tre dimensioni, dove si nasconde la morte» p. 26). Il tenace paradosso di Martini e, insieme, la chiave della sua disinvolta maniera (il termine stile gli era odioso), è il caparbio, insistente tentativo di disfare la statua facendo una scoltura, di congedare l'immagine producendo un'immagine.

È forse osservando la *Veglia*, giustamente definita nel catalogo «uno dei capolavori della scultura occidentale», che è possibile seguire l'arduo procedimento che abbiamo cercato almeno provvisoriamente di definire. Sentiamo qui subito di non trovarci di fronte a una statua. Il piedistallo, invisibile a Martini, è scomparso e la grande terracotta refrattaria è incastonata in una sorta di cassa di legno, che simula l'ambiente di una camera. La convenzione statuaria è inoltre radicalmente smentita dal fatto che l'ignuda volge le spalle allo spettatore (viene in mente l'affermazione di Martini, evocando un ricordo infantile: «Divento scultore per l'apparizione del culo a due anni») e si sporge da una finestra che sottrae il volto (se esiste qui un volto) alla visibilità dello spettatore. Proprio per questa puntuale disdetta di ogni statuarietà, proprio perché è così viva nell'ansia affranta con cui sta guardando o aspettando nella notte qualcuno che non potrà mai venire, la donna ci è così vicina che la mano vorrebbe toccarla e la voce chiamarla per nome. In questa inaudita, miracolosa antistatua, Martini ha perfettamente adempiuto la sua poetica, ha mirabilmente poetato in una lingua morta.

Indorare l'Olocausto?*

John Yau

Preoccupato sembra Anselm Kiefer: dell'Olocausto e dell'eredità nazista. Lavorando a grandi formati, alle prese coi simboli della grandiosità nazista, egli si misura con un tema a proposito del quale molti dei suoi critici rispondono con l'arcinota affermazione di Theodor Adorno che «scrivere una poesia dopo Auschwitz è barbarie». Per quanto non completamente ingiustificata, questa obiezione nei confronti dell'opera di Kiefer suona troppo scontata e forse anche un tantino disinvolta. La frase adorniana compare in *Critica della cultura e società* (Prismi, Einaudi, Torino,). Nel paragrafo di apertura Adorno scrive che il critico della cultura non è soddisfatto di una civiltà alla quale deve tutto il suo scontento, parlando come se egli rappresentasse una natura incontaminata o un'età storicamente più elevata, quando invece egli è necessariamente della stessa sostanza di quello di cui si immagina di essere tanto più superiore.

Sono questi gli spinosi interrogativi a cui si vede esposto l'osservatore dell'opera di Kiefer. Qual è il senso dello scontento dell'artista? Crede forse di poter redimere il suo soggetto e trasferire l'Olocausto nel regno dell'arte? Crede forse di rappresentare, lui in sé stesso, una «natura incontaminata»?

Molti dei tredici dipinti in *Anselm Kiefer: Exodus* alla galleria Gagosian di New York (12 novembre - 23 dicembre 2022) sono pantagruelici; composti con processi vari e materiali diversi, incluse emulsioni, olio, acrilico, shellac, foglia d'oro, foglia di rame, sedimenti vari, metallo, stoffa, legno, capelli, corda, terracotta, carrelli da supermercato, abiti, e colpi di pennello. Sette dei quadri raffigurano una gigantesca rovina. «Für Paul Celan, 2021» (Per Paul Celan, 2021), che è più di 149 centimetri per 224, e raffigura la tribuna dello Stadio Zepelin disegnata da Albert Speer, l'architetto di Adolf Hitler. Nel 2019 la città di Norimberga si era posta il problema di cosa fare di questa

* Questo testo è apparso in «Hyperallergic» del 13 dicembre 2022. Si ringraziano John Yau e «Hyperallergic» per la gentile autorizzazione.



Da Anselm Kiefer: *Exodus, Gagosian, New York. Danae* (2016-21), emulsione, acrilico, olio, shellac, foglia d'oro, carbone, metallo e cavi su tela, cm 149 x 523 (tutte le foto sono di Rob McKeever, si ringrazia Gagosian).

architettura a scala imperiale, e di questo sito, come di cose che rendevano indubbiamente gloria a Hitler e al Nazismo. Julia Lehner, la responsabile culturale, infine decise: «non vogliamo ricostruire, non vogliamo restaurare, ma vogliamo conservare. Si tratta dell'importante testimonianza di un'epoca – ci consente di toccare con mano come si comportano i regimi dittatoriali».

Kiefer ha fatto opere che si riferiscono alla celebrata poesia di Celan *Todesfuge* dal 1981. In quei versi, Celan scrive:

Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland
er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch
In der Luft
dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng

*He calls out more sweetly play death death is a master from Germany
he calls out more darkly now stroke your strings then as smoke you will rise
in the air
then a grave you will have in the clouds there one lies unconfined*
(trad. Michael Hamburger)

Lui grida suonate più dolce la morte è un maestro tedesco
Lui grida suonate più cupo i violini e salirete come fumo nell'aria
E avrete una tomba nelle nubi là non si giace stretti
(trad. di Moshe Kahn e Marcella Bagnasco)



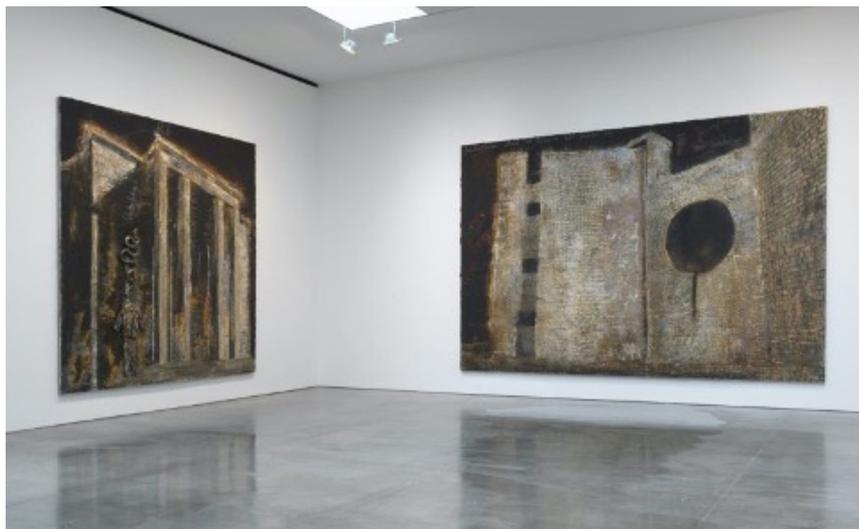
Da Anselm Kiefer: *Exodus at Gagosian*, New York, al centro: *Für Paul Celan* (2021), emulsione, acrilico, olio, shellac, capelli e gesso su tela, cm 149 x 224.

Che significato hanno le ceneri nei dipinti di Kiefer? Sono le tombe nelle nuvole per i milioni di uccisi? È questa l'intenzione di Kiefer, quella di dipingere l'edificio contro un fondo nerastro e poi di dedicarlo a Celan? Che significa drammatizzare quello squallore di edificio classico nel suo sogno da antica Roma e antica Grecia? In quella Germania del futuro, per la quale nello stadio Zeppelin la tribuna era stata costruita, gli ariani erano gli unici idonei ad apprezzarne la motivazione di fondo. Dedicando l'opera a Celan, un poeta ebreo nato in Romania, i cui genitori erano morti in un campo di concentramento, Kiefer sta davvero sottolineando il fallimento della Germania nazista?

Nel 1958, in occasione del conferimento del premio Brema, della poesia dopo Auschwitz, Celan dichiarava:

C'è solo una cosa che resta raggiungibile, sigillata e sicura al di là di ogni perdita: il linguaggio. Sì, il linguaggio, nonostante tutto, era rimasto al sicuro a dispetto della perdita. Esso, però, doveva attraversare l'impossibilità sua propria di rispondere, un silenzio terribile, la miriade di oscurità del discorso omicida. Lo fece. Questo non mi diede parole per ciò che stava accadendo, ma fu capace di attraversarlo. Lo attraversò; e poté riaffiorare «arricchito» da tutto ciò.

In *Selected Poems and Prose of Paul Celan* (2000) il traduttore, John Feltsiner, cita il poeta: «Non c'è niente al mondo per cui il poeta possa rinunciare a scrivere, nemmeno se egli è un ebreo e il linguag-



Da Anselm Kiefer: *Exodus at Gagosian*, New York. A sinistra: *Nehebkau* (2021).

gio che usa è il tedesco». Nelle sue ultime poesie, Celan fece a pezzi la lingua tedesca. Usò neologismi e scrisse in un linguaggio rotto che non offriva alcuna parola per quel che era accaduto. Mentre egli dovette inventare parole sue proprie, Kiefer si è appropriato dei simboli e delle metafore appartenenti a innumerevoli fonti e culture.

Für Paul Celan è fatto a misura di museo e mi fa pensare a quel che scriveva Robert Smithson: «[...] musei e parchi sono cimiteri sospesi sopra la terra – memorie congelate del passato che agiscono come un pretesto di realtà». La realtà in cui Kiefer si iscrive ha le sue radici nel Romanticismo tedesco, in particolare nella fede che l'artista possa mediare tra il creativo e il divino, tra terra e cielo. Con l'uso di piombo e oro egli propone la figura dell'artista come l'alchimista che può trasformare la materia inerte in spirito. Questo è il motivo per il quale trovo l'opera di Kiefer imbarazzante. Egli sceglie il tono oracolare; invoca il Rapimento, con il carrello da supermercato di piombo in *Exodus* (2022) inclinato verso un cielo ricoperto di foglia d'oro. Egli sembra credere che l'artista sia in possesso di un potere spirituale sovrumano.

A leggere il testo fornito dalla galleria, *Danae* (2016-21), che misura 149 centimetri x 523:

[...] fissa il punto dell'installazione, fondendo la rappresentazione della vastità d'interno dell'aeroporto berlinese di Tempelhof con quella dell'antico mito greco di Zeus trasfigurato in pioggia d'oro, operazione che ha compor-

tato un uso massiccio di foglia d'oro. Storicamente, il sito era stato edificato in un'area che, nel Medio Evo, apparteneva ai Cavalieri Templari. Aperto come complesso aeroportuale nel 1923, era stato sensibilmente ingrandito durante il Terzo Reich, per poi giocare il ruolo decisivo di ponte aereo nella Berlino della Guerra Fredda. È significativo che l'impianto dismesso sia stato usato di recente come ricovero provvisorio per rifugiati, impiego che lo ricollega ai temi dell'Esodo.

Nessun cenno vien fatto al ricorso, da parte di Kiefer, alla prospettiva monoculare, decisione di fatto autoritaria, che impone all'osservatore il punto dove stare per apprezzare la spazialità dell'opera. Nel mito greco si racconta che il padre di Danae, Acrisio, secondo una profezia oracolare sarebbe stato ucciso dal figlio della figlia. E sebbene Acrisio avesse rinchiuso sua figlia in una segreta, Zeus vi sarebbe entrato ugualmente in forma di pioggia d'oro per accoppiarsi con lei. Quando il padre se ne accorge mette Danae e il neonato frutto dell'unione in una cassa per spedirla alla deriva sul mare. Un po' di anni più tardi il figlio, Perseo, ucciderà incidentalmente Acrisio.

A quale profezia sta mirando Kiefer nella *Danae*? In quale miracolo crede? È per caso il miracolo dell'artista-creatore? Che significa ricoprire d'oro l'assenza di ogni risposta, e associare questo oro a un atto di fecondazione e di predetta uccisione di un eroe? Anselm Kiefer è lo Steven Spielberg della pittura. Entrambi sono maestri di effetti speciali ed entrambi sono persuasi del loro genio. Non si può fare a meno di restare impressionati da quel che essi fanno coi loro rispettivi *media*.

Ci si può solo chiedere se restare impressionati basta.

Dieter Kopp: tradizione e libertà¹

Gabriella Pace

La retrospettiva dedicata all'artista tedesco Dieter Kopp, in corso a Roma, Palazzo delle Esposizioni, è finalmente la felice occasione per entrare nell'universo iconografico di uno dei maggiori artisti figurativi del Novecento. Un tributo necessario, che mancava però al panorama delle pur numerose mostre italiane, forse proprio a causa della complessità che questo pittore ha sempre portato con sé: nella sua opera, che ne testimonia la straordinaria, rigorosa e anticonvenzionale ricerca, e nella sua persona, avvolta da un misto di riserbo e mistero, difficile da penetrare. La sua biografia dice molto di lui, formatosi nella Mayer'sche Hofkunstanstalt di Monaco, impresa di vetri e mosaici, prima di entrare all'Accademia di Belle Arti. Nel 1958 è a Parigi, e poi in Italia, a Firenze, e poi dal 1966 a Roma, dove approfondisce la tecnica ad olio e la tempera.

Negli anni Settanta passa lunghi periodi in Grecia, sulle isole di Corfù e Paros, dove affronta grandi pitture di paesaggio dipinte *en plein air*. La sua prima personale si svolge a Roma nel 1974, alla Galleria La Nuova Pesa; nel catalogo, una presentazione di Antonello Trombadori e un testo dell'artista a difesa dell'arte figurativa. Seguiranno altre sue «Dichiarazioni» (Galleria Giulia, 1982), ed è curioso che, nonostante il loro incandescente contenuto, se ne sappia così poco, se non in ragione di una sorta di silente ma inesorabile cancellazione dei valori e dei gesti di cui la pittura è stata portatrice per secoli.

Non a caso nell'autobiografia pubblicata in catalogo, Kopp afferma che si è recato per prima cosa a Firenze, «per imparare a disegnare». Sono rappresentativi, e poco noti, i sorprendenti disegni a punta metallica su carta preparata (ne parlò Mario Quesada nel suo testo nel catalogo della mostra *Bailey Kopp Theimer. Tre artisti stranieri in*

¹ Palazzo delle Esposizioni 10/05 – 30/07/2023, Mostra a cura di Giorgio Agamben. Catalogo a cura di Giorgio Agamben, Quodlibet, Roma 2023, pp. 112. Testi di Giorgio Agamben, Jean Clair, Dieter Kopp.



Dieter Kopp, *Il grande nudo rosso*, 1980-1981, olio su tela, cm 280 x 228, coll. priv, Roma; Palazzo delle Esposizioni, Roma, mostra a cura di Giorgio Agamben, 10 maggio - 30 luglio 2023.

Italia, Istituto Nazionale per la Grafica, Roma 1988), che testimoniano questo apprendistato. Improntati a un'estrema tensione stilistica e tecnica, sono eseguiti con una tipologia di disegno oggi dimenticata, in uso nella bottega tardo-medievale, soprattutto nella produzione di libri di modelli, nati per formare e uniformare la mano e il gusto degli allievi. Anche Leonardo da Vinci nel *Trattato della Pittura* consigliava questo tipo di esercizio con punte metalliche e «carte tinte, acciò non abbi a scancellare, ma mutare di vecchio in nuovo; che queste non son cose da essere scancellate ma con ogni diligenza serbate». Non si tratta di un passo indietro, né di un atteggiamento rivolto al passato: come Kopp dichiara nell'autobiografia, durante gli anni della sua giovinezza non vedeva di buon occhio i Primitivi, generalmente molto apprezzati dagli artisti della sua generazione. Dovrà passare ancora qualche anno, e una volta sicuro del carattere della sua opera, diventerà un grande ammiratore di Piero della Francesca, dei Lorenzetti, di Simone Martini. È di grande attualità, in questi tempi difficili,



Dieter Kopp, *Nudo con fascia nera*, 1979-1980, olio su tela, cm 158 x 197, coll. priv.; Roma; Palazzo delle Esposizioni, Roma, mostra a cura di Giorgio Agamben, 10 maggio - 30 luglio 2023.

il lascito etico ed esistenziale di alcune sue affermazioni: «Nell'arte è di grande aiuto dubitare, e ancor meglio rifiutare a priori tutto quello che è generalmente accettato; molto più se sentiamo che alla base di questa ammirazione c'è un movente passeggero, legato alla moda». L'artista ricerca la sua peculiare individuazione, e questo ha spesso i connotati di un'azione sovversiva, laddove il semplice riappropriarsi dei gesti e degli strumenti del fare artistico si fa «avanguardia» proprio mentre la circolazione accelerata e «guidata» di un qualsiasi prodotto artistico si è sostituita alla considerazione dei valori che esso racchiude.

Il percorso della mostra offre la rara opportunità di vedere affiancati in una impeccabile sequenza i pastelli con la serie incantata delle ciotole orientali, i grandi dipinti di Villa Balestra, le immagini asciutte e incandescenti di Paros, i nudi addormentati in un sonno che è rapimento. Ricercatezze tonali e soluzioni compositive di intatto equilibrio diventano monumenti visivi, celebrano una natura millenaria,

nella luce calda e meridiana entrano in dialogo con la civiltà, la storia e gli uomini che ne fanno parte. In queste stanze si celebra un tempo sospeso, in cui frammenti di quotidianità congelati come in un ricordo rinviano univocamente a una dimensione altra, trascendente, che ha a che vedere con l'inesprimibile mistero che il mondo stesso sottende.

La mostra è infine, per usare le parole di Cristina Campo, «un piccolo tentativo di dissidenza dal gioco delle forze», l'esortazione a un nuovo ordine di rapporti, un ripensamento dei codici visivi, un invito a ri-considerare oltre la dimensione concettuale, la fondamentale importanza del gesto e dei saperi tecnici del fare artistico.