

 **MIMESIS / QUADERNI DI VISUAL AND MEDIA STUDIES**

**N. 3**

Collana diretta da *Vincenzo Trione* e *Renato Boccali*

**COMITATO SCIENTIFICO**

Gianni Canova (*Università IULM*), Michele Cometa (*Università degli Studi di Palermo*), Patrizia Farinelli (*Università di Lubiana*), Carole Talone-Hugon (*Université de Nice Sophia Antipolis*), Paolo Proietti (*Università IULM*)

**COMITATO DI REDAZIONE**

Laura Brignoli, Paola Carbone, Daniela Cardini, Tommaso Casini, Andrea Chiurato, Anna Luigia De Simone, Valentina Garavaglia, Andrea Miconi





# LE FORME DEL SIMBOLO

Discorsi e pratiche del contemporaneo

A cura di  
Paolo Giovannetti



 **MIMESIS**



Il presente testo è stato realizzato grazie ai fondi del Dottorato di ricerca in Visual and Media Studies della Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)  
www.mimesisedizioni.it  
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana *Quaderni di Visual and Media Studies*, n. 3  
Isbn: 9788857574400

© 2021 – MIM EDIZIONI SRL  
Via Monfalcone, 17/19 – 20099  
Sesto San Giovanni (MI)  
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

L'editore resta disponibile ad assolvere le proprie obbligazioni riguardo alle immagini presenti nel testo avendo effettuato, senza successo, tutte le ricerche necessarie al fine di identificare gli aventi titolo.

## INDICE

INTRODUZIONE <i>Paolo Giovannetti</i>	7
EDUCAZIONE: DONI E DRONI <i>Maurizio Ferraris</i>	17
MIGRAZIONI DEL SIMBOLO NEL ROMANZO MODERNO E CONTEMPORANEO <i>Luca Doninelli</i>	41
SIMBOLI ELLENICI. PERMANENZA E SIGNIFICATO DEL MITO GRECO IN GIORGIO DE CHIRICO <i>Fabio Benzi</i>	59
LA PROSPETTIVA UNA FORMA SIMBOLICA? PROBLEMI TRA <i>STILE A PRIORI</i> ED <i>ESTETICA TRASCENDENTALE</i> <i>Florjer Gjepali</i>	89
SANTI IN AEROPLANO. ARTE SACRA E AGIOGRAFIE DEL FUTURISMO ANNI '20-'30 <i>Vincenzo Pernice</i>	111
L'INTELLIGENZA MALINCONICA. IL DIBATTITO INTORNO AL NEOREALISMO SULLA RIVISTA "LA CHIMERA" (1954-1955) <i>Dario Boemia</i>	133
DAL SIMBOLO ALL'OGGETTO, VERSO IL NON LUOGO. UN'INTERPRETAZIONE PRAGMATICA DEI REGIMI SIMBOLICI IN POESIA <i>Marilina Ciaco</i>	149

DISSIMULARE L'IO. LA SIMBOLOGIA DELL'AUTORITRATTO D'ARTISTA  
A FINE NOVECENTO

*Arianna Fantuzzi*

169

IMMAGINI IN MOVIMENTO, DECOLONIALITÀ E PRATICHE SIMBOLICHE  
IN *DOCUMENTA11* (2002)

*Annalisa Pellino*

191

PAOLO GIOVANNETTI

## INTRODUZIONE

Il presente volume contiene gli atti del convegno “Le forme del simbolo. Discorsi e pratiche del contemporaneo” che si tenne all’Università IULM il 20 novembre 2019. Si è trattato del terzo incontro di questo genere realizzato per iniziativa della Scuola dottorale in Visual and Media Studies, e metodologicamente prevedeva e prevede la fattiva partecipazione, ideativa e organizzativa, degli studenti del Dottorato. Tre gli ospiti illustri del convegno: Fabio Benzi, Luca Doninelli e Maurizio Ferraris; le restanti sei relazioni erano affidate ad altrettante dottorande e dottorandi del secondo anno. Va del resto aggiunto che nel periodo accademico subito precedente, 2018-2019, le attività scientifiche della Scuola avevano ruotato intorno al tema che poi sarebbe stato al centro di quella giornata di studi. Il simbolo, appunto.

Argomento a un tempo suggestivo e general-generico, in effetti: e ciò è verificabile a più livelli, e secondo una molteplicità di chiavi interpretative, oltre tutto declinate (o declinabili) nella dimensione storica. Cosa si intende per *simbolo*, insomma? Intanto, va detto che a seconda degli ambiti disciplinari in cui ci collochiamo le differenze di definizione vanno incontro a trattamenti particolari. Com’è ovvio, nelle arti visive la problematica del simbolico e dell’iconismo ha una connotazione *ab aeterno* differente da quella che manifesta nelle arti della parola. E queste a loro volta (anche nel dominio della narrazione) comportano una sensibilità altra rispetto alla procedura cinematografica. Nondimeno, in un mondo di ibridazioni estetiche come quello in cui operiamo, tutte le sovrapposizioni sono possibili: l’arte può presentarsi discorsiva quasi quanto la letteratura (body art, performance, installazione), il cinema risultare più simbolico delle

### *Le forme del simbolo*

arti visive (Tarkovskij, Petzold...) e la letteratura può scegliere sempre più spesso di farsi immagine (l'iconotesto). E così via.

Fin qui, in effetti, nulla di particolarmente sconvolgente. Ci sono tanti "specifici" simbolici quante sono le arti; e la modernità, *et ultra*, si è incaricata di rimescolare assiduamente le carte. Alcune peculiarità genetiche risultano in ogni caso ineliminabili, in termini di consuetudini e saperi, di dispositivi in azione, di comportamenti socialmente riconoscibili. Il punto davvero problematico è, semmai, un altro. Ed è la latitudine molto, forse troppo ampia su cui la semantica della parola *simbolo* si dispone, indipendentemente dai linguaggi e dalle tradizioni che la praticano. Siamo di fronte a una polisemia quasi incontrollabile, e tanto più (o peggio) se ci collochiamo su un piano storico, e per esempio dal simbolo slittiamo verso il "simbolismo" e il "simbolico". Si rischia di non intendersi più, di fingere di capirsi restando però ognuno dentro un proprio orticello o tic semantico, incapace di comunicare con gli automatismi degli altri partecipanti alla discussione.

Proprio per queste ragioni, può essere importante abbozzare una modesta e spero utile sintesi, per entrare nel dominio dei saggi che il mio lettore si appresta a leggere e, loro tramite, per tentare un ragionamento complessivo sullo statuto del simbolo – oggi. In definitiva, a mio avviso, sono almeno quattro i livelli su cui, in ambito estetico, si dispone la maggioranza degli usi di questa parola.

1. Un primo livello, generale, troppo generale (forse), riguarda la capacità che le forme hanno di rinviare a un contenuto condiviso, attraverso un meccanismo di significazione che pertiene alla sfera del semiotico. Stiamo parlando, in modo assai generico, del rapporto fra significante e significato. Più concretamente, esiste un'attitudine a simbolizzare propria delle arti che ha a che fare innanzi tutto con una produzione di senso. Alla forma esterna dell'opera è associata una costellazione di possibili contenuti. Ovviamente, è un grado zero del simbolo, una condizione di default, in qualche modo necessaria. Ed è perfettamente inutile



affermare che le ricorrenti (non solo nel Novecento e nel Duemila) poetiche dell'insignificanza, della negazione del significato, si scontrano con la forza che ogni opera artistica ha di mettere *comunque* in movimento un valore, un contenuto.

2. Ma “simbolo”, crescendo sopra il plafond della precedente accezione, può specializzarsi in un altro dominio: che è quello delle “forme simboliche” teorizzate da Ernst Cassirer, che forse potremmo attualizzare alla maniera di Michel Foucault parlando di particolari e ben normati “dispositivi simbolici”. Accade cioè che certi complessi formali, stilistici, siano reputati rappresentare valori più generali e collettivi, in quanto suscettibili di fotografare qualcosa come lo spirito di un tempo, un'emozione culturale tipica di una certa condizione epocale. Se il Rinascimento è simboleggiato dal dispositivo prospettico, e – poniamo – l'Ottocento dal dispositivo (melo)drammatico, ossia da una teatralizzazione delle arti, è abbastanza certo che il Novecento sia stato il secolo del cinema, abbia rappresentato quel tempo storico ed estetico che nell'alternanza di fluidità e discontinuità, nella ritmica *saccadée* del montaggio (dei suoi vuoti), ha trovato una declinazione appunto simbolica. Ed è altrettanto evidente che nel postmoderno o, comunque, nell'esperienza del XXI secolo a fare premio sarà la logica non gerarchica o poco gerarchica della Rete, di quell'ipertesto detto Internet, capace di valorizzare e insieme svuotare di senso tutto ciò che fagocita e mette in comune.

3. Risalendo verso specializzazioni più riconoscibili, c'è poi il “simbolo” e il “simbolismo” in quanto categorie conoscitive e storiche. Il fatto che il mondo possa essere letto come una “foresta di simboli”, che dietro le apparenze dalla vita si nasconda qualcosa di diverso e di più misteriosamente profondo, è idea antichissima, che non solo si concreta nei saperi iniziatici ma che trova la sua trasposizione in un'ampia gamma di comportamenti artistici. Il misticismo medievale, le allegorie di Dante, il platonismo rinascimentale, la grande stagione

del Simbolismo europeo fra Ottocento e Novecento: siamo di fronte alla capacità che le arti hanno di dire una Realtà maggiore attraverso codici oscuramente complessi che invitano a guardare “sotto il velame” per cogliere un senso tanto sfuggente quanto (ritenuto) indispensabile. E poco importa che ci sia stato chi, come Walter Benjamin, ha cercato di proporre a lato o dentro il quadro dei simbolismi una tradizione differente, quella allegorica, capace di valorizzare meglio e più l’opacità grumosa del significante, la sua renitenza a un significato purchessia (fino al limite dell’“allegoria vuota”). In effetti, simbolismo e allegorismo sono entrambi debitori di un’idea di produzione del significato che mira alla scoperta di qualcosa di *altro* rispetto alla “lettera”, al contenuto semantico basilare (quello di cui si parlava al punto 1).

4. Ma insomma che cosa significa allegoria vuota, che cosa rappresenta la ricerca mallarméana di un senso simbolico che confina con il nulla e l’afasia – se non spostare il discorso a un livello ulteriore, che è quello della *significanza*, nell’accezione a suo tempo codificata da Roland Barthes? Schematizzando un po’, mettiamo ora piede nel simbolico di Jacques Lacan, ma anche nel rizoma di Deleuze e Guattari, nella *différance* di Jacques Derrida. Il simbolo si dissipa o implode, smarrendo la propria capacità di restituire qualcosa di stabile, e come nella fisica delle particelle si manifesta in modo intermittente, rifiutando la possibilità di fare sistema, di chiudersi in una totalità. Non per questo, tuttavia, i contenuti di quella che gli americani (e l’arena *global*) chiamano “French theory” giunge davvero al nichilismo; piuttosto, chiede una rinegoziazione del simbolico, attraverso pratiche in progress, da mettere a punto giorno dopo giorno in un processo paziente che è anche un processo di ri-costruzione. Di costruzione di relazioni, innanzi tutto – come insegna il retaggio più importante del pensiero e della prassi femminista.

Che parlare di simbolo significhi muoversi *almeno* attraverso, o dentro, queste quattro intenzioni, a me sembra sensato, e certo

si possono leggere gli scritti qui raccolti attraverso la specola di una simile proposta scandalosamente sintetica e schematica.

Vera e propria introduzione filosofica ai limiti dell'umano, ma anche a una sua più corretta collocazione nel pianeta, il lungo saggio di Maurizio Ferraris ci parla delle condizioni d'esistenza indispensabili alla definizione di qualsivoglia agire simbolico. Più esattamente, ci parla dell'intersezione fra uomo, natura e tecnologia, con argomentazioni che contraddicono una discreta quantità di orgogliose affermazioni antropocentriche, anche se spesso mascherate da preoccupazioni per l'ambiente e il futuro stesso dell'umanità. Non abbiamo affatto bisogno del farisaismo, ci dice Ferraris, di un angelismo o buonismo polemico e inevitabilmente solo "immaginari", incapaci di confrontarsi con le vere questioni di una specie come la nostra che, ci piaccia o meno, continua a progredire. Troppo spesso la polemica moralistica di tradizione novecentesca ci ha impedito di cogliere la nostra esatta collocazione al mondo, il valore della nostra forza / debolezza di individui che signoreggiano la tecnica e non ne sono davvero signoreggiati. Abbiamo piuttosto bisogno di comportamenti esemplari, di un'etica che riscopra il valore innanzi tutto del *saper fare un esempio*, di produrre qualcosa che sappia essere d'esempio. E, forse, si potrebbe aggiungere, non molto lontano da un simile concetto si colloca uno dei comportamenti simbolici più trascurati, almeno per molti decenni, quello dell'esemplificazione: azione beninteso diversa dall'esemplarità, che nondimeno ci ricorda come una lingua (e un'arte) che non sappia far riferimento al mondo costituisca un'esperienza davvero troppo debole per soddisfare le nostre esigenze di umani.

Il saggio di Luca Doninelli scommette invece risolutamente su un'idea di *forma* simbolica, vedendo nel Romanzo (la maiuscola forse è indispensabile), soprattutto ottocentesco e solitamente detto "realistico", l'espressione di una visione del mondo organica, capace di farsi politica, cioè di essere pubblica, patrimonio in ultima analisi di tutti. Il Romanzo in questo senso costituisce un rivolgimento epocale, poiché attinge alle molteplici risorse tanto della cultura popolare quanto del teatro (e Doninelli svolge

### *Le forme del simbolo*

osservazioni sulla visività “scenica” della narrativa ottocentesca che a me sembrano particolarmente preziose). Da questo punto di vista, un genere letterario può farsi davvero *dispositivo* e assumere il valore emblematico di un tempo e di una storia. Valore che però da decenni sta trascolorando, senza peraltro mai – fortunatamente – scomparire. Certo, oggi il Romanzo è assediato da una visione dell’esistenza in cui il nesso fra individuo e Storia appare compromesso da un rovesciamento delle gerarchie in gioco: dalla maiuscolizzazione, ossia, di un Individuo ipertrofico e da una storia minore annichilita a mero sfondo pittoresco.

Il successivo saggio di Fabio Benzi, dedicato ai simboli ellenici presenti nella pittura di Giorgio de Chirico, si occupa in particolare del modo in cui il pittore ha saputo rileggere, modificandoli anzi deformandoli, alcuni contenuti della mitologia classica quali aveva potuto conoscere durante la sua giovinezza ateniese, a stretto contatto con il neo-ellenismo del poeta Kostis Palamàs. Tema tipicamente novecentesco, come pochi altri, a ben vedere; e si tratta per de Chirico, di una rilettura dell’antico che comporta un duplice movimento: di allontanamento, al limite dell’ironia e della dissacrazione; e di gioiosa appropriazione, alla ricerca di archetipi e suggestioni per una diversa espressione. È un simbolismo, come dire?, semiotico, capace di assumere un codice esistente e di proporre una diversa declinazione, se del caso una defigurazione. E a salvare questi tipi di classicismo dal rischio del simbolismo iniziatico, è l’azione del pensiero di Nietzsche (una costante peraltro nella riflessione artistica italiana ed europea alla vigilia della prima guerra mondiale) che incoraggia all’amore della superficie, al rifiuto di ogni profondità risentita. Semmai, il simbolismo grecizzante di de Chirico ci avvicina alle declinazioni “letterali” dell’inconscio linguistico secondo Lacan, alla proliferazione orizzontale dei significanti, alla loro dissipazione.

Il primo dei dottorandi a entrare in gioco, Florjer Gjepali, con il piglio sicuro e leggermente spavaldo che la giovane età gli garantisce si impegna in un’argomentata requisitoria del pensiero di Erwin Panofsky e della sua promozione della prospettiva umanistica rinascimentale a “forma simbolica”, per di più garan-

te di una visione moderna e scientifica del mondo. Il saggio ha il merito di relativizzare le considerazioni critiche che vogliono fotografare un tempo storico attraverso il filtro d'una forma assunta in maniera (eccessivamente) ideologica. Anche perché in questi casi è fortissimo il rischio di proporre una visione addirittura teologica del divenire artistico, quasi che *quella* strada, segnata dalla prospettiva, fosse l'unica percorribile, l'unica capace di anticipare il *nostro* tempo.

Quasi opposto, a ben vedere, è l'assunto di Vincenzo Pernice, che si occupa di opere artistiche e narrative futuriste di tema religioso. Se in effetti il futurismo occupò a colpi di manifesti il campo dell'arte cristiana, resta comunque un bell'ossimoro quello che combina i due momenti, le due storie anche estetiche. Il cattolicesimo con la sua simbologia e la sua quasi bimillenaria tradizione artistica *versus* l'antitradizione futurista, con tanto di apparato iconoclasta. Molto finemente, e con il decisivo ausilio di alcune categorie elaborate da Mario Praz, Pernice riesce a mostrare la coesistenza, nel futurismo religioso, di due "volontà artistiche" concorrenti: da un lato un vero medievalismo, un primitivismo rispettoso di un'eredità cristiana codificata (anche se rastremata a poche invarianti iconologiche), dall'altro il *ductus* avanguardista vero e proprio, in grado di far fruttare la rivoluzione spazio-temporale del futurismo e, in senso lato, del modernismo novecentesco.

I due saggi letterari che seguono sono uno studio di caso su una rivista letteraria italiana degli anni Cinquanta, "La Chimera", a opera di Dario Boemia; e una sintesi di Marilina Ciaco intorno alle fortune del simbolismo poetico, sempre in Italia, fra gli anni Cinquanta e i giorni nostri. In entrambi gli interventi, si prende spunto da un ritorno d'interesse per forme poetiche riconducibili all'ermetismo, alla sua tradizione, e per un successivo superamento di quell'orizzonte. Se a metà del sesto decennio del Novecento "La Chimera" fallisce nel tentativo di affermare il valore metastorico di un certo tipo di ricerca, negli stessi anni (anzi leggermente prima) Anceschi traghetta il simbolismo e il post-ermetismo nella direzione di quelle che poi sarebbero state chia-

mate neoavanguardie. Strumento teorico prezioso è la “poetica dell’oggetto”, debitrice nei confronti di Eliot e Pound e insieme capace di mediare tra bisogno di illuminazione simbolica e riconoscimento di una indispensabile terrestrità della poesia. Non senza che la proposta di Anceschi incontri dissensi e perplessità sulla sua strada (a partire dal sodale – almeno un tempo – Vittorio Sereni), e non senza che le pratiche del Gruppo 63 finiscano per vanificare ogni ambizione suggestiva, ogni rinvio a una codificazione verticale, a uno sprofondamento del senso.

Altra coppia esemplare di contributi è quella che conclude il volume. Arianna Fantuzzi si occupa di autoritratti realizzati alla fine del secolo scorso da artisti come Maurizio Cattelan, Vanessa Beecroft, Cindy Sherman e Gillian Wearing; Annalisa Pellino studia la manifestazione artistica organizzata a Kassel ogni cinque anni dal 1955, *Documenta*, segnatamente l’undicesima edizione, del 2002. Se i fenomeni affrontati sono di fatto contemporanei, la metodologia è diversa. Fantuzzi lavora in modo ravvicinato, descrittivo e analitico, attento a cogliere anche su un piano di evoluzione (storica) delle forme le trasformazioni nel genere dell’autoritratto. La costruzione del soggetto, la rappresentazione in definitiva di un io *embodied*, va incontro a una mutazione che separa il corpo “reale” da quello “raffigurato”, in conformità a una “crisi di referenza” tipicamente postmoderna. Se esiste una lingua (una semiosi) codificata dell’autoritratto, si deve prendere atto della sua ridiscussione – forse benefica – di fine millennio; ed è interessante che a sancirla sia la messa in discussione di quei caratteri che “fanno riferimento” al mondo così com’è, alla fisicità stessa dell’artista. Pellino lavora invece facendo uso di un’articolata attrezzatura teorica che, oltre alle ricerche sulla fruizione “spettatoriale” degli allestimenti artistici, guarda con attenzione alle problematiche post-coloniali e “decoloniali” (intese come costellazioni di saperi capaci di fare a meno di certe eredità occidentali). Interessante, mi sembra, è un procedere in ultima analisi decostruzionista, poiché l’idea convenzionale di manifestazione artistica è messa al centro di un percorso radicalmente critico, erosivo. Viene epochizzata anche

P. GIOVANNETTI  
*Introduzione*

la nozione di simbolico, di segnicità pienamente significante. In un contesto preoccupato di non concedere nulla al discorso del potere, infatti, non è più possibile avvalersi nemmeno delle infrazioni e dislocazioni semantiche proprie del postmoderno. Ora, in modo vagamente barthesiano o deleuziano, il senso è nomade, le categorie ordinatrici non valgono più.

Ed è istruttivo notare che, partendo da un orizzonte apparentemente riconducibile a unità, Fantuzzi scommette su una continuità nella rottura (la storia di una tradizione artistica giunta a un estremo), e dunque per lei il simbolo si rinnova nella tensione; mentre Pellino rifiuta ogni retaggio, e i simboli con cui si confronta sono altrettanti specchi infranti. Rispettivamente, punti 1 e 4 della mia sintesi, insomma. A ribadire la plasmabilità di una nozione, ma anche la sua perdurante e irrinunciabile funzionalità.





MAURIZIO FERRARIS

## EDUCAZIONE: DONI E DRONI

Il 30 agosto 1755 dalle Délices, vicino a Ginevra, Voltaire accusa ricevuta del *Discorso sull'origine dell'ineguaglianza tra gli uomini* di Rousseau: “Ho ricevuto il vostro nuovo libro contro il genere umano, e ve ne ringrazio [...] Non fu mai impiegata tanta intelligenza allo scopo di definirci tutti stupidi. Vieni voglia, leggendo il vostro libro, di camminare a quattro zampe.” E prosegue osservando che “avendo perduto questa abitudine da più di sessant'anni, sento purtroppo l'impossibilità di riprenderla. Né posso mettermi alla ricerca dei selvaggi del Canada, perché le malattie a cui sono condannato rendono necessario per me un medico europeo.”

### IMBECILLITÀ

Difficile dargli torto. In effetti, senza tecnica e quelle forme di tecnica avanzata che sono la cultura e la società, l'umano avrebbe seguito il destino della sua vita naturale, breve, solitaria e grama, ed è possibilissimo che la nostra specie (posto che qualcosa del genere si possa determinare, visto che non discendiamo da una scimmia, ma da tante) si sarebbe estinta da centinaia di migliaia di anni. Col risultato che noi non saremmo qui e nessuno mai avrebbe anche solo pronunciato il nome di “umano”. L'umano è l'animale debole, imbecille, inerme, privo di bastone (*in-baculum*) se non è sorretto dalla tecnica. Dipingerlo come un angelo caduto è postulare una essenza umana integra, e poi alienata, pervertita e corrotta dalla tecnica e dalla società. L'umanità è tutt'altro che perfetta, ma sono state proprio queste imperfezioni a farla diventare quella che è. Lenti nella crescita, tardivamente auto-

### *Le forme del simbolo*

mi, sfavoriti dalla natura rispetto a tanti animali non umani (per non parlare dei virus, potenti e indifferenti), abbiamo inventato, in un processo durato centinaia di migliaia di anni, la società, la tecnica, e quella forma capitale di tecnica che è la scrittura e, con la scrittura, la cultura, la scienza, la storia, il progresso.

Non possiamo essere umani in difetto di meccanismi, di strutture, di automatismi, ossia di tecnologie, perché l'umano al naturale è un animale destinato a una vita breve e davvero troppo frugale. Ma, se è così, e scartata l'ipotesi che l'umano sia stato modellato da Dio nella creta e animato da un soffio vitale, appare ovvio domandarsi quali siano le condizioni per cui uno dei tanti animali presenti sulla terra sviluppasse la forma di vita umana, quella che le macchine ci invidiano al punto da registrarla, archivarla e profilarla con i big data dando vita a ciò che, tanto oscuramente, chiamiamo "intelligenza artificiale". Di certo sono condizioni che vengono da molto lontano, da una capitalizzazione del rito e del comportamento che genera ruoli, obiettivi, scopi, norme, che sono emersi da una sterminata antichità che ha incominciato a esistere solo quando ha avuto inizio l'isteresi tecnologica e sociale, e una volta che, anche in questo caso, si scarti l'ipotesi alternativa che siano discesi attraverso un decalogo scritto portato da Mosè dopo una escursione sul Monte Sinai.

Se i nostri antenati fossero rimasti nell'acqua non avrebbero potuto accendere dei fuochi, e di lì costruire dei bivacchi; né manipolare oggetti con le mani raccontandosi nel frattempo, con la bocca rimasta libera per funzioni espressive e non pratiche, delle storie; né di conseguenza generare delle comunità più o meno coscienti, sviluppare riti e consuetudini; e magari, appunto con dei bastoni, costruire recinti e tettoie per proteggersi dalle inclemenze del tempo e garantendosi una relativa sicurezza nei confronti di predatori più forti, fossero leoni, membri di altri clan, vicini di capanna o (come insegnano le statistiche di oggi facilmente retrodatibili) compagni di capanna. L'antropologia è l'altro volto della tecnologia: quanto meglio comprendiamo la tecnologia, tanto meglio comprendiamo l'umano. La rivelazione di chi siamo è un processo storico, ma se la nascita della storia può essere



M. FERRARIS  
*Educazione: doni e droni*

ricondotta a quella peculiare forma di tecnica che è la scrittura, non dimentichiamo che l'evoluzione degli apparati tecnici, dalla più semplice selce scheggiata allo smartphone che abbiamo in mano, ci dice meglio di qualunque altra cosa ciò che siamo e ciò che vogliamo. Ciò che determina la nostra diversità rispetto agli animali non umani non è la dotazione psicofisica (siamo animali altamente imperfetti, e soprattutto più aggressivi, pavidi o impulsivi e dipendenti rispetto ad altri), bensì il meccanismo, il grande dispositivo di esteriorizzazione e di capitalizzazione offerto dalla tecnologia. Ma, e questo occorre dimenticarlo mai, il meccanismo non andrebbe da nessuna parte senza organismo.

#### ORGANISMO

Siamo all'opposto del titanismo, o meglio il titano da cui discendiamo non è Prometeo. Tutto quello che abbiamo intorno a noi, e che rende la nostra vita più lunga e piacevole di quella dei nostri antenati, ha trovato la propria origine, prima che in un Prometeo che ha rubato il fuoco agli dèi, in un Epimeteo che voleva arrostitirsi una salsiccia, e che proprio per questo avvertiva l'urgenza di dominare il fuoco. Non solo la tecnica, ma il difetto di fabbrica che ci costringe a farci ricorso, è il tratto distintivo non solo dei nostri trisavoli, ma di ognuno di noi in questo momento. Del tutto banalmente, io non scriverei queste righe e voi non le leggereste se ciò che tanto oscuramente chiamiamo "la natura" ci avesse dotati di zanne o pellicce che ci riparano da aggressori esterni e dal maltempo, e soprattutto se ci avesse provvisti di unghie, utilissime per lacerare e ferire ma disastrose nel picchiare sui tasti di un computer. Con dotazioni adeguate all'ambiente, gli umani non avrebbero sprecato il tempo a intagliare selci, a sviluppare sistemi simbolici, a incrementare sviluppi tecnologici di cui la mia scrittura e la vostra lettura sono il risultato.

Il difetto, e il rimedio che viene escogitato, un meccanismo dotato di una finalità esplicita, genera una complicazione che si può trasformare in una risorsa, e che comunque ci definisce per quelli





### *Le forme del simbolo*

che siamo. Non si riesce a immaginare un animale che necessita di una valigia (se non altro perché non ha in genere il pollice opponibile né abbisogna di vestiti) o di una vacanza (se non altro perché non lavora). Nel soddisfare questo bisogno la tecnica e la società agiscono sinergicamente, e in effetti conviene parlarne come di un tutt'uno. La società umana è concepibile solo sulla base di supporti tecnici, e la tecnologia acquisisce senso principalmente in un contesto sociale; e la finalità congiunta della tecnologia e della società consiste nel colmare le lacune naturali dell'umano. Che poi quella medesima società o quella cultura possa farne, e per i medesimi meccanismi, un disadattato o un serial killer, ciò fa semplicemente parte delle regole del gioco: non vedrete mai un castoro inetto perché sarebbe morto, né un leone killer perché non avrebbe senso, uccidere è semplicemente la sua forma di vita.

Da ciò segue una circostanza che merita di essere approfondita. Mentre nel caso degli animali non umani i bisogni sono facilmente riconoscibili, in quello degli animali umani è molto difficile distinguere i bisogni primari da quelli secondari, il valore d'uso da quello di scambio, l'utilità dallo sfarzo e dallo spreco. Questa circostanza spiega non solo l'intrinseca correlazione tra umano, tecnologia e società; ma illumina l'enorme grado di chimerica astrazione che circonda la nozione di "natura umana" se considerata come una essenza. L'eccesso (l'adozione di supplementi rispetto alla dotazione naturale) va dunque inteso come una costante che definisce la natura umana, che tuttavia trae origine da un difetto. Ma, si noti bene, perché di lì trarremo una circostanza non ovvia, in questo bisogno a comandare è il corpo, non la macchina, non l'intelligenza, ma il bisogno e l'urgenza che derivano dal possesso di un corpo.

### MORTALITÀ

Il corpo, prima che quella parte del corpo che chiamiamo "mente" ci identifica e ci dice quello che siamo, ed è un carattere che condividiamo con gli altri organismi ma è inconcepibile in





M. FERRARIS  
*Educazione: doni e droni*

riferimento a un meccanismo. Quando trasferisco il mio archivio da un computer a un altro, la natura dell'archivio non cambia con il cambiare del suo supporto fisico. Ma se trapiantassi il mio cervello nel corpo di un altro non sarebbe più la stessa intelligenza, e possiamo essere certi che in breve tempo la mia responsività (percezioni, gusti, preferenze, e ovviamente anche finalità) sarebbe radicalmente trasformata. Soprattutto, l'organismo è un maestro esigente, e soprattutto imperioso, non aspetta, non può rinviare a domani la propria fame, o sete, o stanchezza. Ed è per questo che l'umanità ha fatto ricorso alla isteresi tecnologica, ossia ha inventato degli apparati che non semplicemente suppliscono alle nostre mancanze, ma consentono degli accumuli di risorse per far fronte a urgenze che per un meccanismo non avrebbero senso. Difficile immaginare un asciugacapelli che patisce per mancanza di elettricità: semplicemente, aspetta che prima o poi torni la luce, e a quel punto ricomincia a funzionare.

Possedere un corpo significa avere dei bisogni, e per i più riflessivi essere consapevoli di avere un tempo limitato e dunque prezioso (è pensabile un computer che si annoia? Credo proprio di no, mentre sappiamo bene quanto spesso ci annoiamo). L'altro lato della medaglia è che quando un organismo si spegne non può più essere riacceso, mentre i meccanismi prevedono nella maggior parte dei casi la possibilità di accendere e spegnere. L'ipotesi di uno slancio vitale che distinguerebbe l'organico dal meccanico è non meno problematica (o tautologica) dell'idea secondo cui ci sarebbe qualcosa di speciale e di unico nel pensiero naturale (o più esattamente nel pensiero umano) che lo distinguerebbe dal pensiero artificiale del computer. È verissimo, ma questo non toglie nulla alla specificità dell'anima rispetto all'automa, che non consiste nel fatto che la prima esprime dei significati mentre la seconda si limita a manipolare dei segni, bensì nel fatto che la prima è collocata in un organismo e la seconda in un meccanismo. Il meccanismo ha una possibilità di iterazione indefinita, e una volta spento può essere riacceso. L'organismo una volta spento non si riaccende, e per questo prova delle urgenze metaboliche che il meccanismo non ha.



### *Le forme del simbolo*

Un computer si limita a segnalare che la batteria è quasi scarica, un umano cerca di cibarsi, cambia comportamenti, si proietta verso fini e azioni – dall’imbottirsi un panino a stilare la carta dei diritti dell’uomo e del cittadino – destinate a soddisfare l’esigenza metabolica. Questa la grande differenza. Una fibbia di bronzo o un vaso di vetro non hanno mai lottato per conservare la propria forma, mentre i corpi umani sono perennemente impegnati in questo combattimento. Eppure, quando gli archeologi trovano una tomba micenea, la fibbia e il vaso sono intatti, mentre del corpo restano soltanto le ossa, quando va bene. Sembra una circostanza frustrante, ma è anche la ragione per cui, diversamente dalla fibbia o dal vaso, il corpo ha potuto albergare delle speranze, delle credenze, e delle fondatissime paure.

Ecco dunque cos’è la vita, e il modo in cui vive e muore la carne: una crudele dipendenza dall’assunzione di energia. Il metabolismo è una lotta contro l’irreversibile e contro il disordine. Il calore si disperde e fornisce la direzione fondamentale. Questo fa sì che un papero e un professore abbiano delle urgenze molto più manifeste e pressanti di un asciugacapelli. Il punto è molto semplice, e si ricollega alla circostanza capitale per cui il papero è vivo e l’asciugacapelli no. Il che non è bello ma il contrario sarebbe ancora più brutto. Le anime, umane e animali, le anime che respirano e spirano, sono molto più sensibili degli automi ai processi irreversibili ed è proprio a questa sensibilità che vanno riportate caratteristiche tipiche degli organismi come la fame, il desiderio sessuale, la paura, l’aggressività.

### FINALITÀ

Tutto questo è sin troppo ovvio. L’uomo, proprio come il castoro, è ciò che mangia, dunque l’uomo (diversamente dal castoro, che non ha centri commerciali) è ciò che consuma. La sua struttura è lì. Poi verranno sofisticatissime sovrastrutture (o non verranno affatto) ma il punto di partenza è quello. In quanto organismo che va alimentato, l’umano costituisce,



M. FERRARIS  
*Educazione: doni e droni*

per questa via, l'entelechia dell'intero sistema, e dico proprio entelechia, cioè finalità interna, dal momento che è il fine di tutto il sistema sociale, fatto per rispondere ai consumi, e se possibile per promuoverne dei nuovi. Abbiamo a che fare con un sistema complicato che, da una parte, ci prescrive una fine, e con questa delle urgenze, e, dall'altra, ci propone dei fini, degli obiettivi che consistono tanto nel differire la fine, quanto nel far sorgere aspirazioni, desideri e frustrazioni inconcepibili in una vita breve, brutale e frugale. Esiste dunque un nesso essenziale (questa è la buona notizia) tra la fine e il possesso di scopi, di fini e di significati.

La caratteristica fondamentale dell'intelligenza naturale, e degli umani che ne sono i portatori più o meno sani, è dunque questo incontro fra un organismo, con i suoi bisogni, i suoi tempi e le sue mancanze, e un sistema di meccanismi chiamati a rispondere ai bisogni e a supplire per quanto possibile alle mancanze. Rispondere ai primi e supplire alle seconde, e non il possesso della ragione o l'amore per la conoscenza, costituisce l'essenza dell'anima responsiva, ossia dell'anima umana. A giusto titolo si può immaginare che se guardassimo una partita di calcio senza sapere che il fine dei giocatori (tolti i due portieri) è fare gol non capiremmo il senso di tutta quella agitazione in campo. Questo è ovvio, ed è anche ovvio, sebbene non ci rifletta troppo, un secondo aspetto che meriterebbe di essere considerato in tempi di crescente automazione: una partita di calcio deve essere giocata da giocatori umani, una gara automobilistica deve avere piloti umani, un parlamento e un ospedale devono avere parlamentari e pazienti umani. Performance sportive, accudimento, rappresentanza politica richiedono, nella loro forma più completa, un intervento umano, cioè una responsabilità fatta di una componente corporea inserita in un contesto tecnologico (cioè che fornisce un supplemento alla componente corporea).

Bisogna dunque concepire la tecnologia non solo come plastica e acciaio, ma come isteresi tecnologica, capitalizzazione di risorse, condizione di emergenza della realtà sociale e della stessa normatività così come del concetto di "razionalità", che





### *Le forme del simbolo*

nasce dall'incontro tra le anime e gli automi, e non prima. È in questo quadro che acquistano senso concetti come “fiducia”, “responsabilità” e “decisione”, che comportano la presenza di componenti tecnologiche, di cui i computer sono solo l'ultima versione, giacché tutto ha avuto inizio con la leva, la ruota e la scrittura, e di componenti biologiche, cioè il fatto che ci siano degli organismi, almeno due, che interagiscono socialmente. Pretendere che un computer sia responsabile, e dunque garante, costituisce un errore concettuale circa la nozione di “responsabilità”, e non è diverso da quello che compirebbe chi pensasse che se prende una banconota da dieci euro dalla tasca di destra dei calzoni e la mette nella tasca sinistra si sta prestando dieci euro. Lo stesso, sebbene per altri motivi, vale per un animale non umano.

### FORMAZIONE

Se le cose stanno in questi termini, la tecnologia più sofisticata che l'animale imbecille è riuscito a elaborare è la formazione, ossia, non troppo paradossalmente, la creazione di contesti, come appunto quelli dell'apprendimento, in cui è facilissimo sentirsi imbecilli, cioè inadeguati, e si avverte l'urgenza di por rimedio a questa mancanza con bastoni sempre più efficaci: leggere, scrivere e far di conto. Ossia raddrizzare quelle povere dotazioni naturali, completarle con qualcosa di meglio per metterci al passo con la sproporzione delle nostre ambizioni che ci porta fuori del nostro ambiente rendendoci ancora più inadeguati di quanto non fossimo. Kant ha scritto che dal legno storto dell'umanità non si può cavare mai nulla di perfettamente diritto<sup>1</sup>: solo l'umanità è un legno storto, e solo l'umanità chiede di essere raddrizzata, il resto è una attività circense e irriguardosa come addestrare gli animali per divertire un pubblico di altri animali, che tuttavia

---

1 I. Kant, *Idea per una storia universale in prospettiva cosmopolitica* (1784), trad. it. Mimesis, Milano 2015.







M. FERRARIS  
*Educazione: doni e droni*

dispongono di un supplemento, il denaro, che gli permette di pagare il biglietto. Il bastone, il supplemento tecnico, può anche essere il tutore, il legno diritto che può aiutare il legno storto a raddrizzarsi un po', attraverso appunto l'educazione e la cultura, con i doni e i droni che ci offre.

Sempre Kant ha scritto (è l'incipit delle sue lezioni di pedagogia) che l'umano è il solo animale che può essere educato. Sapendo benissimo, e sin dal principio, che l'educazione non ha mai fine, o più esattamente finisce con la fine dell'educando o dell'educanda; ma che proprio questa incompletezza strutturale è ciò che fa andare avanti una macchina, la rete del mondo sociale di cui il web è la più recente manifestazione, che altrimenti non andrebbe da sé, e anzi non si sarebbe mai avviata. L'educazione, così, è un termine definitorio della natura umana, esattamente come ogni altro tipo di bastone o di supplemento. Se dare della bestia a una bestia è una bestialità, lamentare la brutalità e la selvatichezza degli umani è non solo sensato, ma anche sin troppo motivato. Questo è vero da sempre, ed è confortante pensare quanto più ampia sia l'educazione che oggi viene impartita a un qualunque cittadino di una società avanzata rispetto a quelle stesse fasce sociali un secolo o due secoli fa, per non parlare dei millenni trascorsi da quando il processo ha avuto inizio.

Questa capitalizzazione non si limita a far tesoro del passato, a farlo emergere e crescere, ma, lo ricordavo poco fa, opera nel presente, nella vita di ognuno di noi. È altamente improbabile che in assenza di riti, documenti o socialità un umano possa attribuire significato ai rapporti elementari di parentela, nutrire ambizioni per l'ottimo motivo che in natura non esistono né sciamani né contrammiragli né Immortels dell'Académie Française o presidenti degli Stati Uniti. Nessuno potrebbe seriamente aspirare a vincere il Premio Strega o a coltivare una relazione extraconiugale nel cuore della foresta e senza aver mai avuto alcun contatto con altri umani; perseguirebbe semplicemente il suo fine interno, nutrirsi per allontanare la fine che prima o poi lo raggiungerà.



Ancora Kant ha scritto, concludendo la *Critica della ragion pura*, che la filosofia è la teleologia della ragione umana, ciò che dà il fine e il senso al conoscere e all'agire, cercando di capire dove dobbiamo e vogliamo andare. Ora, interrogarsi sulla filosofia della storia, come faceva Agostino, vecchio e malandato in un mondo sconquassato, è chiedersi: stiamo andando nella direzione giusta? Contrariamente a una credenza diffusa e infondata, non assistiamo minimamente alla fine della storia. La storia non cessa di progredire, e le rivelazioni del presente non potrebbero essere più eloquenti, giacché ci mostrano un umano profondamente diverso da quello che abbiamo conosciuto nella modernità industriale.

Questa è la prima buona notizia, ma ce n'è una seconda anche migliore: non abbiamo affatto toccato il fondo, ma anzi, siamo diventati più umani. Si pensi all'Atene di Socrate e la condizione della donna a quei tempi, l'analfabetismo, le superstizioni anche tra le persone colte, la vita mediamente breve e piena di traversie (che rendeva desiderabile abbandonarla con serenità). O alla Parigi di Proust: l'antisemitismo diffuso e non condannato pubblicamente; il disprezzo per l'omosessualità; una differenza abissale di gusti e cultura fra il popolo e la classe agiata. Coloro che trovano le società attuali, e in particolare il mondo cosmopolitico e complesso reso possibile dal web, meno libere di quelle che le hanno precedute, pensino che cosa può essere un uomo in un paese, controllato dalla nascita alla morte dagli occhi e dai giudizi dei vicini, segnato dalla sua origine, limitato nelle sue possibilità. Dico un uomo in un paese, non in uno Stato totalitario, che paradossalmente offre qualche possibilità in più (per esempio, di cambiare status sociale).

Riflettiamo dunque sul presente senza pregiudizi, né positivi né negativi. Se comparato con il mondo che Colombo aveva lasciato in Europa, e quello nuovo che aveva trovato in America (dove peraltro gli autoctoni pensavano già per conto loro ad at-



tuare dei genocidi), il mondo nuovo in cui viviamo e quello che abbiamo davanti a noi sono molto preferibili. E se ci troviamo tanto da ridire dipende sia dal fatto che l'umanità non è nata per essere felice, sia dal fatto che i nostri standard su ciò che rende la vita umana degna di essere vissuta sono diventati enormemente più esigenti.

Pensiamoci, perché se così non fosse, allora qualunque critica sarebbe inutile: a che pro spendere parole, tempo, e magari anche lacrime e sangue, se il destino dell'umanità è il nichilismo, il deserto che avanza, e magari virus sempre più sofisticati. Ma proprio qui è l'errore: la storia non è affatto il racconto del declino dell'umanità, ma piuttosto quella di un innegabile progresso, come dimostra, da solo l'aumento vertiginoso della popolazione, e la crescita del reddito pro capite di miliardi di persone in India e in Cina, resta che bisogna comprendere la ragione di questo progresso, per poterlo potenziare. Ciò che ci attende non è dunque la crescita ingiusta e infelice in cui i ricchi sono sempre più ricchi e i poveri sempre più poveri, ma – se saremo in grado di comprendere il presente e di trasformarlo – un nuovo welfare, a cui alle macchine sia affidata la fatica, la noia, la ripetizione, e agli umani l'invenzione, il consumo e l'educazione.

Perché non è vero, e non lo è mai stato, che siamo schiavi delle macchine: ne siamo sempre stati i padroni, sia pure riluttanti, perché possiamo immaginare gli umani senza web (noi stessi sino a pochi decenni fa) e non il web senza umani. Se uno, come è sempre possibile, la vede altrimenti, è chiamato a essere coerente con i propri assunti e, invece che insegnare, scrivere libri e citare libri e autori, deve scendere in campo, e lottare contro il sistema o per lo meno non esserne in alcun modo complice. Mi rendo conto quanto poco cavalleresco sia invitare i propri obiettori a darsi alla macchia in Bolivia, e per giunta senza telefonino, perché li renderebbe troppo facili da catturare. Un buon compromesso potrebbe essere quello di dismettere l'eroismo da tastiera e contribuire fattivamente al progresso dell'umanità.



STORIA

La storia è una disciplina severa, perché mette l'umanità di fronte ai fatti compiuti, da lei. Ma se la guardiamo senza pregiudizi, il saldo è positivo. I rivolgimenti geopolitici che hanno decretato la fine degli imperi coloniali, la nascita di nuove potenze industriali, e quanto noi, in Europa, percepiamo come crisi, sia pure accompagnata da segnali positivi, come l'aumento dell'età media della popolazione, non è che la redistribuzione su scala globale di un benessere diffuso. Una redistribuzione difficile, data la crescita esponenziale della popolazione (altro indizio del fatto che sempre più esseri umani superano la soglia della sopravvivenza), ancora profondamente iniqua, giacché l'Etiopia non è l'India, e l'India non è la Cina, ma pur sempre una redistribuzione che va nel senso di un progresso cosmopolitico della intera umanità. Non dimentichiamo che meno di cent'anni fa proprio quella Etiopia che oggi viene indicata come un Paese tra i più sfruttati (dalla Cina) e con un costo del lavoro che è talmente basso da risultare competitivo rispetto alla automazione, poteva tranquillamente costituire un obiettivo perseguito militarmente e festeggiato imperialmente, dall'ultimo dei colonialismi, quello italiano.

Difficile non vedere un progresso del valore dell'umanità, che è indissolubilmente valore economico e valore morale. Oggi si fa conto di cinque morti, un tempo erano normali diecimila morti in una qualsiasi battaglia non dico di Žukov (erano *centinaia di migliaia*) ma di Federico il Grande o di Napoleone. Ci si indigna sacrosantamente per il trattamento dei prigionieri di Guantanamo, ma nessuno, neppure i maniaci che li torturano, ha pensato di impararli, prassi normale per i prigionieri nell'Europa di Raffaello, Tasso e Cartesio. E quanto alle guerre sconosciute, come quella del Rwanda, oggi non sarebbero più possibili, perché sarebbero immediatamente twittate e ritwittate (queste guerre sconosciute, d'altra parte, ci ricordano che le stragi peggiori si sono fatte a colpi di machete, non di tecnologie avanzate). E sostenere che le guerre commerciali e finanziarie sono peggiori di quelle



M. FERRARIS  
*Educazione: doni e droni*

militari è segno di una drammatica insensibilità verso i morti di Gettysburg e di Verdun, di Hiroshima e di Dresda.

Una volta Ortega y Gasset fece una conferenza in Messico e un astante insoddisfatto esclamò: “La vita è uno schifo!”; e Ortega: “Rispetto a cosa?”. In effetti, non abbiamo termini di paragone tra la vita e il suo altro, mentre, e questo è invece l’aspetto interessante, ogni vita può e in un certo senso deve essere comparata con le vite degli altri, per comprenderne il valore o il disvalore, così come ogni evento in sé riceve senso se confrontato con altri eventi. La filosofia della storia è proprio questa comparazione trasformata in racconto, che conferisce un senso e una direzione a partire da un evento messo in correlazione con altri eventi. Questo non significa neppure che da tutto ciò nasce una umanità soggetta alla tirannia della mediocrità e dei minuti piaceri che Tocqueville ravvisava nella democrazia americana<sup>2</sup>. È meglio essere tiranneggiati dai minuti piaceri che non dai massimi dolori, dalle mancanze e dalle privazioni. Quanto poi al pretendere che la nostra, proprio la nostra, sia la società della prestazione è dimenticare quante e quali performance siano richieste per sopravvivere nella savana o a sfidarsi in un duello. Fortunatamente oggi ci sono molti esseri umani che vivono senza avere alcuna abilità o capacità, cosa impensabile nello stato di natura, possibile per la plebe romana dei secoli d’oro (che però viveva dello sfruttamento dell’impero), ma impossibile per il proletariato di Manchester.

#### RIFLESSIONE

Perché nonostante questo il problema della disuguaglianza e dei diritti rimane un tema centrale dell’agenda politica dell’umanità? La risposta è molto semplice. Resta un problema non malgrado i passi in avanti che si sono fatti, ma proprio in forza di questi. Quanto più l’umanità progredisce, tanto più diviene

---

2 A. de Tocqueville, *La democrazia in America* (1830), trad. it. Utet, Torino 2014, II, 4, 6.



### *Le forme del simbolo*

sensibile alle ingiustizie e alle disparità, tanto più in avanti si spingono la richiesta dei diritti umani, e il dovere di soddisfare queste esigenze. Come negare che non siamo mai stati così attenti alle espressioni dei sentimenti altrui (si pensi ai social), alle sorti del pianeta e degli animali, ai valori dell'empatia... Un qualsiasi leader degli anni Quaranta del secolo scorso, sia esso Churchill, Stalin o Roosevelt, apparirebbe inaccettabile e inumano: maschilisti, donnaioli, ubriaconi, razzisti... E Trump? Infatti, costituisce tutt'altro che un esempio, e ai più appare un incidente di percorso, sempre possibile in un cammino di progresso.

E questo, anzitutto, per un motivo filosofico essenziale a cui spesso non si presta la sufficiente attenzione. Non esiste una "natura umana" definita una volta per sempre, e di conseguenza i diritti (e i corrispondenti doveri) degli umani non sono scritti sul muro di qualche spelonca neolitica o su tavole della legge portate giù dal Sinai o esposte in bronzo sulle mura di una città, Roma, considerata maestra di civiltà, a giusto titolo, ma in cui la schiavitù era una condizione normale e universalmente accettata. La natura umana, i suoi diritti e i suoi doveri costituiscono un divenire storico, e curiosamente coloro che hanno condannato il relativismo etico come fonte di lassismo morale o di ingiustizia sociale, che travolgono i bei valori di una volta, hanno omesso di considerare che quei valori tanto belli non erano, anzi, erano decisamente peggiori dei nostri, che indubbiamente – poiché la ricerca non ha fine, e meno che mai la storia dell'educazione dell'umanità – appariranno insufficienti e limitati ai nostri remoti discendenti, che ci dovranno gratitudine, mentre a noi resta il diritto, umano, troppo umano, di invidiarli un poco.

Gli esseri umani vanno educati sempre, ma soprattutto nel momento in cui possiedono gli strumenti tecnici per esprimere le loro opinioni. Proprio per questo, tuttavia, dobbiamo essere consapevoli del fatto che ogni progresso risolve problemi vecchi ma ne pone dei nuovi. Per esempio oggi, per la prima volta nella storia del mondo, è virtualmente possibile per l'intera



M. FERRARIS  
*Educazione: doni e droni*

umanità esprimere le proprie idee. Un numero inimmaginabile non dico ai tempi di Aristotele, ma anche quando, nel 1948, con la *Dichiarazione universale dei Diritti Umani*, si disse che ogni persona ha diritto “di cercare, ricevere e diffondere informazioni e idee attraverso ogni mezzo e senza riguardo a frontiere”. Dichiarazione fatta a cuor leggero dal momento che sanciva un diritto puramente virtuale e che nessuno pensava sarebbe diventato reale nel giro di settant’anni: il che spiega perché non sia stato integrato con la clausola “purché l’opinione che viene manifestata sia ragionevole e non lesiva dell’altrui dignità”. Di qui il concerto di miliardi di persone ognuna convinta di aver ragione.

Ci stupiamo del fatto che con la crescita vertiginosa della possibilità di esprimere le proprie idee sono proprio le idee balorde a prevalere, ma ci sarebbe da stupirsi del contrario. Non c’è alcun motivo per pensare che, una volta che gli umani conseguano la possibilità di esprimere liberamente le loro idee, queste siano necessariamente buone o vere; i pensieri dell’umanità sono spesso razzisti, sessisti, violenti, e per capirlo non è necessario che ogni essere umano prenda la parola, bastano e avanzano le dichiarazioni di tanti suoi governanti e guide spirituali. E non c’è ragione perché le cose vadano altrimenti, giacché l’umano non è né angelo né bestia, ma una via di mezzo impegnata in un processo di crescita e di perfezionamento infinito di cui l’educazione costituisce lo strumento fondamentale. Si deve parlare di prevalenza del cretino? No, è l’affermazione del primo principio dell’illuminismo, “osa pensare con la tua testa (prima non era così). Tuttavia, essendo educabile, l’animale umano può apprendere gli altri due principi dell’illuminismo (purtroppo non sappiamo in quanto tempo): impara a pensare mettendoti nella testa degli altri, e impara a pensare in accordo con te stesso, cioè in modo conseguente<sup>3</sup>.

---

3 I. Kant, *Risposta alla domanda: Che cos’è l’illuminismo?* (1784), trad. it. in Id., *Scritti politici e di filosofia della storia e del diritto*, Utet, Torino 1978.



Tra anima e automa non sussiste il rischio del prevalere di quest'ultimo, che ha senso solo in quanto soddisfacimento di finalità umane. Quello che deve essere prevenuto non è dunque una ipotetica automazione del mondo sociale e della psiche umana, ma piuttosto la circostanza per cui la radicale dipendenza dell'intelligenza artificiale da quella naturale, e dai comportamenti che ne derivano (azione, consumo, bisogno, intenzionalità), comporta una produzione di valore non retribuita e neppure riconosciuta da parte degli umani a favore delle piattaforme: si pensi a quanto valore hanno accumulato le piattaforme nella recente crisi pandemica, che ne ha moltiplicato l'uso. La fragilità umana, in rapporto all'intelligenza artificiale, va intesa non tanto come fragilità cognitiva, quanto come debolezza sociale che deriva dalle enormi possibilità di automazione del lavoro rese possibili dalla intelligenza artificiale, e dalla conseguente perdita di lavoro, e necessità di sostituirlo con nuovi lavori propriamente umani (non automatizzabili) e con una educazione permanente.

L'automazione è il destino manifesto e auspicabile per l'umanità, e descrive un destino di liberazione. Non bisogna mettersi nella prospettiva della vittima, bensì in quella del responsabile storico. È naturale e giusto volgersi verso le vittime e gli ultimi, ma questo ha senso solo se ci si pone nella prospettiva di costruire le condizioni per cui queste vittime presto cesseranno di essere tali in un mondo liberato. E innanzitutto liberato dal lavoro – frase da intendersi non come il sogno che può diventare incubo di un lavoro che rende liberi, ma di una vita che non ha più bisogno di lavoro che non sia quello del concetto. Occorre dunque che, contro il vittimismo novecentesco, la filosofia torni a mettersi non dalla parte dei vincitori, ma ad assumere un atteggiamento che consideri almeno come possibile la vittoria dei diritti umani, non più in contrasto con il lavoro semplicemente perché quest'ultimo sarà scomparso, e sostituito da qualcosa di meglio e di più degno. Serve poco addolcire le catene, renderle più soffici, ed esercitare il proprio ingegno nella critica dello





M. FERRARIS  
*Educazione: doni e droni*

sfruttamento. Il concreto sospetto è che in queste posture, non prive di *Schadenfreude*, perpetui il male che vuole curare, e che ne costituisce la ragion d'essere. Perché se la teologia ha potuto superare la morte di Dio approntando una teologia della morte di Dio, una critica dello sfruttamento capitalistico essendo una critica e non una celebrazione non sopravvivrebbe alla fine del suo nemico prediletto.

Meglio pensare che un giorno questo sfruttamento non sarà più economicamente conveniente, e questo per il banale motivo che, diversamente dagli umani, le macchine non muoiono, non hanno diritti, non si ribellano, non chiedono trattamenti pensionistici: al massimo si rompono, ma c'è sempre modo di ripararle o di sostituirle. Meglio, soprattutto, far sì che quel giorno si avvicini, e intanto organizzare lo scenario concettuale di un mondo in cui il consumo, come proprio dell'umano, prenda il posto del lavoro come fatica e alienazione. Perché il consumo non può essere automatizzato, ma produce un valore infinitamente superiore a quello che potrebbe venire dall'adoperare gli umani come macchine invece che come umani. I clamori di chi trova fatica e alienazione anche nel collaudo di materassi, invece di elaborare la strategia concettuale che permetta di concepirlo come produzione di valore come tale meritevole di retribuzione possono dare uno sfogo al suo disagio, oltre alla scontentezza che, come è giusto che sia, è una delle caratteristiche fondamentali dell'essere umano. Nondimeno, oltre che inutili, quei clamori sono nocivi, perché distolgono ognuno di noi da un esame imparziale della propria condizione, che non è quella di lavoratore affaticato e alienato, ma di consumatore e di navigatore – contento o no, non importa, ma non è alienazione.

È ovvio che l'automazione completa, come il Messia, è un ideale che non si realizzerà mai sino in fondo, per ragioni di fatto e di diritto. Ma sono altrettanto certe due cose. Primo, che, nel momento in cui l'intelligenza artificiale ha compreso la propria vera natura, che non consiste nell'organizzare una tassonomia dall'alto, ma nel registrare i nostri comportamenti configurandosi come una grande mimesi della forma di vita umana, ogni gior-



### *Le forme del simbolo*

no costituisce un passo in avanti verso l'automazione completa. Secondo, che non c'è alcun bisogno di attendere questa automazione per creare lo scenario concettuale che la renda attuabile, ripensando la nozione di lavoro, cercando di capire che cosa sono davvero gli umani, e che cosa vogliono, e soprattutto che cosa si può fare per loro, cioè (togliendosi dalla dubbia posizione del benefattore) che cosa possiamo fare per noi.

### FARISAISMO

Quello su cui l'umano non ha ancora riflettuto a sufficienza, nel suo rapporto con la tecnica, è che lui non è la parte debole, svantaggiata e sottomessa. La debolezza umana si dispiega nei confronti della natura, e si manifesta come tecnica. Ma, come non si possono servire due padroni, così non si può essere assertivi, insieme, alla tecnica e alla natura. Ovviamente, si possono sempre trovare delle circostanze attenuanti o dei condizionamenti, ma nel caso della tecnica è del tutto inammissibile giustificarsi con la subalternità rispetto alla tecnica. Il punto non sono le macchine, sono gli umani, naturalmente disposti a fingersi delle entità che li sovrastano. L'ipotesi di essere in balia di Giove, Mitra o Shiva, o peggio ancora del vendicativissimo Dio di Israele, non è più confortante dell'idea che un supercomputer governerà le nostre vite.

Come spesso accade, non c'è nulla di nuovo sotto il sole. A Norimberga i dignitari nazisti si difendevano dicendo che eseguivano gli ordini trasmessi da un apparato tecnico perfetto diretto da Hitler, che dunque era l'unico responsabile, e che ormai si era sottratto alla possibilità di una punizione. Nell'autobiografia di Speer tutto questo è esposto molto chiaramente<sup>4</sup>. Gli Alleati ironizzavano su questa giustificazione (“allora eravate solo postini ben pagati”), ma questa ironia non deve aver sfiorato Heideg-

---

4 A. Speer, *Memorie del Terzo Reich* (1969), trad. it. Mondadori, Milano 1995.



M. FERRARIS  
*Educazione: doni e droni*

ger quando parla di dittatura della tecnica e paragona i campi di sterminio all'agricoltura meccanizzata. Ovviamente, parlare di dittatura della tecnica o del capitale non significa necessariamente avallare lo sterminio o qualunque altra cosa, ma può essere qualcosa di più sottile e apparentemente innocuo, anzi, meritorio.

È facile e bello incolpare la tecnica e il capitale, e appellarsi ai principi, giacché, insegnava il perfido e saggio Talleyrand, “i principi van sempre bene, non impegnano nessuno”. Più difficile far sì che questi principi coincidano con le nostre azioni, buone o cattive che siano (sì, anche le cattive azioni richiedono coraggio ed energia, se non sono semplici omissioni). E qui la vera minaccia non sta nell'imbecillità, ma nel farisaismo. Con “farisaismo” e “farisei” (e i loro equivalenti: buonismo, sufficienza, *angélisme*, *moral cant*, *Gutmenschen*, benpensanti...) indico l'atteggiamento etico e psicologico secondo il quale il nostro valore morale dipende dalle idee che professiamo e non dalle azioni che compiamo<sup>5</sup>. Si fa quel che si può, nel bene e nel male, e la misura del possibile è data prima di tutto dall'esperienza, nulla togliendo al fatto che ognuno di noi può introdurre delle novità nel corso del mondo (se si è particolarmente fortunati, o sfortunati). Ecco il motivo per cui l'esemplarità costituisce il vero rimedio al farisaismo, nel triplice senso del fare un esempio, del prendere ad esempio e del dare un esempio.

#### ESEMPLARITÀ

Quanto al fare un esempio. Nessuno è tenuto ad azioni impossibili, questo ce lo insegnano da piccoli. Ma, se una azione è possibile (ossia, se è possibile trovarne un esempio), allora può anche divenire oggetto di valutazione e soprattutto di azione morale. In altri termini, se nessuno può essere premiato o biasimato per aver lottato contro i marziani (in effetti, non abbiamo alcun

---

5 Cfr. M. Scheler, *Il formalismo nell'etica e l'etica materiale dei valori* (1913-1916), trad. it. Bompiani, Milano 2013.



esempio di lotte di questo genere, tranne nei film), il fatto che almeno uno abbia agito là dove gli altri rimanevano inerti costituisce un imprescindibile criterio di giudizio morale. È per questo che figure come Schindler, Perlasca o Pešev<sup>6</sup> sono così importanti nelle loro azioni grandi o piccole, ma reali (dunque, esemplari nel senso banale che se ne trova l'esempio), che rendono ancora più gravi le azioni di coloro che vollero la Shoah e le inazioni di coloro che la permisero.

Si tratta poi di prendere degli esempi, di rinvenirli nel grande repertorio della storia, che in quanto tale non è che un inventario di esempi e di modelli buoni o cattivi. Ognuno di noi è stato nell'infanzia un registratore e un pappagallo capace di immagazzinare parole e gesti che non comprendeva. E nell'educazione tradizionale, non necessariamente superata da quelle che si basano sulla critica del nozionismo, una fortissima dose di apprendimento meccanico costituiva, e in molti casi costituisce tutt'ora, il presupposto della comprensione. Il mandarino cinese che impara migliaia di ideogrammi, la violoncellista che si esercita per diventare un'unica macchina con il proprio strumento, l'atleta, l'acrobata e il pizzaiolo sono altrettanti casi di apprendimento meccanico al cui termine c'è la libertà. La natura mimetica del desiderio, l'imitazione come strumento essenziale del comportamento sociale, la ripetizione come fondamento della motivazione ("pregate, pregate, la fede seguirà"<sup>7</sup>) costituiscono altrettante prove intuitive, oltre che esperienze comunissime, del fatto che la motivazione non sono delle dotazioni innate e specifiche degli umani, ma emergono attraverso un processo in cui il prendere ad esempio svolge un ruolo essenziale.

---

6 Il meno noto fra i tre, perché non ha avuto a oggi libri o film. La sua figura è comunque ricostruita su Wikipedia, e l'ho analizzata in *Emergenza*, Einaudi, Torino 2016, p. 104 e sgg.

7 G. Brassens, *Le Mécréant*: "Mon voisin du dessus, un certain Blais' Pascal / M'a gentiment donné ce conseil amical! / 'Mettez-vous à genoux, priez et implorez / Faites semblant de croire, et bientôt vous croirez'".



M. FERRARIS  
*Educazione: doni e droni*

Al culmine di questo processo può formarsi la capacità di dare l'esempio, ossia di svolgere una azione coerente capace di essere fonte di ispirazione per altri. Dobbiamo saperlo invece che coltivare le fantasie, alla fine deresponsabilizzanti, di un Golem che governerebbe l'umanità e della presa del potere da parte delle macchine. L'umano è strutturalmente il signore della tecnica (sebbene possa essere, ovviamente, schiavo di altri umani) e questo per una ragione metafisica: non possiamo pensare una tecnica senza umani, mentre possiamo pensare degli umani (sebbene allo stato puramente animale) senza tecnica. Non c'è alcuna imposizione della tecnica, non abbiamo scuse, perché la tecnica non va da nessuna parte senza la spinta vitale di organismi mortali, bisognosi, paurosi. Teniamolo sempre presente invece che negoziare al ribasso rapporti tra l'umano e la tecnica che sono poi negoziati con altri umani che hanno capito l'essenza meglio di noi. Se mi puntano una pistola non sono schiavo della pistola ma di chi la impugna. Prendersela con il web per il populismo è come prendersela con la radio per il nazismo. E parlare di intenzionalità algoritmica non è diverso dal pensare che l'intenzione di uccidere Cesare stesse nei pugnali e non nei congiurati.



#### SALVEZZA

L'umanità è strana, lo sappiamo da sempre ma non ci riflettiamo abbastanza. A fronte di un chimerico asservimento dell'umano da parte delle macchine, si elabora una non meno chimerica pretesa di signoria sulla natura, di cui saremmo i carnefici. Difficile non cogliere l'inconsistenza di coloro che si pensano insieme schiavi della tecnica e padroni del pianeta. Singolarmente, quegli stessi umani che si considerano schiavi della tecnica si sentono anche chiamati a salvare la natura, quando farebbero meglio a salvare sé stessi. Dio non ci ha investiti del compito di salvare il pianeta più di quanto abbia conferito ad Adamo il mandato di dare il nome agli animali. Non abbiamo ricevuto da chicchessia alcun compito quanto al pianeta, ma abbiamo sperimentato sin da



### *Le forme del simbolo*

subito le difficoltà di sopravvivere, di nutrirci, di ripararci, di lottare con animali molto più forti di noi. Proprio per questo scopo l'umano si è munito di tecnica, che (non possiamo affatto escluderlo) determinerà alla fine un tale cambiamento dell'ambiente da rendere impossibile la sopravvivenza della nostra specie. In questione è la nostra salvezza, non quella degli altri viventi, della natura o addirittura del pianeta.

Quanto al salvare gli altri viventi, ci sono miliardi di animali non umani pronti a prendere il nostro posto, proprio come noi abbiamo preso il posto dei dinosauri, distrutti non dalle loro industrie (forti e ben attrezzati com'erano non avevano bisogno di tecnica), ma da un cambiamento climatico imputabile, a quanto si ipotizza, allo schianto di un meteorite potente più di tutte le bombe atomiche che affollano i nostri arsenali militari. Per quanto possa apparire umiliante rispetto all'alto concetto che abbiamo di noi, e dei nostri poteri nel bene e nel male, dal punto di vista della natura (di ciò che per noi, e solo per noi, è "natura") questo è un grandissimo momento, il virus non è mai stato così bene come adesso. Il buco dell'ozono e tutto quello di cui noi siamo responsabili, sicuramente a lui non fa un baffo, posto che i virus abbiano dei baffi.

Quanto al salvare "la natura". Anche qui c'è uno strano orgoglio nel compito che ci siamo arrogati, e che si basa tutto sulla differenza tra naturale e artificiale. Dove l'artificiale sarebbe ciò che è fatto dall'umano, e il naturale tutto il resto. Che prosopopea. Da una parte, non si vede perché un nido di termiti o la diga costruita dai castori sarebbero "naturali", mentre gli stessi artefatti, se prodotti da mani umane, sarebbero "artificiali". D'altra parte, se ci riflettiamo un momento nella alternativa tra naturale e artificiale passa tutt'altro: l'alternativa tra naturale e soprannaturale. Ciò che l'umano fa è l'altro assoluto rispetto alla natura, la mano dell'uomo è in effetti *la mano de Dios*, chiamata a far miracoli invertendo l'ordine della natura. Ma non dimentichiamo che anche l'isola di plastica nel Pacifico è naturale, i suoi componenti elementari sono i resti dei dinosauri a cui abbiamo rubato il posto, e il nostro intervento, quanto alla genesi dell'isola, è



M. FERRARIS  
*Educazione: doni e droni*

infinitamente inferiore a quello di un giardiniere delle Isole Borromee o al costruttore di un Polder in Zelanda.

Quanto al salvare il pianeta, no grazie. Il pianeta non ha bisogno del nostro intervento, giacché la sorte della terra è già segnata, e coinciderebbe prima con uno schianto nel sole, e poi, in tempi ancora più lunghi, con la morte termica dell'universo. Si tratta, semmai, di cercare di preservare l'ambiente che rende possibile la forma di vita umana. Non esiste una natura in quanto tale, ma solo una interazione tra natura e cultura. Questa interazione non è affatto esclusivamente distruttiva, ma è anzi principalmente costruttiva. Il mondo allo stato di natura non è più sensato né benevolo del nostro. Sta a noi, grazie alla tecnologia e al welfare che permette, di puntare su qualcosa di meglio, salvando noi stessi, e non il pianeta, che di noi e del nostro aiuto non ha alcun bisogno.

#### LIBERAZIONE

Adesso ho proprio finito. Si pensi al finale dei *Buddenbrook* quando, dopo la morte di Hanno, le ferme convinzioni vacillano, così come vien meno la fede (che qui è fede nella resurrezione, cioè la più iperbolica ma anche assurda e controproducente delle fedi, ce lo ha insegnato Nietzsche). “Ma allora Sesemi Weichbrodt si alzò in piedi vicino al tavolo, si fece più alta che poteva. Si erse sulla punta dei piedi, batté un colpo sulla superficie del tavolo e la cuffia le tremò sulla testa. ‘È così!’ disse con tutte le sue forze e lanciò alle altre uno sguardo di sfida. Era lì, vincitrice della battaglia virtuosa che aveva combattuto per tutta la vita contro le tentazioni del suo raziocinio di insegnante, gobba, minuscola e fremente di convinzione, una piccola profetessa, appassionata e vendicatrice”. Credo che in ogni professore, e dunque sicuramente in me, sonnacchi una Sesemi Weichbrodt, ma per quel che mi riguarda la battaglia è stata diversa. Sono stato sempre combattuto tra un pessimismo della volontà (la considerazione della umanità così come è, a cominciare ovviamente da me) e un ottimismo della ragione.



### *Le forme del simbolo*

Diversamente che in Sesemi, il raziocinio non mi conduce a disperare, ma proprio al contrario è il fondamento di una speranza che, se dovessi abbandonarmi ai sentimenti e ai movimenti della volontà, non mi sfiorerebbe neppure. Se l'umanità non andasse verso il meglio, ogni nostra azione – dalle parole che scrivo in questo momento alla lotta contro il virus – non avrebbero senso. E per chi considerasse questo principio un panglossismo indimostrato ripropongo la conclusione di *Candide*: “Bisogna coltivare il proprio giardino”. Con una variazione importante: nel momento in cui, come sperabilmente avverrà in tempi non troppo lunghi, e come del resto è già in molti casi vero, a coltivare il giardino ci penseranno gli automi, a noi resterà il tempo di coltivare noi stessi, e soprattutto di vigilare le nostre azioni, perché non succeda mai più che qualcuno si senta salvato dalle idee che professa invece che dagli atti che compie.

C'è una morale? Spero di sì. L'animale umano non nasce libero. Questa è la cattiva notizia. La buona è però che può diventarlo, attraverso lo sviluppo delle sue dotazioni tecnologiche. Ecco il significato sempre attuale dell'umanesimo, che non si contrappone alla tecnica ma ne è la quintessenza, giacché l'essenza dell'umano consiste nel non averne una, e ciò che ci rende umani non è in noi, ma dietro di noi, nella natura organica, e fuori di noi, nella cultura meccanica. Siamo noi, proprio noi, finalmente noi: la natura di quell'animale non stabilizzato e senza fissa dimora che si rivela attraverso il rapporto costitutivo con la tecnica e con la società, ossia con la storia. Se uno si ferma a riflettere, il circolo del bisogno e del suo soddisfacimento, ossia la vita, non ha senso (ed è ciò che si chiama “nichilismo”); ma se ci riflette un po' di più, si rende conto che non si capisce perché ci debba essere un senso ultimo, e che la moltitudine di sensi intermedi – dal cielo stellato sopra di noi al ristorante stellato davanti a noi – sono più che sufficienti a rendere la vita degna di essere vissuta.



LUCA DONINELLI

## MIGRAZIONI DEL SIMBOLO NEL ROMANZO MODERNO E CONTEMPORANEO

### PREMESSA

Riguardo alla sua storia e ai suoi rapporti con il pubblico, il Romanzo si può intendere in due modi differenti:

- come *genere*, ossia come una narrazione di lungo respiro, basata su un intrigo più articolato rispetto al semplice racconto;
- oppure come *forma* situata in un rapporto dialettico con la Storia, la società e con i traumi che ne sono attraversati.

Nel primo caso, la storia del Romanzo si presenta secondo una certa continuità, dall'antichità ai nostri giorni; nel secondo viceversa domina la discontinuità, obbligandoci ad altri criteri di periodizzazione.

Quando parliamo correntemente di “romanzo” di solito lo intendiamo nel secondo significato, ossia come un'avventura che ha avuto inizio nei primi decenni del XIX secolo (e che, secondo alcuni, sta giungendo oggi al capolinea). È da quel momento, infatti, che il Romanzo – e con esso la nozione stessa di “narrazione” – ha assunto una forma nuova, non tanto dal punto di vista filosofico quanto per la sua morfologia da un lato e, dall'altro, per il suo rapporto con la società.

### DISSESTI

Soffermandoci sull'Europa occidentale, si può dire che, in un contesto storico preceduto da movimenti intellettuali radicali (in Francia ma anche in Inghilterra e in Germania) e poi sconvolto da alcuni eventi capitali (a cominciare dalla Rivoluzione Francese e

### *Le forme del simbolo*

soprattutto dall'era napoleonica che ne seguì), il Romanzo abbia assunto, per cause molteplici, non solo una posizione centrale nel percorso formativo dei giovani europei istruiti ma anche una responsabilità nei confronti, si può dire (pensiamo a Manzoni, a Hugo e al fenomeno del romanzo d'appendice), della nazione e di tutti gli individui alfabetizzati.

In altre parole, in una società in gran parte de-gerarchizzata, nella quale un'intera classe sociale era stata azzerata, dove i privilegi ecclesiastici andavano esaurendosi, e dove il rapporto tra individuo e storia, tra eventi collettivi e drammi individuali si stava ridefinendo, lasciando intravedere sviluppi in precedenza mai immaginati, bene: l'apparire di grandi narrazioni, capaci di mettere in prospettiva la vita umana in un tempo in cui i cambiamenti si succedevano freneticamente, offrendo visioni ampie, che contribuivano a far gettare lo sguardo oltre le secche del momento, costituisce una novità comprensibile ben al di là dell'ambito strettamente storico-letterario. Non è un caso se uno dei testi più importanti su questo tema, *Menzogna romantica e verità romanzesca* di René Girard, è opera non di un critico letterario ma di un antropologo.

La nascita del Romanzo moderno è un evento la cui importanza può essere paragonata a quella di una guerra: un fatto, dunque, che non pertiene soltanto alla storia letteraria ma alla storia come tale. Opere come *I Miserabili* o *I Promessi Sposi* sono atti politici, da leggere così come si legge la stagione francese dei Lumi in relazione stretta con ciò che avverrà in Francia e poi nel mondo a partire dal 14 luglio 1789. Sarebbe imprudente discorrere di Romanzo Moderno senza considerare la sua componente politico-ideologica, che non è affatto un semplice contenuto ma pertiene alla sua forma.

#### FINE DELLA SOCIETÀ LETTERARIA E INIZIO DELL'EPOCA ROMANTICA

In una delle sue ultime opere, *La République des Lettres*, Marc Fumaroli (1932-2020) torna al momento storico sul quale si è maggiormente concentrata la sua ricerca, quell'epoca, cioè, che corre tra la fine del XVII e la seconda metà del XVIII secolo,



L. DONINELLI

*Migrazioni del simbolo nel romanzo moderno e contemporaneo*

quando la comunità letteraria (qualcosa di simile alla comunità scientifica, che viceversa è sopravvissuta alle intemperie della Storia) conosce la sua apoteosi e l'inizio del suo crepuscolo.

Quella che Fumaroli chiama “Repubblica delle lettere” è ciò che resta dell'immane progetto universalistico dell'Europa cristiana: una comunità ancora internazionale all'epoca degli Stati Nazionali, fondata sulle accademie, sugli scambi culturali, sui salotti, sulle amicizie. Una comunità numerosa e autorevole, che comprendeva scrittori, poeti, filosofi, e che era anche l'ambito in cui circolavano idee e opere. Finché fu viva la “Repubblica delle lettere” il libro svolse una funzione assai diversa rispetto a oggi. L'importanza di un'opera dipendeva quasi unicamente nel dibattito che essa destava all'interno di questa comunità, il mercato era lontano.

Quello che accadde in seguito è noto a tutti. La società industriale, l'età dei Lumi, la Rivoluzione Francese, la ghigliottina, l'azzeramento di una classe sociale (la nobiltà) che per secoli si era fatta carico della Cosa Pubblica, l'età napoleonica, la politicizzazione delle classi subalterne, prima la borghesia e successivamente il proletariato, e via dicendo, modificarono profondamente l'idea di *scrittore* e di *artista* e il loro ruolo nella società, che divenne ben presto decisivo su un piano assai diverso, e più ampio, rispetto all'epoca precedente.

Mentre l'alfabetizzazione diventava un problema prioritario per i governanti dei diversi paesi, agli artisti e agli scrittori spettava il compito – in un momento convulso, dov'era difficile stabilire progetti a lungo raggio a causa dei continui rivolgimenti – di immaginare scenari ad ampio respiro dove il primo posto non era più occupato dai valori formali ed estetici, e in parte nemmeno dai concetti filosofici espressi, ma piuttosto dal concatenarsi delle immagini in un concerto capace di suggerire al lettore l'idea di un possibile *destino*. Il pensiero, per essere persuasivo, doveva inglobare il Tempo.

Al modo in cui i Lumi erano sorti, nel secolo precedente, come un (problematico) scenario nel quale fosse possibile comporre – non più soltanto in forma di visione ma anche in



forma di progetto politico-ideologico (oggi si direbbe di *narrazione*) – un complicato puzzle che comprendeva elementi discordanti come il progresso scientifico e tecnologico e l’inizio dell’età industriale da un lato, e i privilegi ecclesiastici e nobiliari e le molteplici forme di rendita dall’altro; così, una settantina d’anni più tardi, si rendeva necessaria una nuova visione, capace di dar conto di un mosaico ancora più complicato, che comprendeva una fase molto avanzata del fenomeno industriale, l’inurbamento, la trasformazione delle grandi città, e soprattutto l’ingresso di un elemento nuovo: il *popolo*, un’entità non solo statistica, non solo un insieme di ex-schiavi trasformati in *individui* e alla conquista di diritti mai riconosciuti, ma un *corpo* portatore di valori e racconti, diciamo meglio: di *simboli*.

Questa nuova visione, capace di farsi carico di tutta questa disparità di elementi, si chiama *Romanticismo*.

Se i Lumi non avevano abolito le vecchie forme letterarie ma le avevano se mai arricchite di spunti filosofici nuovi (Swift, Voltaire, Diderot, Sterne, il Goethe del *Werther*), restando tuttavia all’interno della vecchia *République des Lettres*, la crociata contro la retorica – e quindi contro ogni forma di chiusura della cultura negli stretti ambiti di un’élite – fu uno degli obiettivi prioritari del Romanticismo.

D’un tratto “retorica” diventò una specie di parolaccia, assumendo un *meaning* quasi completamente negativo: retorica divenne sinonimo di cattiva letteratura, cattiva musica. Nel gesto artistico il sentire dell’artista e l’oggetto rappresentato dovevano ardere di un unico fuoco (Schelling).

Il mutamento ebbe luogo in tutte le arti in ordine sparso: dove forma e contenuto coincidevano perfettamente, come nel linguaggio musicale, il cambiamento fu repentino, mentre là dove la distinzione si imponeva, come nel Romanzo, il laboratorio richiese alcuni decenni, almeno fino al 1830, quando oltretutto molti nuovi eventi illuminarono il quadro generale nel quale si inseriva il lavoro degli scrittori.



L. DONINELLI

*Migrazioni del simbolo nel romanzo moderno e contemporaneo*

Le conseguenze di questo strappo furono così importanti che, si può dire, esse perdurano tuttora. Esso non portò, naturalmente a un'abolizione delle élites come tali, ma piuttosto a una loro radicale ridefinizione: ebbe fine, per così dire, ogni forma di élite fondata su un qualche diritto di nascita pregresso. Da quel momento in poi, almeno in teoria, le élites intellettuali – come quelle ingenuamente raccontate ne *I Miserabili* (il gruppo “Abc” di cui fa parte il giovane Marius Pontmercy, deuteragonista del romanzo) – si sarebbero giustificate non per diritto acquisito ma per la forza e l'efficacia degli ideali che propugnavano.

Che questo si sia rivelato in breve tempo nulla più che un sogno, che nuovi diritti di nascita e nuove rendite di posizione si sarebbero fatti strada nel caos dei tempi, attraverso tutte le nuove forme comunicative sorte nel corso dei decenni, è cosa assodata che nulla toglie alla radicalità degli eventi di cui il movimento romantico fu portatore.

Aggiungiamo, prima di proseguire, un'osservazione che ci sembra essenziale per la comprensione di un movimento così complesso: l'epoca alla quale il Romanticismo ha dato il nome è caratterizzata in modo decisivo da una forte, fondamentale opposizione al dettato romantico. Gli esempi sono tanti e autorevoli: dal foscoliano *Ortis* (1802) e dall'opposizione tra “legge del cuore e corso del mondo” nella hegeliana *Fenomenologia dello Spirito* (1807) fino ad alcuni grandi romanzi in cui l'ideale romantico viene esplicitamente irriso, come in *Madame Bovary* (1855) e, in parte, in *Anna Karenina* (1877).

Occorre osservare, inoltre, che la tensione antiromantica si mostra fin dagli albori del movimento stesso, addirittura prima della Rivoluzione Francese, quando in Germania, agli albori dello “Sturm und Drang”, un giovane Goethe ancora segnato dall'Illuminismo dà alle stampe il suo ferocissimo *Werther* (1774), un romanzo importante più per gli effetti che produsse e per il frain-tendimento che ne decretò il successo che non per il suo non eccelso valore letterario.





*Le forme del simbolo*

FORTUNE, CARRIERE

Va da sé che, più che l'effetto delle nuove idee dentro i diversi contesti nazionali, furono poi le stesse idee a prendere il sopravvento e ad affermarsi dovunque, a prescindere dai contesti: anche se fu poi la diversa ricezione (e comprensione) a comporre il grande mosaico dell'epoca, e che trova la massima, universale immagine in *Guerra e Pace* (1865).

Se in Francia e, dopo Napoleone, nell'Europa Occidentale (esclusa l'Inghilterra) le nuove idee furono accompagnate, nel giro di pochi decenni, da mutamenti sociali radicali, le idee circolarono anche là dove tali mutamenti erano ancora di là da venire, e quando sarebbero venuti avrebbero mostrato un carattere del tutto differente in un paese come la Russia, tra Europa e Asia, dove gli ideali romantici, nonché distruggere le antiche élites, si diffusero all'interno del loro corpo irrequieto, in cui convivevano costumi antichi e nuovi – una sorta di bomba a orologeria che però rimase inesplosa per almeno mezzo secolo, quello in cui fiorì il Romanzo russo. Fu soprattutto in Russia infatti che il Romanzo, iscrivendosi in un tempo in cui i cambiamenti apparivano inevitabili (e violentissimi) ma ancora iscritti in un futuro indefinito e trattenuti quasi come temi di conversazione nei circoli letterari e nei salotti, esplose in tutta la sua potenza, da Puškin a Turgenev fino alla coppia – F. M. Dostoevskij e L. N. Tolstoj – che per sempre avrebbe fissato i termini, la struttura, la natura di ciò che noi moderni e contemporanei chiamiamo con il nome di Romanzo.

Tutta la nostra epoca è figlia di Napoleone Bonaparte. Lo è nella democratizzazione delle idee e lo è nell'arbitrarietà del potere.

Con Napoleone si afferma una parola, che sarà al centro dell'opera dei due grandi pionieri del Romanzo francese, Stendhal e Balzac: "carriera". Che è la traduzione moderna dell'antica "fortuna". Napoleone giunge all'impero percorrendo una via inimmaginabile fino alla generazione precedente: la carriera militare. Napoleone conosce la soldataglia nome per nome, conosce il loro





L. DONINELLI

*Migrazioni del simbolo nel romanzo moderno e contemporaneo*

modo di pensare, i loro racconti, le loro paure, e sa come trarre forza dalla debolezza, furore dalla nostalgia.

E la carriera è uno dei temi principali nonché immancabile sottofondo di tutta l'opera di Stendhal e di Balzac. I protagonisti sono spesso uomini cresciuti in ambienti poveri o comunque lontani da un mondo dorato che all'improvviso si apre al desiderio di tutti, diventando raggiungibile, sia pure a costo di enormi sacrifici, illusioni e umiliazioni.

Se in questi due autori il *popolo* è presente come sfondo, come prologo, i pensieri e i racconti del popolo non entrano ancora sulla scena del Romanzo. Se la *bourgeoisie* si presenta sulla scena desiderando e riproducendo i desideri e le attitudini della vecchia Nobiltà, senza portare con sé i segni di una qualche originalità culturale, è perché il processo che porterà a fare del Romanzo la forma essenziale della *paideia* occidentale è lungo, e le "new entries" sociali nel paesaggio del Romanzo si rivolgono ancora a un pubblico "colto". Ma il cammino è intrapreso, e procede spedito se certe differenze si possono già riscontrare nello stesso autore, in due romanzi capitali scritti a distanza di otto soli anni: *Le rouge et le noir* (1831) e *La Chartreuse de Parme* (1839), non tanto nella tipologia di vicende narrate quanto nella comparsa di uno *sfondo* nuovo: quello della discesa delle truppe napoleoniche in Italia Settentrionale e delle conseguenze storiche – *storiche*, qui è il punto – dell'impresa bellica.

#### TEATRO E SIMBOLI

Se leggiamo i testi di Diderot o di Voltaire paragonandoli a quelli di Stendhal un elemento risulta innegabile: l'appartenenza di questo come di quelli a un universo intellettuale che si può rinviare all'Illuminismo, anche se di segno diverso – il pensiero di Stendhal, più che volterriano o diderotiano, si avvicina maggiormente a quello empirista di un Condillac o, più ancora, degli *Idéologues* (Destutt de Tracy, Cabanis, Condorcet). Ma non è la similarità ideologica a prevalere, bensì la totale rivoluzione for-



### *Le forme del simbolo*

male: l'opera degli scrittori settecenteschi, Sade incluso, si svolge ancora in un sistema letterario in cui le nuove idee si rivolgono a un pubblico colto e tutto sommato abbastanza noto a chi scrive.

Non è lo stesso per Stendhal, dove l'impressione netta è quella che i diversi personaggi si muovano come sulle tavole di un teatro, e dove lo scioglimento finale non mette in secondo piano l'intrigo, che assume finalmente un ruolo da protagonista e non soltanto di veicolo di idee e valori etici. Che, del resto, il teatro occupi un posto importante nei pensieri sia di Stendhal che di Balzac, lo dimostra non solo il fatto che l'uno diventi romanziere dopo il fallimento dell'avventura teatrale e che l'altro ponga tutta la sua opera sotto il titolo di *Commedia umana*, ma per l'essenziale stanzialità delle scene che formano i loro romanzi, come se si trattasse delle quinte di un teatro (lo stesso si può dire anche di quell'immenso commediografo mancato che fu Dostoevskij).

Il Teatro è, con la pittura e il canto, l'arte popolare per eccellenza. Per avvicinare queste arti non è necessario saper leggere e scrivere. Le storie raccontate a teatro sono semplici e cariche di motivi sussunti dalla tradizione orale: plot che, proprio nella loro linearità, ben si adattano ad assorbire, come nel caso di Molière, temi d'attualità ed elementi di critica sociale: è sufficiente aggiungere a qualcuno dei personaggi, ricalcati su ruoli fissi, qualche caratterizzazione supplementare. Così l'ospite fastidioso si trasforma in un Tartufo, il padre tirchio in un Arpagone, un seduttore come Don Giovanni in un libertino ateo e anticonformista. Lo stesso, in chiave meno tragica e più schiettamente comica, farà Goldoni alcuni decenni dopo.

Ma i ruoli fissi del Teatro sono lo specchio della società sulla quale esso modella le proprie drammaturgie, dove i ceti sono chiusi, dove il signore benevolo, la signora vanitosa, la servetta furba, il medico millantatore ecc. sono gli eredi dei ruoli che la Commedia fissò fin dall'antichità, e che all'epoca di Re Sole resistono sia perché la forma generale della società resta la medesima, sia perché il fondo delle storie raccontate non ha età e si perde nel tempo della narrazione rituale. Abbiamo storie di amori





L. DONINELLI

*Migrazioni del simbolo nel romanzo moderno e contemporaneo*

contrastati, di scambi di identità, di travestimenti, di trame di potere. Il Teatro usa la forza del racconto popolare per scopercchiare non solo l'edificio del potere ma tutti gli edifici, entra nelle case, mette sulla scena i rapporti quotidiani, il pensiero quotidiano. Protagonista, anche quando di mezzo ci sono filosofi e dottori, è sempre il senso comune.

Ma la società post-napoleonica, il trionfo delle carriere e dei carrieristi (che possono cercare la propria fortuna ben oltre i margini del ceto sociale di appartenenza), il trionfo dell'invidia sociale, meglio definita da R. Girard come desiderio mimetico, fanno della società un corpo così complesso che il teatro tradizionale non è in grado di reggerne il peso: il senso comune vacilla, i ruoli e le condizioni si fanno problematici e il Teatro manca, per ora, di un linguaggio adeguato a questa nuova situazione. Negli anni sui quali ci stiamo concentrando il primo grande innovatore della drammaturgia moderna, Henrik Ibsen, è appena nato.

Il Romanzo moderno raccoglie l'eredità del Teatro del secolo precedente, eguagliandolo in popolarità e diffusione e veicolandone gli elementi narrativi attraverso una forma letteraria più complessa.

Da questo momento una notevole mole di nuovi racconti, di area popolare, fa il suo ingresso nelle forme del romanzo, caratterizzandole profondamente. Narrazioni appartenenti alla fiaba, al racconto orale, alla credenza religiosa e talvolta magica, alla mitologia invadono, con le loro scansioni temporali, il tempo – che viceversa è di matrice illuminista e storicista – del Romanzo moderno. Non più circoscritta all'interno di una ferrea tradizione retorica, la narrativa moderna cerca nuove contaminazioni, oltrepassando il respiro breve delle cronache.

Gli esempi sono moltissimi. Pensiamo a quel romanzo-monstre tuttora sottovalutato che è *I Promessi Sposi*, dove uno dei temi principali del teatro popolare – il matrimonio contrastato – diviene il motore di un'immensa epopea nella quale Manzoni attinge a tutte le culture e tutti i linguaggi a sua disposizione, dalla teologia alla storiografia, dal linguaggio giuridico alla mitolo-



gia greca. Nel romanzo manzoniano sono presenti molti elementi iconografici e molti luoghi della narrativa popolare, come per esempio la figura di Perpetua oppure la coppia Tonio/Gervaso, destinata fatalmente allo scambio dei ruoli.

Ma nel Romanzo l'agglutinazione degli eventi risulta modificata sia rispetto al Teatro che al racconto popolare, e così il caso dei due fratelli, un topos nelle storie comiche di mezzo mondo (astuto il primo, tonto il secondo), muta di segno facendosi portatore del senso definitivo della Peste, che è la consumazione del volto, la perdita dei tratti individuanti, la spersonalizzazione estrema.

Un *topos* narrativo analogo è quello che recupera, anche qui dalla tradizione orale di tutte le latitudini, il modello del percorso d'iniziazione o formazione da realizzarsi attraverso il superamento di un certo numero di prove. Gli esempi sono moltissimi, su tutti *Les Misérables* dell'anticlericale Victor Hugo, che racconta di un reietto (simbolo della condizione umana dopo la colpa d'origine) che, ricevuto un grande dono (una sorta di battesimo), si inoltra in un cammino di riscatto lungo e difficile, sempre ostacolato da una figura demoniaca che nega la possibilità di un riscatto al punto da uccidersi dopo che, per un atto gratuito, gli era stata risparmiata la vita.

Il caso de *I Miserabili*, non meno di quello de *I Promessi Sposi*, ci mostra un quadro degli eventi storici senza abbandonarli alla cronaca, ne evidenzia lo spessore, la forza di significazione. La Storia diviene narrabile solo dopo che il suo enigma ha bussato alla mente di ogni singolo uomo, alla sua dimensione interiore: solo così – guardando don Rodrigo, o Javert, in controluce, lasciando trasparire l'ambigua essenza che li domina (“il diavolo, probabilmente”, come nel titolo di R. Bresson), comincia a emergere dal fondo della nostra convulsa e superficiale coscienza la difficile nozione di *Realtà*. Tanto che verrebbe da dire che proprio l'elaborazione di un realismo plausibile, non mutilato, a beneficio dei contemporanei, costituisca il fulcro della ricerca che mosse il Romanzo lungo tutto l'arco della modernità, e le cui conseguenze sono giunte fino alle porte della nostra epoca.



L. DONINELLI

*Migrazioni del simbolo nel romanzo moderno e contemporaneo*

I testi citabili a proposito di questo travaso di simboli e temi narrativi sono numerosissimi. Non ci soffermeremo sull'immenso patrimonio simbolico della narrativa russa, a cominciare da Puškin e Gogol', o sui riferimenti biblici che la attraversano. Piuttosto è interessante come questa migrazione dal mito, dalla religione e dal racconto popolare dentro il romanzo colto passi in breve dal laboratorio dei grandi romanzieri ai programmi pedagogici più innovativi. Dopo l'enorme sforzo di raccolta dei Fratelli Grimm, che con la loro opera trasformano il crudo materiale orale in una collezione di narrazioni fruibili anche da un pubblico giovane, nasce di fatto la letteratura cosiddetta per ragazzi, che nel giro di una decina d'anni o poco più produce tutti i suoi grandi capolavori, *Alice nel paese delle meraviglie*, *Il giro del mondo in 80 giorni*, *Piccole donne*, *Le avventure di Pinocchio*, *Le avventure di Tom Sawyer*, *L'isola del tesoro*, *Huckleberry Finn*. Anche qui, come nella parallela letteratura "per adulti", l'apporto maggiore viene dalla simbologia popolare: nel nostro *Pinocchio*, anch'esso romanzo d'iniziazione, il cammino di ritorno al padre attraversa simboli biblici (il pesce-cane, Lucignolo), personaggi di racconti popolari tratti dalle *vegli* contadine (la Bambina dai capelli turchini, che solo in un secondo momento diventa una fata), e perfino il Teatro, un piccolo teatrino delle marionette del quale Pinocchio fece parte un tempo, e di cui continua a sentirsi fratello anche se lui è uscito dal Teatro per andare a vivere nel mondo. Mai come nell'età del Realismo la letteratura si è popolata di fantasmi, angeli e demoni.

Ma questo, come si è visto nel caso di Stendhal e Balzac, non è forse l'atto d'origine del Romanzo moderno, erede più del racconto popolare e del Teatro dei secoli precedenti – prima dei romanzieri fu in effetti lo stesso Shakespeare a trarre ispirazione da ogni sorta di leggende – che non delle operette morali del Settecento?

All'età delle Idee succedette, in altre parole, quella del Racconto. Lo stesso Hegel definì "romanzo" il proprio capolavoro, la già citata *Fenomenologia dello Spirito*. Alla realtà non bastarono





### *Le forme del simbolo*

più le idee, se queste non si mettevano in gioco in un processo storico, determinandone la narrabilità. La verifica dell'idea stava ormai nel cammino spesso oscuro della storia, non più soltanto nella sua dimostrabilità teorica.

#### VERSO UNA POSSIBILE CONCLUSIONE

In questo sforzo di definire in forma di racconto, attraverso un processo e non un insieme di concetti, la nozione di *realtà* consiste a nostro parere la centralità del Romanzo nella nostra civiltà tra l'inizio del XIX secolo e la fine del secolo successivo. Un'epoca, che potremmo chiamare a giusto titolo "l'età del Romanzo", in cui il Romanzo ha occupato un posto centrale nella formazione dei giovani che sarebbero poi andati a costituire l'asse portante della società, la classe colta, che porta su di sé la responsabilità spirituale di tutto il popolo. Stendhal, Balzac, Manzoni, Flaubert, Dostoevskij, Tolstoj, Maupassant, Melville, e poi Kafka, Proust, Joyce, Mann, Hemingway, Faulkner sono solo alcuni dei nomi nei quali prende corpo questa funzione centrale del Romanzo.

E oggi? Ci troviamo ancora in quell'epoca o ce la stiamo lasciando alle spalle?

La domanda non è oziosa. In queste pagine abbiamo cercato di mostrare come il Romanzo moderno, quello che noi chiamiamo con questo nome, e che pochi paragoni ha nelle epoche precedenti (*Odissea*, *Commedia*, *Furioso*, *Don Chisciotte*, oltre all'opera di Shakespeare), si stacchi in modo profondo e decisivo da ciò che nelle epoche precedenti veniva chiamato con lo stesso nome. Il genere romanzesco cambia forma con la fine dell'*ancien régime* spalancandosi all'apporto di una congerie di simboli e motivi della narrazione orale, che ne modificano profondamente anche la forma linguistica e i modi espressivi.





L. DONINELLI

*Migrazioni del simbolo nel romanzo moderno e contemporaneo*

Come detto, l'inaugurazione di epoche instabili – che tali resteranno fino ai nostri giorni – porta gli scrittori a interrogarsi sul significato del termine “realtà” e sull'elaborazione di una poetica realista che possa dar conto della vastità dell'esperienza e delle vicissitudini del desiderio nella nuova complessità tecnologica, culturale e sociale. Dar conto della realtà: questo è il tormento del romanziere moderno. Una realtà che si manifesta come mutamento incessante, che l'uomo può tentare di arrestare oppure di assecondare, ma che è comunque chiamato a comprendere. E dove fantasmi e demoni continuano a vivere, sotto nuove sembianze. Lo stesso pensiero filosofico si avvicina al pensiero romanzesco in quanto chiamato a dar conto di una realtà la cui legge suprema è il mutamento, come abbiamo visto nel caso di Hegel, che esplicitamente inaugura questa modalità, riprendendo le istanze romantiche – pur senza dividerne il metodo né la visione.

All'inizio di questo stravolgimento, che ha portato il Romanzo ad assumere la posizione che ha assunto per quasi due secoli, abbiamo posto due eventi, l'età napoleonica da un lato e, dall'altro, la nascita del movimento romantico. Non ci siamo domandati se si tratti di cause o effetti del fenomeno, ma è probabile che siano l'una e l'altra cosa: a noi importava indicarli come punti centrali di un atto di nascita, di una novità, di un *unicum*.

Permane tuttavia la questione se il tempo presente si trovi ancora all'interno del movimento che abbiamo cercato di descrivere.

La risposta di chi scrive è fortemente dubitativa.

Ci siamo addentrati in un tempo in cui i cambiamenti non lasciano più intravedere una possibile descrivibilità in termini di processo, sviluppo. I soli scenari che si moltiplicano nel romanzo, nel cinema, nei serial, a teatro sono scenari distopici, cupi, in cui il nostro tempo sembra solo affacciarsi su un non-tempo, la civiltà su una non-civiltà. Ed è altrettanto significativo il fatto che, oltre agli scenari distopici, la letteratura si vada orientando non tanto verso racconti imperniati su sviluppi narrativi coerenti, quanto verso la serialità, che è una forma ingegnosa di ripetizione, una dilatazio-



ne fondata sulla dilazione. Il Tempo si è concluso, ma possiamo ripeterne alcuni frames; lo spettatore/lettore non è interessato allo scioglimento della storia ma alla sua indefinita continuazione.

Ma in questo tipo di narrazione il Romanzo non appare lo strumento più adeguato, perché il Romanzo esige che il lettore, per possedere pienamente il Tempo, per abitare la realtà, sia disposto a un rallentamento, a una momentanea uscita dal Tempo allo scopo di poterlo riguadagnare. Questa attitudine riflessiva è oggi pressoché vietata dall'exasperazione di quello stesso processo che aveva dato origine al Romanzo moderno, ossia il trionfo del divenire storico. L'inattualità non è più concessa, se non nella forma dell'intrattenimento: ai serial Netflix o Prime chiediamo di poter evadere, chiediamo che il nostro tempo (un'ora, due ore) sia totalmente gestito, la fruizione è passiva – cosa impossibile quando leggiamo un romanzo.

Fantasmî, angeli e demoni sembrano essersi ormai trasferiti stabilmente dentro i cataloghi Netflix e Amazon Prime.

Con questo non intendiamo affatto sostenere che i romanzi che si scrivono in questi anni siano di qualità peggiore rispetto a cinquant'anni fa. Nella grande massa di carta stampata sono usciti romanzi bellissimi, eccellenti scrittori hanno fatto sentire la propria voce.

Qui, però, non è questione se i romanzi di oggi siano migliori o peggiori, così come non ci siamo domandati se quelli di Stendhal siano migliori di quelli di Diderot – un dilemma del tutto insignificante. Il vero problema è capire se le giovani generazioni colte, destinate a prendere le redini del potere politico e di quello economico, e a diventare guide culturali di un paese mantengano con il Romanzo lo stesso rapporto delle generazioni precedenti.

Ma su questo punto si stendono diverse ombre. Non essendo l'argomento del nostro intervento, ci limiteremo ad alcune osservazioni in ordine sparso:

– l'incidenza della serialità; come specificato, la forma seriale, e quindi circolare, ripetitiva, appare più adeguata a un'età come la nostra, in cui il pensiero teorico e l'elaborazione di concetti



L. DONINELLI

*Migrazioni del simbolo nel romanzo moderno e contemporaneo*

si scontrano con mutamenti troppo repentini per lasciar immaginare visioni troppo ampie; e la serialità si addice senz'altro a supporti differenti (tv, tablet) rispetto al libro (che ad ogni buon conto non è un supporto);

– se il Romanzo moderno nasce perché si libera la possibilità sociale, politica e culturale di tradurre “fortuna” con “carriera”, e quindi di mettere in mostra destini che si generano dal rapporto drammatico tra l'individuo (con la sua iniziativa, le sue idee, il suo coraggio, i suoi dubbi) e il moto incessante della Storia, il tempo presente, con le sue diseguaglianze economiche e sociali e con la totale scissione tra “ricchezza” e “lavoro” (che non sta più all'origine della ricchezza), segna in qualche modo un ritorno alla visione antica, dove la “fortuna” produce un sistema culturale del tutto differente, nella quale il Romanzo occupa un posto più marginale;

– le classi colte che si formavano sul Romanzo, destinate ad assumere la guida di una comunità, stabilivano con la comunità stessa un rapporto spesso problematico ma sempre organico, così come il rapporto tra individuo e comunità, persona e società occupava, da Balzac in poi, il cuore delle grandi narrazioni; oggi la cultura non sembra avere la forza di produrre una comunità e una guida al suo interno, e si limita a produrre differenze: l'arte e la letteratura sembrano avere più una funzione di differenziazione sociale, quasi (ma non voglio apparire offensivo) di status symbol.

Viviamo insomma in un tempo povero di pensiero e povero di teorie capaci di offrirsi come visioni d'interesse rispetto ai grandi problemi che la nostra epoca deve affrontare, e di cui l'impreparazione a livello globale ad affrontare la pandemia da covid-19 è un segno tangibile.

Con tutto questo, sarebbe superficiale cedere al pessimismo. Non sono necessari né ottimismo né pessimismo. I grandi romanzi sono tali per le grandi figure che li attraversano, e che permangono nella nostra memoria: Papà Goriot, Fabrizio del Dongo, l'Innominato, Jean Valjean, Javert, Raskol'nikov, Stavrogin, il



Principe Andrej, Pierre Bezukov, Anna Karenina, Emma Bovary, Josef K. e mille altri: persone, individui con una loro fisionomia fisica e mentale, portatori ciascuno a suo modo di un dramma universale. Questi grandi personaggi formano un unico coro che ci ricorda senza tregua l'unicità e irripetibilità di ciascun essere umano.

Questo è il senso ultimo del Romanzo così come ci ha raggiunto e ci parla, e io credo che questo sia il patrimonio che non possiamo permetterci di smarrire: al cuore della Realtà c'è il nostro "io", la nostra personalità, capace di diventare patrimonio di tutti nella sua unicità imprevedibile: basti pensare a coloro che hanno cambiato la storia, a Leonardo, a Galileo, a Newton, a Picasso, ad Einstein, a Freud, a Gandhi e via dicendo. Il corso inarrestabile degli eventi, il muro del potere incontrano uomini capaci di sfidarli e di sfidare tutti i sistemi.

Mi pare che questo sia il bivio su cui si trova non solo la Letteratura, ma tutto il sistema-cultura che abbiamo edificato. È necessario domandarci cosa siamo disposti a sacrificare (e che forse è meglio sacrificare) e da cosa, viceversa, non possiamo prescindere. Se entrando nella libreria centrale di una grande università italiana alla richiesta di una copia dei *Promessi Sposi* mi sento rispondere "spiacente, noi teniamo solo libri inerenti ai corsi", mi sorge il dubbio che questo problema non sia ancora giunto a chiarezza.

Ricordo la prima volta in cui acquistai un libro con i miei soldi. A quel tempo leggevo molto, ma il libro che desideravo leggere non sarebbe stato approvato da mio padre (causa un eccesso di turpiloquio), per cui lo lessi di notte, nascondendolo poi tra la rete e il materasso del mio letto. Fu allora, grazie a un romanzo di non eccelsa qualità ma che raccontava esistenze che io trovavo desiderabili, che incontrai davvero la Letteratura. Io non sapevo che l'autore di quel libro era morto già da molti anni e che le vicende che raccontava riguardavano una generazione precedente la mia: non lo sapevo e non me ne importava. Un uomo, quello scrittore, mi parlava attraverso le pagine di quel libro, e parlava a me, aveva scritto quel libro





L. DONINELLI

*Migrazioni del simbolo nel romanzo moderno e contemporaneo*

(così pensai) apposta per me, per ciò che ero io a dodici anni, con tutti i miei sogni preadolescenziali e i miti che tenevo appesi alle ante del mio armadio.

Questo incontro fra un “io” e un altro “io”, che è forse il cuore stesso di ciò che chiamiamo Realtà, la sua condizione *sine qua non*, è la forza del Romanzo, la sua insostituibilità, il prezzo che non possiamo permetterci di pagare.





FABIO BENZI

## SIMBOLI ELLENICI. PERMANENZA E SIGNIFICATO DEL MITO GRECO IN GIORGIO DE CHIRICO

Per capire il filo rosso che percorre tutta l'arte di de Chirico è necessario sempre tener presente la sua posizione internazionale, anfibia tra culture diverse, che permetteva all'artista di muoversi ovunque con consapevolezza: non solo in Europa o negli Stati Uniti, ma anche nei territori più disparati dell'arte.

Dall'infanzia greca, in particolare, egli trasse il senso unificante del mito greco, certamente il fulcro ideale più continuo e determinante della visione estetica di de Chirico, quello che più di ogni altro aspetto riesce a legare indissolubilmente opere e periodi dell'artista diversi e talvolta apparentemente molto distanti come intenti e manifestazioni. Tra i molteplici elementi che sono simultaneamente presenti nell'opera di questo massimo tra i grandi artisti del secolo, il mito racchiude dunque forse il significato più cospicuo: come uno di quei complessi freudiani che, nelle forme più intense, sembrano in grado di dirigere un'intera esistenza in un'univocità di scelte. E le sue profonde radici greche, oltre a quelle italiane, furono sempre sentite dal giovane non come episodi di un espatriato occasionale, ma come una decisiva e vissuta necessità, come un elemento ereditario.

Per de Chirico tuttavia il mito non è la mitologia, un insieme di storie e favole complesse, bensì tutto ciò di cui la mitologia diviene simbolo e metafora, archetipo e allusione filosofica. Prima della conoscenza diretta di Freud (e in periodo grosso modo contemporaneo), egli elabora un sistema di riferimenti simbolici, psichici, archetipici, che riassumono il senso (sempre misterioso e inspiegabile) dell'esistenza umana, riuscendo ad attingere alla medesima intuizione primordiale che guidò la nascita delle favole omeriche e delle tragedie greche.

Queste sensazioni furono ben presto, più di quanto si sia fino a poco tempo fa creduto, consolidate in lui dalla lettura e dall'appassionata adesione al pensiero di Nietzsche, che carica l'ellenismo di un valore fondante per il pensiero europeo contemporaneo.

Un dato sempre sfuggito alla critica dechirichiana (che si è sempre appuntata sull'analisi della cultura figurativa greca dell'epoca, di esigua importanza per la maturità dell'artista), fino a tempi recenti<sup>1</sup>, è l'influenza della letteratura e del pensiero neo-greco sul giovane artista. Impossibile da ricostruirsi tramite documentazioni filologiche o testimonianze, che mancano totalmente, deve essere valutata dal contesto ambientale e per così dire, indiziario. Ad esempio la figura di uno dei grandi poeti greci del Novecento, Kostis Palamàs (già considerato allora il massimo poeta ellenico vivente), lungi dall'essere relegata in una nicchia colta e specialistica (cui pure de Chirico apparteneva), era assunta al tornò del secolo a un ruolo pubblico emblematico tra i giovani – soprattutto universitari, come il giovane Giorgio – al punto che i suoi scritti, a favore del “volgare” *dimotiki* in luogo della lingua aulica *katharèvusa*, causarono nel 1903 scontri di piazza (addirittura con morti) tra gli studenti progressisti e quelli conservatori dell'università di Atene (di cui Palamàs era, peraltro, segretario generale). Non sappiamo se Giorgio de Chirico partecipasse a tali scontri – nel 1903 si era iscritto al Politecnico – né in tal caso da quale parte fosse; tuttavia un parente e amico stretto del padre (suo cugino: era figlio del fratello di sua madre), il poeta Lorèntzos Mavilis<sup>2</sup>, era decisamente dalla parte di Palamàs, sicché possiamo figurarci facilmente una comunan-

1 Su questo argomento cfr. F. Benzi, *Una traccia inedita per le origini dell'influenza di Nietzsche e dell'idea di mito immanente in Giorgio de Chirico: Mavilis, Palamàs e il contesto letterario ateniese all'inizio del XX secolo*, in “Storia dell'Arte”, n.s., 2, 150, luglio-dicembre 2018, pp. 137-149.

2 Su di lui vedi A. Savinio, *Narrate, uomini, la vostra storia*, Bompiani, Milano 1942; A. Triente, *Savinio e Mavilis: grecità, identità, lingua*, in “Notos”, marzo 2014 (<http://notos.numerev.com/revue-2-52/267-savinio-e-mavilis-grecita-identita-lingua>).

za di idee in tal senso. Un giovane inserito nel *milieu* culturale ateniese, che frequentava il Politecnico, non poteva essere all'oscuro del più grande scrittore e polemista greco dell'epoca, che infiammava gli animi dei suoi compagni di studi e di gran parte della Grecia colta<sup>3</sup>. Le idee e la poesia di Palamàs, nutrite del pensiero di Nietzsche, attualizzavano la cultura greca antica riversandola nel contemporaneo, creando un modello identitario profondo. Sia tale aspetto di capacità di sintesi della cultura antica greca attualizzata, che i riferimenti alla filosofia di Nietzsche, dovettero dunque operare fin dalla prima giovinezza nella formazione e nell'animo sensibile dell'artista, disponendolo al futuro approfondimento di questi temi.

Il senso dell'infanzia, complessivamente inteso e filtrato poi attraverso la filosofia di Schopenhauer e Nietzsche, dell'infanzia a un tempo del mondo, dell'umanità e dello stesso artista, governò trasversalmente le sue poetiche: l'infanzia come crogiolo di archetipi, come senso di una scoperta primordiale, come forma iniziale e priva di pregiudizi della conoscenza, come stato di coscienza pura e ancestrale: e naturalmente questa infanzia aveva la sua collocazione spaziale e temporale nella Grecia al torno del 1900. Come Freud, de Chirico avrebbe capito che il senso di una vita, e tutta la sua storia, sono legati indissolubilmente all'infanzia con legami infrangibili e potenti. Le immagini di Atene e di Volos, di Olimpia e di Delfi, alleggeranno senza soluzione di continuità nell'immaginario di de Chirico per tutta la sua vita.

Atene e la Grecia rimasero difatti impresse nella sua mente in maniera complessa e indelebile, ricordate con accenti di lirismo incondizionato indifferentemente in diversi e anche tardi momenti della sua vita: “[...] d'altra parte, il paesaggio di Atene (questa città magnifica) contribuiva potentemente a far inclinare il suo spirito verso quel lato romantico, enigmatico e oscuro che fu la vera forza vivente del classicismo greco”<sup>4</sup>; “[...] tutti

3 Palamàs era peraltro amico di uno dei maestri di pittura di de Chirico al Politecnico, Georghios Roilòs, che ne eseguì il ritratto.

4 A. Bardi (pseudonimo di G. de Chirico), *La vie de Giorgio de Chirico*, in “Sélection, Chronique de la vie artistique”, n. 8, 1929, p. 21.

### *Le forme del simbolo*

quegli spettacoli di eccezionale bellezza che vidi in Grecia da fanciullo, e che sono stati i più belli che io abbia visto finora nella mia vita, m'impressionarono così profondamente, mi rimasero così potentemente impressi nell'animo e nel pensiero"<sup>5</sup>. Il contrasto tra antiche rovine e moderni manufatti industriali irti di ciminiera, come il quartiere di Gazi<sup>6</sup>, il cui complesso industriale diede la prima elettricità pubblica alla città, adiacente al monumentale cimitero del Keramikòs (allora non ancora scavato) e in vista dell'Acropoli, segnò l'immaginario dechirichiano quanto le locomotive e le ferrovie paterne, quanto altri dettagli della città: un ibrido architettonico neoclassico reso contemporaneo da una vita quotidiana sempre memore dell'antichità archeologica, dove le strade erano (e sono) intestate agli dei antichi (Ermete – Ερμού, la principale strada dei negozi, Atena – Αθηνάς, ecc.) e le case portavano sui fastigi le loro effigi in pietra o terracotta, in una selva di antefisse, acroteri, timpani e colonne.

A parte la rilevanza del tema greco nei dipinti cosiddetti böckliniani, risalenti a quel periodo di poco più di un anno che inizia con il suo trasferimento in Italia da Monaco di Baviera, dove aveva abbandonato gli studi accademici che egli sentiva troppo costrittivi (inizio estate 1909) e che si conclude alla fine dell'estate successiva, in uno dei primissimi dipinti fondanti la nuova visione della Metafisica, dell'autunno 1910, troviamo un maturo sviluppo della visione ellenica.

*L'enigma dell'oracolo*, ove l'oracolo ammantato è ispirato da un dio seminascosto da una tenda, ci è assai utile, attraverso l'identificazione del sito nel quale fu ambientata la scena, per valutare appieno i significati e le forme di ispirazione visiva ellenici di questo primissimo momento metafisico. Il quadro fu

5 G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, Milano 2008, p. 36.

6 Ma anche a Singrou, a poca distanza dall'Olimpeion, sorgevano ciminiere. Intorno a Gazi si trovavano anche le case di tolleranza, che de Chirico avrà probabilmente conosciuto ("Smirneos aveva diciotto anni e frequentava i postriboli nei pressi dell'officina del gas", ricorda A. Savinio, *Primo passo*, in "Circoli", V, 4, giugno 1935, p. 434).

dipinto a Firenze, più o meno contemporaneamente all'*Enigma di un pomeriggio d'autunno*<sup>7</sup>, e insieme a questo rappresenta una programmatica esposizione delle intenzioni filosofico-poetiche del pittore.

L'identificazione del luogo trasfigurato risale a un mio scritto del 1992<sup>8</sup>. Il piccolo tempio arroccato su una terrazza ricorda con calzante evidenza, pur nella radicale trasformazione dei singoli elementi, la situazione dell'Acropoli di Atene vista dal tempio di Atena Niké sul Pyrgos. La terrazza a picco sul vuoto, le mura continue senza aperture sia del tempio che del prospiciente ambiente della Pinacoteca (evidente allusione al *topos* della Pittura), le rientranze d'ombra create dai propilei privi di copertura, ma soprattutto la città che biancheggia lontana ai piedi del colle, con la vista sul fondo del mare del Pireo e chiusa a destra dal monte Egaleo, sono elementi che convergono tutti con estrema precisione (e reinvenzione) nell'iconografia del quadro.

Se de Chirico allude dunque nell'*Enigma dell'oracolo* ad Atene come luogo fatale del pensiero e come luogo della sua educazione giovanile, così come poco prima, nell'*Enigma di un pomeriggio d'autunno*, aveva alluso a Firenze, "Atene italiana", città nella quale egli aveva approfondito e portato a realizzazione il suo interesse filosofico in chiave nietzschiana e schopenhaueriana, i due quadri si possono leggere insieme come un dittico, una sorta di manifesto all'insegna dell'enigma (che infatti intitola entrambi i quadri, che hanno anche identiche misure): l'enigma ellenico e l'enigma fiorentino come sintesi di un nuovo sistema di pensiero, di una pittura rivelatrice di contenuti fino ad allora sconosciuti. A questo proposito suggeriamo un'ulteriore possibile influenza di uno scrittore e giornalista francese,

7 Il quadro è datato 1910, ma probabilmente fu rifirmato e datato in un secondo momento poiché esiste sul dipinto un'altra firma a monogramma; l'esecuzione va comunque collocata nell'autunno del 1910.

8 F. Benzi, *I luoghi di de Chirico*, in *Giorgio de Chirico – Pictor Optimus*, cat. mostra a cura di F. Benzi, M.G. Tolomeo Speranza, Roma 1993. Il testo è stato ripubblicato con aggiunte in F. Benzi, *Eccentricità. Rivisitazioni sull'arte contemporanea*, Milano 2004. L'identificazione è stata riconosciuta ampiamente dalla critica.

Charles Maurras, che certamente avrà frequentato la famiglia de Chirico durante la sua lunga visita ad Atene (marzo-maggio 1896), in occasione della prima Olimpiade: quasi impossibile evitarlo, data la ristrettezza dell'ambiente colto e mondano ateniese. Nel 1901 egli pubblicò un libro, il cui successo determinò molte ristampe, *Anthinéa. D'Athènes à Florence*, nel quale scrive diffusamente sul parallelismo Atene-Firenze. Tassello che non dovette mancare alla conoscenza dell'artista, come di sua madre e di suo fratello, indice di un diffuso sentimento europeo che vedeva in Atene e Firenze le matrici della civiltà moderna: quella classica e quella rinascimentale. Il libro contiene inoltre molti accenni che sono riecheggianti nella visione dechirichiana del primo dipinto metafisico<sup>9</sup>.

Un ulteriore elemento nell'*Enigma dell'oracolo* allude all'esperienza greca, cioè le tende sospese nel tempo, che ricorrono anche nell'*Enigma di un pomeriggio di autunno*, ove pure de Chirico operò un'"ellenizzazione" della facciata neogotica di Santa Croce a Firenze. Se la figura dell'uomo ammantato di spalle è ripresa direttamente da quella dell'*Ulisse e Calipso* di Böcklin, come notava il Soby nella sua monografia sull'artista (New

---

9 C. Maurras, *Anthinéa. D'Athènes à Florence*, Paris 1901, ed. 1936, in particolare *Préface* e pp. 169-170. Si rimanda a un successivo studio questo argomento forse marginale ma non inessenziale. Queste alcune frasi di Maurras: "Un soggiorno a Firenze mi fece capire la rassomiglianza della Grecia e della Toscana in ciò che hanno di migliore"; un brano sembra addirittura aver ispirato la suggestione – e la conseguente descrizione – del primo dipinto metafisico: "Così mi tornavano in mente le silhouettes familiari di Firenze. A dispetto della grande instabilità della loro natura, esse si componevano con i monumenti. Per tutta la sera, io non mi potei disfare di questo sogno persecutore, animato e regolato dal soffio primaverile che, d'inverno come d'estate, si leva palpitando dall'Arno fiorentino. La sensazione non era nuova. La provai dal momento del mio arrivo. Ma essa diveniva, accentuandosi, un'ebbrezza [...] Seguendo il mio cammino in uno stato di sogno ancora malinteso, passai a via Dante davanti alla casa paterna del più amoroso dei poeti [...] Questa facciata magra e umile, che ha il carattere di una trasposizione architettonica del personaggio del poeta".



York, 1955), essa qui rappresenta l'oracolo, il vate-poeta invaso dallo spirito misterioso del dio: le tende infatti non ricorrono in alcun quadro del pittore svizzero, e sono un curioso inserto tutto dechirichiano. La spiegazione di questa iconografia, che sarà ricorrente nell'opera del pittore, la troviamo nelle esperienze infantili dei due fratelli de Chirico, ed è Savinio che in particolare vi fa riferimento:

Nel mezzo dell'iconostasio si apriva l'arco mascherato da una tenda di percallina rossa. Dietro era l'ieròn. Nivasio si avvicinava in punta di piedi, si metteva in ascolto, udiva la respirazione faticosa, i densi sospiri di Colui che stava nascosto nell'inviolabile reparto [...] Nivasio *sapeva* che lì a due passi, dietro quella tenda di percallina rossa, nel recinto inviolabile e freddo [...] sedeva il Dio Greco. E una calda pietà gli portava le lacrime all'orlo delle ciglia.<sup>10</sup>

Le tende sono quelle che nelle chiese di rito greco ortodosso dividono il luogo della divinità da quello dei fedeli, che nascondono la "presenza" misteriosa del dio. Il riferimento è ancora più palmare nell'*Enigma di un pomeriggio d'autunno*, dove esse sembrano esattamente parte di un'iconostasi. Savinio stesso riprenderà in questa chiave di mistero inquietante il Dio nascosto dietro il mistero sacrale della tenda in un quadro del 1930, *Le Père Eternel contemple la maquette du Paradis Terrestre*, ed echeggiò il quadro del fratello in un famoso disegno del 1918<sup>11</sup>.

Da quest'ultimo elemento appare ancora più evidente che il personaggio di spalle, che si trova all'interno dell'area sacra, delimitata dalla tenda scossa dal vento, altri non possa essere che l'oracolo (evocato dal titolo del quadro) del dio nascosto (di cui si intravede la testa dietro la tenda, impenetrabile), colui che mette in comunicazione il pensiero della divinità col mondo degli

10 A.Savinio, *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, Torino 1973, p.58.

11 Non c'è motivo di datare diversamente il disegno di Savinio, per le ragioni da me già esposte in F. Benzi, *Giorgio de Chirico. La vita e l'opera*, Milano 2019, p. 507, e definitivamente riprese in "Storia dell'Arte", n.s. 1-2, 151-152, luglio-dicembre 2019, pp. 221-223, e ancora, sulla stessa rivista, n.s. 3, 154 (in corso di pubblicazione).

### *Le forme del simbolo*

uomini; e l'oracolo è anche nella proiezione dechirichiana legato a Eraclito, il filosofo che Nietzsche (in *Ecce homo*) pone in relazione alla filosofia di Zarathustra. Lo stesso de Chirico descrive il sentimento dell'oracolo che ha voluto rappresentare:

Una delle sensazioni più strane e più profonde che ci abbia lasciato la preistoria è la sensazione del presagio. Essa esisterà sempre. È come una prova eterna del non-senso dell'universo. Il primo uomo doveva vedere presagi ovunque, doveva rabbrivire a ogni passo che faceva [...] ho spesso immaginato dei vaticinatori attenti al lamento del flutto che si ritirano la sera dalla terra adamitica: li ho immaginati chiusi, la testa e il corpo nella loro clamide, che attendono l'oracolo misterioso e rivelatore. Così anche immaginai una volta l'Efesio che meditava nella prima luce dell'alba sotto i peristili del tempio dell'Artemide dalle cento mammelle.<sup>12</sup>

L'ora del giorno è qui l'alba, come attesta anche la mancanza di ombre del quadro, consone all'"ora ghiacciata dell'aurora". Nello stesso brano, che costituisce una descrizione molto puntuale del dipinto che stiamo esaminando, de Chirico ci indica forse anche il momento dell'anno (oltre a quello del giorno) in cui immagina il dipinto, cioè "verso la fine della primavera":

In un tempio in rovina la statua mutilata di un dio ha parlato una lingua misteriosa. Questa visione mi arriva sempre con una sensazione di freddo come se un soffio invernale mi avesse toccato, venendo da un paese lontano e sconosciuto. L'ora? È l'ora ghiacciata dell'aurora di un giorno chiaro, verso la fine della primavera. Nel momento in cui la profondità ancora glauca della volta celeste dà la vertigine a colui che vi affonda lo sguardo; trasale e si sente attirato dall'abisso come se il cielo fosse sotto di lui; così fremito il nocchiero sporto sulla prua dorata di celeste quando fissa l'abisso ceruleo del flutto strappato. È l'ora che è già stata. Allora come l'uomo che dalla luce del giorno di trovi nell'ombra di un tempio e all'inizio non veda la statua biancheggiante, poi poco a poco la forma gli si rivela sempre più pura, così il sentimento dell'artista primitivo rinasce in

12 G. de Chirico, *Scritti/1 [1911.1945]*, a cura di A. Cortellessa, Bompiani, Milano 2008, p. 625 (manoscritto datato 15 giugno 1913).

me. Il primo che scolpì un dio; il primo che volle *creare* un dio. E allora penso che se l'idea di figurarsi un dio con la faccia umana come lo concepirono i Greci in arte non sarebbe un pretesto eterno per scoprire grandi fonti di nuove sensazioni.<sup>13</sup>

Tra i dipinti fiorentini, precedenti la partenza definitiva per Parigi di de Chirico nel luglio 1911, dove il fratello Andrea si era già recato nel febbraio, *L'enigma dell'ora* datato 1910<sup>14</sup> contribuisce a chiudere, assieme all'*Autoritratto* del medesimo periodo, il primo approfondito scandaglio dell'artista nella nuova via artistica. Il soggetto, una piazza quasi deserta popolata da figure enigmatiche e solitarie, quasi fantasmi, approfondisce ulteriormente lo spettro delle riflessioni dechirichiane di quel periodo (*Enigma di un pomeriggio d'autunno* ed *Enigma dell'oracolo*). In un suo scritto del 1992<sup>15</sup>, approfondito più recentemente<sup>16</sup>, Federica Pirani ha dato una lettura molto ampia e convincente di questo incunabolo della Metafisica. "Assai numerosi sono infatti, nei dipinti metafisici di de Chirico, gli orologi che segnano le ore più calde e assolate della giornata: *L'enigma dell'ora*, *La conquista del filosofo*, *I piaceri del poeta* fino all'*Enigme du midi*, che racchiude concettualmente nel titolo una possibile chiave interpretativa". La studiosa ricorda numerosi testi greci, dei quali de Chirico era ben conscio, fino a citarli, a partire da Eraclito<sup>17</sup>.

13 G. de Chirico, *Scritti/1 [1911.1945]*, cit., p. 623.

14 Il dipinto è stato correttamente identificato da P. Picozza, *Giorgio de Chirico e la nascita della Metafisica a Firenze nel 1910*, in "Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico", n. 7-8, 2007-2008, pp. 37-38, come uno dei primissimi metafisici dipinti dall'artista, ancora nel 1910, citato implicitamente (con le misure) in una lettera della fine dell'anno a Fritz Gartz.

15 F. Pirani, *L'ora meridiana in Giorgio de Chirico*, in "Art e Dossier", n. 74, dicembre 1992, pp. 23-26.

16 F. Pirani, *L'ora meridiana in de Chirico e Ungaretti*, in *Legami e corrispondenze. Immagini e parole attraverso il 900 romano*, a cura di F. Pirani, G. Raimondi, Roma 2013, pp. 19-33.

17 G. de Chirico, *Zeusi l'esploratore*, in "Valori Plastici", I, 1918: "Il mondo è pieno di demoni, diceva Eraclito l'efesio, passeggiando all'ombra dei portici, nell'ora gravida di mistero del meriggio alto, mentre



### *Le forme del simbolo*

Nella tradizione greca, e più latamente in quella mediterranea, il mezzogiorno è l'ora dei fantasmi, delle visioni, dei deliqui vaticinatori, l'equivalente delle ore successive alla mezzanotte dei popoli nordici. È in quell'ora, dominata da Pan, che i misteri ctoni si presentano alle menti umane:

Chi si esponeva all'ardore del sole in quell'ora magica era, infatti, sempre in pericolo di follia vaticinatoria. Non è un caso, quindi, che Tiresia avesse sorpreso Pallade nuda proprio a mezzogiorno, perdendo per punizione la vista ma ricevendo in dono la luce interiore della divinazione. Il tema della preveggenza, d'altra parte, nell'identificazione tra poeta-indovino-vate, attraversa tutta la pittura metafisica.<sup>18</sup>

Compare dunque in de Chirico una costante meditazione sulla sua cultura ancestrale greca, che emerge anche dalle letture fiorentine su testi di interpretazione antropologica, mitologica e religiosa<sup>19</sup>; ma il tema di Pan e dell'ora fatale del mezzogiorno, come simbolo di una grecità rinascita, ricorre anche più volte, significativamente, nella poesia neo-ellenica di Palamàs, frutto di ancora più antiche letture dechirichiane, risalenti al periodo giovanile ateniese. Sicché le

tele di Böcklin e le letture di Nietzsche non esauriscono l'intima mitologia dell'artista, anzi: l'esperienza originaria viene approfondita e indagata specchiandosi con l'interpretazione dell'antichità propria del mondo germanico. Cercando negli interstizi del pensiero, in note a margine, in commenti su altri artisti, in frammenti di testi o in alcuni componimenti poetici, affiora con lucida precisione la meditazione di de Chirico sull'ora meridiana e i suoi demoni.<sup>20</sup>

---

nell'abbraccio asciutto del golfo asiatico, l'acqua salsa bollicava sott' il libeccio meridiano. *Bisogna scoprire il demone in ogni cosa*".

18 F. Pirani, *L'ora meridiana in de Chirico e Ungaretti*, cit.

19 Cfr. V. Noel-Johnson, *La formazione di de Chirico a Firenze (1910-1911). La scoperta dei registri della B.N.C.F.*, in "Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico", 11/13, 2013, pp. 171-211.

20 F. Pirani, *L'ora meridiana in de Chirico e Ungaretti*, cit.





F. BENZI  
*Simboli ellenici*

E, aggiungiamo, oltre al mondo germanico emerge l'interpretazione neo-ellenica sicuramente conosciuta nella sua adolescenza.

In altre parole, la meditazione paradigmatica rappresentata dalle due prime tele metafisiche, basate su Firenze e Atene, va ampliandosi a piazze più latamente mediterranee, che svilupperà ampiamente a Parigi, gravate dal senso di primordio greco che all'illuminazione offertagli dalla filosofia e poesia di Nietzsche aggiunge le proprie coordinate personali. L'enigma del tempo, sommandosi agli altri enigmi del mondo delle cose e dell'esistenza, viene condensato in quell'ora fatale che permette, facendo vacillare la mente razionale, l'applicazione dell' "eterno ritorno" nietzschiano in un presente senza storia, in una consapevolezza in cui il futuro coincide col passato, in cui l'uomo è presenza che si può solo interrogare, senza darsi risposta, sul perché del mondo.

Nei frammenti scritti nell'epoca di Parigi spesso de Chirico torna su questo aspetto:

L'orologio del campanile segna le dodici e trenta. Il sole è alto nel cielo e bruciante [...] Che assenza di temporalità, di grida, di gufi, di mari in tempesta. Omero non avrebbe trovato nessun canto. Un carro funebre aspetta da un tempo infinito. È nero come la speranza, e qualcuno stamattina sosteneva che la notte attendesse ancora. Da qualche parte c'è un morto che non si vede. L'orologio segna mezzogiorno e trentadue minuti, il sole scende, bisogna partire.<sup>21</sup>

Verso metà della giornata essi si riunirono sulla grande piazza dove era stato preparato un banchetto [...] il sole era di una bellezza terribile. Le ombre decise. [...] Infine arrivò la dodicesima ora. Fu solenne. Fu malinconico. Quando il sole arrivò al centro della curva celeste, si inaugurò alla stazione della città un nuovo orologio. Tutti piangevano. Un treno passò fischiando perdutamente. I cannoni tuonarono. Ahimé, fu così bello.<sup>22</sup>

Il senso del mezzogiorno si fonde poi con la mitologia greca, e con la classicità ellenica, in un connubio indissolubile che i

21 G. de Chirico, *Scritti/1 [1911.1945]*, cit., p. 652.

22 G. de Chirico, *Scritti/1 [1911.1945]*, cit., p. 653.



surrealisti, anni dopo, sarebbero stati incapaci di comprendere: “E adesso il sole si è fermato in alto al centro del cielo; e la statua in una gioia di eternità annega la sua anima nella contemplazione della propria ombra”<sup>23</sup>.

Piazze italiane (quella di Santa Croce, poi allargata alle suggestioni torinesi e romane, in un afflato di ricordi italiani nostalgici), “primordio ellenico”<sup>24</sup>, enigma, eterno ritorno come momento zenitale ove ogni cosa vive nell’eterno presente. Questi elementi, esplorati nelle prime opere fiorentine della Metafisica, infinitamente composti, daranno vita alla serie di capolavori del successivo periodo parigino (1911-1915).

*La Méditation matinale*, probabilmente della seconda parte del 1911, realizzata dunque già a Parigi, mostra un tratto sintetico più accentuato, una materia più liquida, una pennellata più nervosa e gestuale, mostrando un generico aggiornamento sulle novità sintetiche della pittura francese, che si riconosceranno con più evidenza soprattutto negli anni seguenti: Matisse, Picasso, Gauguin, persino Van Gogh, ma certamente percepiti come echi, metabolizzati in una visione autonomamente moderna dello stile pittorico. Il soggetto del quadro deriva ancora da un ricordo d’infanzia: l’edificio sulla sinistra, dalle cui finestre aperte spuntano riquadrate le sagome di antiche statue, evoca il ricordo della visita al Museo di Olimpia, dalle cui basse finestre le statue antiche occhieggiavano misteriose<sup>25</sup>. La compresenza di statue di dei e

23 G. de Chirico, *Scritti/1 [1911.1945]*, cit., p. 656.

24 “*L’enigma dell’oracolo*, conteneva un lirismo di preistoria greca”; in G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, cit., p. 71.

25 G. de Chirico, *Quelques perspectives sur mon art*, in “L’Europe centrale”, aprile 1935: “[...] ricorda quest’alleanza conclusa tra gli dei e gli uomini che impregna tutta l’arte greca. Dall’essere mescolati alla vita degli uomini, gli dei non ne divenivano che maggiormente divini. Io ho sentito questo a Olimpia durante una notte di chiaro di luna vedendo dall’esterno, attraverso le finestre del museo costruito tra i pini e le rovine, sulle rive dell’Alfeo dall’acqua fangosa, la statua di Hermes, capolavoro di Prassitele. Questa statua riposa su un plinto molto basso, che fa sì che quando ci sono dei visitatori, essa anche sembra vivere. Si direbbe che essa si stia per muovere, parlare e anche mettersi a camminare, uscire, scomparire”.

di una figura umana accresce d'efficacia l'afflato di mistero che scorre insolubile tra i muti personaggi. Altri riferimenti alla Grecia sono ancora presenti in alcuni dei primi quadri eseguiti a Parigi. Ne *La malinconia di una bella giornata* del 1913, il monte sullo sfondo, le cui pendici nascono velocemente dalla pianura, ricorda la vista dei colli intorno ad Atene, dove la città si interrompeva bruscamente: il monte Licabetto visto dai giardini dello Zapion (dove, ricorda Savinio, i due fratelli de Chirico giocavano da bambini), che si ergeva proprio dietro la casa in piazza Sintagma abitata dalla famiglia de Chirico, all'inizio del secolo ancora costellato di poche case e limite della città.

De Chirico a Parigi, lontano dalla Grecia come dalla patria italiana, forse si sentiva come il suo fratello spirituale Apollinaire: soltanto un apolide strappato alla sua Grecia nativa e originaria, che non smetterà mai di amare e di sognare:

Di malinconie – scrive de Chirico di Apollinaire, forse pensando anche a se stesso<sup>26</sup> – ne conosceva più di una; anzitutto quella del senza-patria. Era nato a Roma da genitori polacchi; da piccolo visse a Monaco (principato); poi cresciuto di spirito e di volume trascinò per alcuni anni i suoi 100 chili di carne per tutte le città della nostra vecchia madre Europa, finché si fermò a Parigi.

Il “greculo Chirico”, come ebbe a chiamarlo in seguito con un termine vagamente dispregiativo Carrà<sup>27</sup>, non perse mai l'accento greco persino nella lingua italiana (e, immaginiamo, in quella francese), a testimoniare di quanto profonde fossero le sue radici elleniche. *Ellenisme et pessimisme* era del resto il titolo del primo libro di Nietzsche che prese in prestito alla Biblioteca Nazionale di Firenze, al suo arrivo nella città delle rivelazioni metafisiche. E proprio in questo libro (cap. I), de Chirico trova (o ritrova, se già lo avesse letto in tedesco a Monaco) espressa la natura sublime dell'arte, che deriva dal sogno:

26 G. de Chirico, *Guillaume Apollinaire*, in “Ars Nova”, 2, 1918.

27 C. Carrà, *L'italianismo artistico e i suoi denigratori*, in “Il Selvaggio”, 30 dicembre 1927.

### Le forme del simbolo

Nel sogno, secondo il pensiero di Lucrezio, apparvero la prima volta alle anime umane le sovrane immagini degli dèi, nel sogno il grande artista figuratore vide le forme affascinanti di esseri sovrumani; e il poeta ellenico, domandando il segreto della creazione poetica, si sarebbe anch'esso ricordato del sogno e avrebbe risposto con lo stesso ammaestramento [...] *l'illusione più vera dell'uomo/Gli viene rivelata nel sogno:/Tutta l'arte e la poesia/Altro non è che rivelazione della verità nel sogno.* La bella apparizione dei mondi del sogno [...] è il presupposto di ogni arte figurativa [...] e Schopenhauer indica addirittura come contrassegno del talento filosofico il dono che altri abbia di vedere in certi momenti gli uomini e tutte le cose come puri fantasmi o ombre di sogno. Come il filosofo con la realtà dell'esistenza, così l'uomo artisticamente sensibile si comporta con la realtà del sogno: la contempla con diligenza e con soddisfazione; perché dalle immagini del sogno impara a spiegarci la vita.

Nel sottofondo del pensiero dechirichiano, negli anni successivi a Parigi, trascorsi a Ferrara come militare (1915-1918), il tema simbolico greco viene come messo sullo sfondo da un compiaciuto sentimento di appartenenza italiana, forse nuovo in lui (in Francia era considerato disertore, dunque il suo stato di apolide era evidentemente accentuato). Il castello Estense di Ferrara (assieme ad architetture rinascimentali semplificate) viene raffigurato con un realismo raggelato nei quadri di quest'epoca, iniziando a proporsi dalla fine del 1915 (*Les projets de la jeune fille*), per trovare la sua apoteosi nel 1918, con *Le muse inquietanti*, ove pare abbandonato completamente il sistema di trasfigurazione che de Chirico applicava nella prima fase della metafisica (si pensi alle manipolazioni subite da piazza S. Croce di Firenze e dall'Acropoli di Atene nei citati dipinti del 1910), ma accrescendo così a dismisura il senso di realismo oggettivo e stranante che è proprio dei sogni. La sostituzione dei personaggi umani con i manichini, già elaborati al tempo di Parigi, accresce la "disumanizzazione" e l'onirismo delle scene. Due artifici "tecnici" illustrano la sottigliezza di de Chirico nell'ottenere il senso di spaesamento profondo di quell'immagine folgorante e assoluta rappresentata dalle *Muse inquietanti*. Varie scolature orizzontali





F. BENZI  
*Simboli ellenici*

di colore (blu di Prussia)<sup>28</sup> sul basamento dove siede la Musa, difficilmente percettibili perché si allungano sull'ombra scura e apparentemente infinita, ci attestano che de Chirico dipinse l'opera, almeno parzialmente, in orizzontale. Questo espediente permise evidentemente all'artista di dipingere gli elementi di quel quadro (e certo non solo di quello) con un distacco oggettivo, che annulla il senso compositivo generale, come se osservasse un mondo rovesciato. E altrettanto rovesciata è la prospettiva della scatola multicolore in primo piano, che Castelfranco, primo proprietario del quadro e amico di de Chirico, ci rivela come costruita non secondo il senso dell'osservatore, ma della stessa Musa:

gli spazi sono dominati e compenetrati fantasticamente, sino, a volte, alla simultaneità lirica di sistemi di coordinate diverse, come chiaramente nell'*Interno metafisico* e persino nelle *Muse inquietanti*, ove la scatola in primo piano è vista nello spazio prospettico della Musa seduta e quindi, per chi guarda, in prospettiva inversa.<sup>29</sup>

Il titolo originario, *Le vergini inquietanti*<sup>30</sup>, come il significato più intimo del quadro, deriva dal riferimento archeologico – nuovamente, e pesantemente ellenico – delle tre figure statuarie, la cui identificazione, soprattutto di quella centrale, aggiunge un'impressionante complessità al significato del dipinto. La figura seduta e acefala è infatti nitidamente derivata da una celebre e singolare scultura di deità femminile, una delle più antiche e arcaiche conservate nel Museo Archeologico Nazionale di Atene. A questo proposito va notato come l'Accademia di Belle Arti del Politecnico, frequentata da de Chirico ad Atene, fosse distante

28 G. Poldi, *Sotto i cieli di smeraldo. Tecnica e materia del de Chirico ferrarese*, in *De Chirico a Ferrara. Metafisica e avanguardia*, cat. mostra a cura di P. Baldacci, G. Roos, Ferrara 2015-2016, p. 111.

29 G. Castelfranco, *La XXIV Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, in "Bollettino d'Arte", XXXIII, 3, p. 281.

30 Il titolo iniziale è indicato da una lettera di de Chirico a Carrà del 10 giugno 1918, nella quale gli riferisce di aver appena terminato il dipinto: "ho finito un quadro: *Le vergini inquietanti*" (G. de Chirico, *Ventisette lettere a Carlo Carrà*, in "Paradigma 4", febbraio 1982, p. 316).



una cinquantina di metri dal Museo, che costituiva un esplicito luogo di studio ed esercitazione per gli studenti. La scultura in questione era interpretata già allora come Artemide (dea della verginità), a cui si lega un inquietante appellativo epigrafico inciso sulla base: una scritta “OMEGA” da leggersi in senso retrogrado “AGEMO” e da interpretarsi come “Hegemone”, ne attestava il potere assoluto e dominante; ma letta canonicamente, come palindromo, indicava la dea anche come terribile signora della fine del tempo (l’omega), figura misteriosamente escatologica e simbolica. De Chirico era certamente a conoscenza dell’identificazione della scultura come la vergine Artemide, già stabilita in un celebre saggio del 1874<sup>31</sup> e dunque attestata all’interno del museo; ciò che è certo è che ne lesse agevolmente il misterico “omega” dominante (“egemone”) inciso sulla base, che dovette fondersi nella sua memoria con l’idea dell’eterno ritorno nietzschiano (“L’eterna clessidra dell’esistenza viene sempre di nuovo capovolta e tu con essa, granello di polvere”: F. Nietzsche, *La gaia scienza*, aforisma 341), ma forse anche con il pensiero misterico di Eraclito, il filosofo di Efeso che visse proprio nel tempio di Artemide ed era il filosofo dei misteri, caro a Nietzsche quanto a de Chirico, come abbiamo già notato. La vergine Artemide, che tiene la sua testa mozzata appoggiata con maestà ai suoi piedi, è in dialogo con una statua di Kore che le rende omaggio, mentre una Kore più lontana sembra appres-

31 Lo studio principale su questa scultura si deve a S. Koumanoudis, *Tria gliptà archaikà*, in “Archaiologiké Ephémēris”, 1874, pp. 480-482, pl. 71. Lo studioso ricostruisce la storia della scultura, ritrovata dissepolta in Arcadia, vicino ad Asea, identificandola con Artemide per l’appellativo di “hegemone” (“agenò” è una forma arcaica contratta e atipica, elaborata per permettere il palindromo); considera la scultura singolare proprio per la rarità dell’iscrizione, che commenta ampiamente. La sua interpretazione è tuttora accreditata. Data la singolarissima somiglianza con la “musa” dechirichiana (e il contesto da cui deriva), non è attendibile l’assonanza molto più vaga secondo cui l’iconografia deriverebbe da una pagina di *Apollo* di Reinach, in cui compaiono una Kore conservata a Londra e una statua di re seduto del Louvre (cfr. P. Baldacci, *De Chirico 1888-1919. La Metafisica*, Mondadori, Milano 1997, pp. 392-393).

sarsi. Quest'ultime figure sono più genericamente e liberamente derivate dalla celebre tipologia votiva greca, ma costituiscono assieme ad Artemide il preciso contesto di vergini cui allude il primo titolo del dipinto. Vergini e muse fatali che emergono da ere arcaiche, alludendo al mistero "inquietante" del tempo dominatore, dell'eterno ritorno. Una densità di pensiero e di forme che lo fece definire da J.T. Soby "il più grande quadro dell'intera carriera di de Chirico".

Il medesimo tema del tempo dominatore (questa volta esplicitamente definito dall'"eterna clessidra" nietzchiana) fu affrontato in chiave rinnovata dal pittore poco tempo dopo, in uno dei primi quadri del "ritorno all'ordine", pubblicato su "Valori Plastici": *La vergine del tempo*, figura simbolica speculare a quella assolutamente enigmatica che si presentava di spalle nelle *Muse inquietanti*, anch'essa con il seno scoperto dal peplo discinto.

Ma poco dopo, a metà 1919, si esprime prepotentemente in de Chirico il nuovo spirito del "Ritorno all'ordine", le cui avvisaglie già percepiamo nelle *Muse inquietanti*: un ritorno al classico e parallelamente alla memoria greca che voleva essere assoluto, totale, "ritorno al mestiere", transfert con i pittori dell'antichità, negazione di ogni aspetto del "moderno" e delle formule analitiche o sintetiche dell'avanguardia. Museo, tradizione e classicità non lasciavano spazio, come dogmi indiscutibili, a nostalgie modernizzanti. De Chirico ne diviene il teorizzatore più radicale all'interno della rivista di Mario Broglio, "Valori Plastici":

L'aver negletto la rappresentazione antropomorfa, l'averla deformata, incoraggiarono legioni intere di pittori alla riproduzione scema e facile [...] Tornare al mestiere! Non sarà cosa facile, ci vorrà tempo e fatica [...] Col tramonto degli isterici [gli "avanguardisti", evidentemente, n.d.a.], più di un pittore tornerà al mestiere, e quelli che ci sono già arrivati potranno lavorare con le mani più libere e le loro opere potranno essere meglio apprezzate e ricompensate. Per mio conto sono tranquillo, e mi fregio di tre parole che voglio siano il suggello d'ogni mia opera: *Pictor classicus sum*.<sup>32</sup>

32 G. de Chirico, *Il ritorno al mestiere*, cit., p. 19.

De Chirico distillerà, tra 1919 e 1921, pochissimi dipinti, arrovellati da sperimentazioni pittoriche all'antica che inizialmente ne comprometteranno, nella loro complicazione tecnica, la conservazione (come nelle opere di Leonardo); Raffaello giovane e il Rinascimento quattrocentesco (Perugino, Carpaccio, ecc.) sono i suoi grandi modelli, evocativi di un classicismo che chiamerà "olimpico"<sup>33</sup>. Nel corso del 1919 si collocano anche alcuni suoi spostamenti a Milano, a Ferrara (dove rivede e frequenta la sua promessa sposa), a Bologna (dove certamente incontra Morandi), soprattutto ad Arezzo (dove vedrà Piero della Francesca proprio in quel momento di faticosa ispirazione al Rinascimento più astrattivo)<sup>34</sup>.

Nell'autunno-inverno 1919 le scelte dechirichiane sono ormai nitide e radicali, accompagnate da una vasta attività teorica e critica espressa sulle riviste di punta del momento<sup>35</sup>, e il mito riemerge potentemente nella sua visione estetica. De Chirico si trasferisce nel novembre 1919 a Milano, dove nel gennaio 1921 terrà una mostra personale<sup>36</sup>, in cui le opere del 1919-1920, tra cui capolavori come *Mercurio e i Metafisici* e *Il saluto degli argonauti partenti*, oltre a varie teste (ritratti e teste mitologiche) e scene misteriose come *Edipo e la Sfinge*, dipinti tra Milano, Roma e Firenze (città dove lungamente soggiorna ospite dell'amico, collezionista e sovvenzionatore Castelfranco)<sup>37</sup>, esprimono una qualità "greca" e rinascimentale fuori dal tempo, in cui le prospettive si ritirano sulla misura centrale del rinascimento e le figure guardano a Raffaello e insieme alle tracce di Apelle pre-

33 G. de Chirico, *Classicismo pittorico*, in "La Ronda", 2, 7, 1920.

34 F. Benzi, in E. Bolognesi, *Alceste: una storia d'amore ferrarese*, Falciano 2014, p. 190.

35 Non solo le riviste romane "Valori Plastici", "Ars Nova" e "La Ronda", ma anche le milanesi "Il Primato Artistico Italiano" e "Il Convegno", la fiorentina "La Vraie Italie".

36 Alla galleria "Arte".

37 Sul rapporto con Castelfranco cfr. G. Rasario, *Le opere di Giorgio de Chirico nella collezione Castelfranco. L'Affaire delle "Muse Inquietanti"*, in "Metafisica", 5/6, 2005-2006, pp. 221-304. L'articolo, che presenta molti documenti inediti, presenta alcuni punti critici.

senti nella pittura antica come simboli di classicismo atemporale. Persino vi si può cogliere un'eco sottile della tecnica delle icone greche, interpretata evidentemente nella sua accezione di ultima erede e propaggine della sublime pittura della Grecia antica (Apelle è citato nei suoi scritti dell'epoca), che servirà a de Chirico per ragionare ampiamente su questo "ritorno" tecnico fuori dal tempo (è evidente per esempio in opere del 1920 come *Il tempio di Apollo (Edipo e la Sfinge)* e *La signorina Amata*. La familiarità con la pittura di icone risaliva peraltro alla sua educazione greca, nonché all'amicizia col collega Stavros Kantzikis, che la praticava. Anche la stessa tecnica pittorica, che ancora inizialmente era l'olio, viene mutata progressivamente in una tempera all'uovo che, come scriverà all'inizio del 1922 a Breton<sup>38</sup>, "illumina di una luce nuova" la visione.

Se il breve ma intenso periodo a contatto con Breton e una sua adesione al Surrealismo (fine 1924-inizio 1926) riporta a una dimensione onirica la sua pittura classicheggiante, dopo la violenta rottura col capo del Surrealismo, il vero topos distintivo, simbolico nella pittura di de Chirico diviene il Museo. Luogo polemico (contro i surrealisti coi quali è ormai in acerbo e aperto diverbio), il museo rappresenta la metafora quasi araldica delle sue origini e della sua cultura, opposte agli ex compagni di strada assetati di antitradizione e di anticonformismo.

Il punto cruciale tuttavia, consiste nel fatto che l'antichità, il classicismo greco, l'"arcata romana", la statua classica, avevano costituito uno dei fattori centrali ed essenziali del linguaggio metafisico, proprio quello che aveva affascinato ed attratto i surrealisti, e che essi tuttavia non avevano percepito nella sua reale intensità. Volgendosi all'interno della psiche, l'innovazione di de Chirico non aveva avuto bisogno, come in molti dei suoi compagni avanguardisti, di abolire il legame col passato classicista per elaborare una figurazione completamente innovativa.

Nel rivendicare nuovamente i termini di un'osmosi con l'antichità e il mito, de Chirico non faceva dunque che insistere sui ter-

---

38 Lettera a Breton, in "Littérature", 2me série, 1, marzo 1922, pp. 11-13.

mini fondamentali della sua visione artistica, fin dai tempi eroici della Metafisica. Ne è un esempio chiaro l'attenzione per uno dei campioni di questa indagine archeologica con risvolti onirico-mitici, l'archeologo Salomon Reinach, che la critica usualmente fa risalire agli anni Venti, in relazione con il matrimonio con la moglie Raissa<sup>39</sup>: inizialmente attrice, poi, dopo il trasferimento a Parigi nel 1925 con de Chirico, studiosa di archeologia. Infatti una citazione molto significativa, in una lettera indirizzata al suo mercante Paul Guillaume del 3 giugno 1915<sup>40</sup>, dunque in piena temperie metafisica, indica che la meditazione su Reinach, sui suoi libri sulla storia antica e delle religioni e i suoi repertori iconografici dell'antichità, risalivano a molto prima ed erano parte integrante dell'invenzione metafisica, condivisa apertamente con Guillaume e senza dubbio con Apollinaire.

De Chirico però, pur nella fase di contrasto con i surrealisti, si vuole mantenere e definire un pittore assolutamente moderno, per nulla nostalgico del passato. Nello stesso dicembre 1927 in cui Cocteau data e firma il suo saggio *Le Mystère laïque*, de Chirico rilascia infatti un'intervista di questo indiscutibile tono:

Non c'è in Italia alcun movimento d'arte moderna [...] La pittura italiana moderna non esiste. Ci siamo Modigliani e io; ma noi siamo quasi francesi [...] Gli italiani [...] si mostrano ostili a qualsiasi movimento moderno. Quando si mostra loro una tela di nuove tendenze, ridono [...] Come pittore e spirito moderno, mi sento più in armonia in Francia che in Italia [...] Io amo le cose più avanzate e più nuove.<sup>41</sup>

39 Cfr. ad esempio *Giorgio de Chirico. Gladiatori 1927-1929*, cat. mostra a cura di P. Baldacci, Milano 2003, p. 145.

40 "È la fatalità. *Veniet felicior aetas!*!, come direbbe Sal Reinach"; in *La pittura metafisica*, cat. mostra a cura di G. Briganti, E. Coen, Neri Pozza, Vicenza 1979, p. 114.

41 Intervista di P. Lagardè a G. de Chirico, *M. de Chirico, peintre prédit et souhait le triomphe du modernisme*, in "Comoedia", 12 dicembre 1927. Questa intervista dal tono così *tranchant* provocò un piccolo terremoto, e polemiche sia in Italia (dove in molti, tra cui vecchio sodale-nemico Carrà, risposero con asprezza, e a de Chirico fu annullato l'invito alla Biennale di Venezia) che tra i pittori italiani di Parigi,

Se queste parole non lasciano dubbi sulle indicazioni di modernità attribuite alla sua pittura, la stessa tecnica dei suoi quadri parla di una velocità esecutiva che mette da parte ogni ritorno alla pittura classica sperimentata nei precedenti anni romani, di un antinaturalismo pittorico e cromatico, di una sommarietà di esecuzione basata su tinte piatte e non lavorate che lo mette in perfetta relazione con i pittori francesi dell'epoca. Una sommarietà pittorica così spinta e cruda da indurre il suo mercante Rosenberg a chiedergli esplicitamente di lavorare di più sui quadri, di rifinirli con la cura che il nuovo gusto collezionistico della fine degli anni venti tendeva ormai a preferire; al punto che gli scriverà, nel luglio 1928, di dipingere nuovi quadri di soggetti "antichi" e di "terminarli il più possibile, poiché piace ormai ovunque la pittura molto rifinita"<sup>42</sup>: spingendolo dunque ad attuare una pittura meno impulsiva e più meditata di quella dei dipinti del 1925-28. Del resto, persino il suo *Piccolo trattato di tecnica pittorica* edito nel 1928, lungi dal doversi considerare un caposaldo del ritorno a una pittura ispirata agli antichi (e scritto per una specifica commissione da parte di Scheiwiller, non perché in quel periodo meditasse personalmente alcun tipo di pittura "all'antica"), è una riflessione sul metodo specifico dell'artista, che non elude anzi plaude la ricerca della modernità, considerando le sue trascorse sperimentazioni "all'antica" (quelle del periodo di "Valori Plastici") un capitolo chiuso e archiviato:

---

che proprio in quel momento andavano a costituirsi in una compagine organizzata: ciò che causò l'esclusione dalla prima mostra del gruppo, nel 1928, dello stesso de Chirico e del fratello (benché incolpevole) Savinio. La polemica si placò comunque poco dopo, e de Chirico e il fratello furono ri-cooptati nella seconda mostra.

- 42 Lettera di Léonce Rosenberg a Giorgio de Chirico del 29 luglio 1928 (Parigi, Centre Pompidou, Bibliothèque Kandinsky), cit. in C. Derouet, *La Fureur guerrière malgré J.T. Soby est entrée au musée*, in *Giorgio de Chirico. La fabrique des rêves*, cat. mostra Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Parigi 2009, p. 142.

### *Le forme del simbolo*

Ogni epoca ha il suo spirito, il suo genere, la sua atmosfera speciale in cui vive e respira, direi quasi la sua morale artistica. Il sospirare eternamente davanti alle perfezioni degli antichi non mi sembra una cosa degna di un pittore moderno. Ebbi anch'io il mio *periodo antico* e me ne vanto; non si perde nulla a passare sotto quelle forche caudine, non fosse altro che per il maggior diritto che si ha dopo alla libertà. Ma però non ho mai dimenticato che anche la nostra epoca ha in arte le sue perfezioni, i suoi *tours de force*, per nulla inferiori a quelli degli Antichi.<sup>43</sup>

È su questa incomprensibile ignoranza dei surrealisti, e incapacità in fondo di penetrare il vero senso della pittura dechirichiana, anche quella metafisica che essi stessi esaltavano, che si compie la calcolata enfattizzazione di de Chirico di un'antichità archeologica attualizzata, di un mito rivissuto modernamente, peraltro in perfetta sintonia con gli spiriti classicisti che percorrevano l'intera Europa negli anni Venti<sup>44</sup>: questione che Jean Cocteau aveva invece perfettamente compreso, rilevando i legami tra i quadri metafisici, il Rinascimento italiano e l'antichità greca<sup>45</sup>.

Questi in particolare scrisse un "saggio di studio indiretto" su di lui, che costituisce forse la più acuta disamina della sua opera, sia di quella metafisica che degli anni venti. Vale la pena di spendere qualche parola su questo saggio, originale per la forma quanto per i contenuti, perché colloca nitidamente de Chirico sul palcoscenico parigino, come l'alter ego, a lui opposto ma complementare, di Picasso: i due giganti solitari del secolo.

A differenza di Vitrac, che nel suo saggio del 1927 parla principalmente dell'opera metafisica, pur riconoscendo brevemente la qualità di quella recente, Cocteau si dilunga quasi più sui temi recenti, dandone perspicue letture, che su quelli metafisici: e non manca una stoccata a Breton, paragonato a Creonte, laddove l'opera di de Chirico è Antigone:

43 G. de Chirico, *Piccolo trattato di tecnica pittorica*, Milano 1928, p. 18.

44 *On classic ground. Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910-1930*, cat. mostra a cura di E. Cowling, London 1990.

45 J. Cocteau, *Le Mystère laïque*, Editions des Quatre Chemins, Paris 1928 (ed. Roma 1979).





F. BENZI  
*Simboli ellenici*

Quando mi sforzavo di ringiovanire la Grecia, di operare questa vecchia attrice, di stirarle la pelle (il mio lavoro attorno ad *Antigone*), ignoravo che de Chirico aveva fatto sedere, contro una scena bianca, vicino al mare, queste grandi figure dalla testa d'uovo e dal petto spalancato su un cuore monumentale, irretite anche esse da una giovane Antigone. Queste figure, le incontrammo più tardi da Rosenberg. Di quei trofei e di quelle impalcature gloriose avrei voluto, per lo meno, farne omaggio al cuore eroico di Antigone. Creonte e le città riconoscenti la coprono di sputi.<sup>46</sup>

Cocteau comprende appieno la perfetta continuità dell'arte dechirichiana, che si svolge senza soluzione di continuità nel segno del mito dalla Metafisica alla pittura degli anni venti. Dal tragico senso di spaesamento alla permanenza del legame con la classicità ellenica:

Giudicare *Il richiamo all'ordine* dal punto di vista estetico è confondere uno strumento con un oggetto artistico. Non mi interessa affatto stabilire se de Chirico dipinga meglio o peggio, se si ripeta o se inventi. Vorrebbe dire porsi dal punto di vista estetico, mentre de Chirico mi interessa dal punto di vista etico. Egli ci testimonia che esiste una verità dell'anima che esclude ogni elemento pittoresco, assieme al retroterra in cui trova alimento<sup>47</sup>

Nei confronti delle altre tele, le tele di de Chirico ostentano l'immobilità delle statue, la calma solenne degli incidenti che sono appena accaduti e mostrano i gesti, le smorfie della velocità che si è fatta sorprendere dall'immobilità senza avere avuto il tempo di mettersi in posa. L'orrore di un incidente che incontriamo sulla nostra strada nasce dal fatto che è velocità immobile, un grido tramutato in silenzio (e non silenzio dopo un grido)<sup>48</sup>

---

46 J. Cocteau, *Le Mystère laïque*, cit., p. 74. Cocteau precisa anche la superiorità naturale del metodo di de Chirico su quello dei surrealisti: "All'infuori di una certa aria solenne, i quadri di de Chirico nulla prendono in prestito dal sogno. Piuttosto le sue tele sembrano dormire e non sognare affatto [...] Mi congratulo con de Chirico perché compone con i procedimenti del sonno invece di copiare dal sonno. Descrivere i sogni è un errore come, nel 1916, descrivere le macchine" (pp. 68-69).

47 J. Cocteau, *Le Mystère laïque*, cit., p. 31.

48 J. Cocteau, *Le Mystère laïque*, cit., pp. 26-27.



### *Le forme del simbolo*

Il fascino imperturbabile delle civiltà che si mescolano. Un Buddha dal torso e dai riccioli greci. Le figure di Antinoo, volti romani che sanno tenere gli occhi spalancati nella morte, come le figure egiziane e i tuffatori nel mare. Sonno, morte: frontiere. Del resto, la grande bellezza esita sempre fra la vita e la morte. Figure tombali e dormienti ci affasciano nei musei anche quando la stanchezza arriva a fiaccarci. Talvolta l'unione di prospettiva italiana e di miracolo greco mi ha parlato, in de Chirico, anche quando ormai niente mi parlava più<sup>49</sup>

De Chirico, nato in Grecia, non ha più bisogno di dipingere Pegaso. Un cavallo davanti al mare, per via del colore, degli occhi, della bocca acquista l'importanza del mito.<sup>50</sup>

Nascono dunque, tra 1926 e 1927, vari gruppi di opere, vere e proprie serie tematiche che vanno aggiungendosi ai due principali soggetti neo-metafisici del 1924-25 (interni con oggetti e manichini-archeologi), rinnovati e interpretati con una pittura stilisticamente semplificata e sincopata, abbreviata e volutamente "moderna". Anche Marcel Duchamp intuisce che semmai la continuità della Metafisica non si interrompe nel 1917, come sosteneva Breton, ma proprio nel 1926, in contestazione col surrealismo e paradossalmente con il passaggio a una pittura ancora più esplicitamente "moderna", addirittura "indisciplinata": "Intorno al 1926 de Chirico abbandonò la sua concezione "metafisica" e si dedicò a un ductus pittorico meno disciplinato. I suoi ammiratori potrebbero non seguirlo e decidere che il de Chirico della seconda maniera abbia perso la fiamma della prima. Ma la posterità potrebbe avere qualcosa da dire"<sup>51</sup>. Il sottile e intelligente Duchamp non si appiattì mai sulle posizioni bretoniane, e mostrò sempre apprezzamento per la pittura di de Chirico: ancora nel 1966 esclamava scandalizzato che "Per tornare a Breton, Il modo in cui condannarono de Chirico dopo il 1919 era così artificiale che mi irritò

49 J. Cocteau, *Le Mystère laïque*, cit., p. 39.

50 J. Cocteau, *Le Mystère laïque*, cit., p. 75.

51 *Salt Seller. The writings of Marcel Duchamp*, a cura di M. Sanouillet, E. Petersen, Oxford University Press, New York 1973, p. 143.



profondamente<sup>52</sup>. Enumeriamo di seguito i gruppi tematici degli anni venti, constatandone sempre il legame profondo con il mito e con la Grecia.

I “mobili nella valle”, la cui iconografia deriva da un ricordo infantile angoscioso, i frequenti terremoti ad Atene in cui si portavano in strada i mobili<sup>53</sup>, viene più volte descritto dall’artista in suoi scritti teorici aggiornandone l’ispirazione a esperienze più recenti e quotidiane: i mobili trascinati in strada dai traslochi creano uno spaesamento che li riveste “di una strana solitudine”, formano un’isola esotica che li rende come circondati da oceani ostili, personaggi che mostrano tra loro strane intimità; de Chirico li vede anche “in una piana della Grecia, deserta e coperta di rovine”<sup>54</sup>.

Gli interni neo-metafisici del 1924-25 si vanno trasformando in breve in interni di stanze abitati da edifici, rovine classiche, ele-

---

52 Cfr. P. Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Belfond, Paris 1967, p. 144.

53 “Un altro fatto spiacevole che ricordo fu una serie di terremoti che principiavano regolarmente ogni sera dopo il tramonto. Tutta la casa si muoveva lentamente, come una grossa nave sul mare in burrasca. Gli abitanti del quartiere, compresi noi, portavamo i materassi fuori, in una piazza, per dormire all’aperto. Anche in quell’occasione in cuoco Nicola si prodigò in mille modi; portava fuori materassi, valigie e perfino alcuni mobili e la mattina riportava tutto in casa”; G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, cit., pp. 13-14. In epoca più tarda, in un’intervista filmata, l’artista riferisce l’ispirazione di quel tema a un fatto più casuale (ma non meno significativo per l’immaginario dechirichiano); l’interconnessione col ricordo infantile è comunque presente: “I mobili nella valle è un’idea che mi è venuta vedendo dei mobili – credo fossi a Parigi. Capita infatti di vedere in qualsiasi città anche di un’altra nazione, sul marciapiede davanti a un negozio che vende mobili a buon mercato, letti, poltrone. Sono questi oggetti che si è abituati a vedere all’interno di una casa e che fanno uno strano effetto visti fuori, così ho pensato di metterli addirittura in campagna [ride] piuttosto che su un marciapiede. E così ho cominciato a dipingere quadri di mobili che ho chiamato ‘Mobili nella valle’” (cfr. “Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico”, 11/13, 2013, pp. 325-26).

54 G. de Chirico, *Statues, Meubles et Généraux*, in “Bulletin de l’Effort Moderne”, ottobre 1927; il tema è anche ripreso in Id., *Quelques perspectives sur mon art*, in “L’Europe centrale”, aprile 1935.





### *Le forme del simbolo*

menti naturali, secondo uno spaesamento che mette in gioco uno dei temi cruciali di quegli anni, il senso di un'arte "mediterranea".

Ho rappresentato su un pavimento, sotto un soffitto basso, dei templi greci contornati da rocce e da fontane, con strade su cui rimangono tracce di carri. Che il soffitto della stanza sia basso è molto importante, poiché l'atmosfera metafisica dell'arte greca è dovuta in gran parte a questo senso di giusti limiti che si ritrova nelle linee del paesaggio e persino nell'aria: in Grecia, il cielo rende meno che negli alti posti l'impressione di infinito. Ci si immagina talvolta che si potrebbe toccarlo con la mano; questo spiega nella mitologia greca questa familiarità tra gli dei e gli umani [...] Questa intrusione, che ho tentato di suggerire, della natura all'interno delle abitazioni ricorda quest'alleanza conclusa tra gli dei e gli uomini che impregna tutta l'arte greca.<sup>55</sup>

I grandi nudi classici (anch'essi visti di preferenza in interni borghesi e stranianti), costituiscono una serie più limitata, concentrata principalmente tra il 1925 e il 1927, dove il rapporto con Picasso si va approfondendo nel senso di classicismo mediterraneo, a cui si affianca il tema della statua in un interno, con movenze di personaggio reale, spaesante (*L'enfant prodigue*, 1926)<sup>56</sup>.

I cavalli classici e monumentali sulle rive di una Tessaglia nativa e onirica, con resti in rovina di templi e di colonne, fanno parte anch'essi di una scelta di classicismo ellenico contrapposto al surrealismo, e furono uno dei temi di maggior successo di quell'epoca, al punto che de Chirico dichiarò in seguito di averne eseguiti su commissione fino ad averne abbastanza<sup>57</sup>. Ma la loro origine è antica, e risale ad una meditazione visionaria del periodo metafisico parigino:

E io penso ancora all'enigma del cavallo nel senso del dio marino: io mi immaginavo una volta nell'oscurità di un tempio che si erge sulla riva del mare il destriero parlante e vaticinatore che il dio

55 G. de Chirico, *Quelques perspectives sur mon art*, cit.

56 G. de Chirico, *Statues, Meubles et Généraux*, cit.

57 Intervista a de Chirico di G. Brunon Guardia in "Beaux-Arts", 13 ottobre 1933.



glauco diede al re di Argo: l'ho immaginato scolpito in un marmo candido e puro come un diamante, accovacciato come una sfinge sui garretti posteriori e carico negli occhi e nel movimento del collo bianco di tutto l'enigma e tutta l'infinita nostalgia dei flutti.<sup>58</sup>

Come si vede, l'insistenza sulla Grecia, che rimaneva il nucleo simbolico sempre operante della cultura e delle esperienze giovanili dell'artista, riemerge fortemente (se mai si fosse attenuato) per indicare una via precisa al dibattito sulla mediterraneità nell'arte che all'epoca stava prendendo piede in Europa e che de Chirico contribuì a identificare<sup>59</sup>.

Le iconografie sono spesso ispirate alle illustrazioni al tratto dei repertori scultorei di Reinach, a sottolineare la loro radice antica, perfettamente letta da Cocteau, ma come si è visto in perfetta continuità con la Metafisica<sup>60</sup> e con un'idea di mito immanente.

Gli "archeologi" sono forse il tema di maggior continuità, cui de Chirico apporta instancabilmente aggiornamenti iconografici e formali:

È un'idea che mi è venuta guardando certi personaggi delle sculture gotiche che ci sono sulle cattedrali e che quando sono seduti hanno l'aria molto maestosa perché hanno il tronco grande e le gambe piccole, e poiché non si alzano mai si ha sempre l'impressione che siano molto maestosi. È da lì che mi è venuta l'idea di fare questi personaggi con la parte superiore del corpo molto sviluppata e le gambe piccole... perché ciò conferisce una sorta di grandezza ai personaggi stessi.<sup>61</sup>

58 G. de Chirico, *Scritti/1 [1911.1945]*, cit., p. 625 (manoscritto del 15 giugno 1913).

59 Cfr. F. Benzi, *Arte in Italia tra le due guerre*, Torino 2013.

60 J. Cocteau, *Le Mystère laïque*, cit., p. 75.

61 Cfr. intervista filmata del 1971 con J.J. Marchand, trascritta in "Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico", 11/13, 2013, p. 321. Un primo accenno a questa ispirazione è contenuto in un brano di de Chirico degli anni Trenta (*Barnes collezionista mistico*, in "L'Ambrosiano", 16 febbraio 1938): "[...] seduti con il tronco monumentale e le gambe corte come apostoli di cattedrali gotiche".

### *Le forme del simbolo*

Se questa lettura può apparire come una parziale semplificazione, poiché i “manichini archeologi” nascevano anche e soprattutto dalla temperie metafisica, (dai manichini delle *Muse inquietanti*, ad esempio), quella delle statue medievali è certamente un’idea che si innestò nel corso dell’elaborazione in senso più classicista del tema, rifondandone il significato di creature più umanizzate, figlie di Mnemosyne, nelle quali si inquadrano e incistano emozioni-concrezioni-ricordi come simboli autobiografici. Gli amalgami di ricordi, rovine, elementi archeologici che emergono dai loro busti si isolano talvolta in composizioni araldiche, trofei autonomi che campeggiano al centro della composizione.

Ultimo grande tema degli anni venti sono i gladiatori che iniziano a essere affrontati solo nel 1927. Trasposizione del manichino ferrarese attualizzata nel profondo classicismo “tardo-antico”, la sua derivazione metafisica è attestata da numerose riprese iconografiche dei dipinti degli anni dieci. L’espressione svuotata da ogni psicologia, che ne fa il perfetto parallelo del manichino metafisico, ma calato in una mediterraneità sempre più esplicita e impostata, mette in scena drammi e misteri laici di inquietante ineluttabilità: massacri gestiti con la perizia di un balletto, uccisioni rituali che scoprono il “non-senso” dell’esistenza, osservati da arbitri lontani e fantasmatici. Il senso profondo è quello del non-senso metafisico, infrangibile anche dinanzi alla morte, rivestito di panni classicisti secondo lo spirito del tempo.

A partire dalla seconda metà degli anni sessanta, de Chirico riprende i temi dell’epoca eroica della Metafisica e degli anni venti, in uno stile però completamente nuovo e originale, che Calvesi ha battezzato la “nuova” Metafisica<sup>62</sup>. Il mito greco (peraltro mai abbandonato anche nei quadri neo-barocchi degli anni quaranta e cinquanta, ma più sfumato verso esiti esplicitamente iconografici, piuttosto che di contenuti simbolici) torna ad animare vivacemente le scene di quei quadri, che sono visioni fortemente autobiografiche, e che proprio in questa chiave “mitica”

---

62 M. Calvesi, *La nuova Metafisica*, in *De Chirico. La nuova Metafisica*, cat. mostra a cura di M. Calvesi, M. Ursino, San Marino 1995.

riprendono giocosamente spunti dallo stile che egli stesso aveva inventato.

C'è un quadro che forse più di tutti gli altri ci dà la chiave simbolica di questa autobiografia, che è celata dietro al mito greco immanente, che l'aveva accompagnato per tutta la vita: *Il ritorno di Ulisse*. Una stanza, molto simile a quelle dei suoi dipinti parigini degli anni Venti, con un armadio e una poltrona (anch'essi tratti da quel repertorio) e una sedia che invece vedremmo bene nella sua ultima casa di piazza di Spagna; al centro c'è un mare, piccolo come un tappeto, sul quale naviga a remi Ulisse; sulla parete sinistra è attaccato un quadro, un dipinto metafisico della prima, eroica giovinezza parigina; su quella destra una finestra, in lontananza, lascia intravedere un tempietto ellenico, memoria dell'infanzia; sul fondo è una porta socchiusa, dietro la quale vi è il buio. È una facile metafora autobiografica, candida e intensa, svelatamente omerica: de Chirico-Ulisse-Ebdomero ha viaggiato e navigato tutta la vita, e da vecchio intravede lontano, da una finestra, la sua infanzia greca, alla parete il quadro metafisico simbolo della sua grande scoperta della pittura, ed egli naviga verso il buio non pauroso, semplicemente opaco dell'Ade, che si cela dietro la porta socchiusa, come nell'iconografia dei sarcofagi antichi e nelle steli greche e romane. Alla fine, il grande mare della vita appare piccolo come un tappeto, e tutto il percorso pieno di avventure, pericoli e conoscenze non ha maggiore dimensione o significato di un viaggio in una stanza.

Il mito conclude il senso di una vicenda che col mito era iniziata.





FLORJER GJEPALI

LA PROSPETTIVA UNA FORMA SIMBOLICA?  
PROBLEMI TRA *STILE A PRIORI* ED *ESTETICA*  
*TRASCENDENTALE*

PREMESSA

Il presente contributo deve essere inteso, in un primo senso, come il tentativo di fare luce sul rapporto tra Panofsky e Cassirer a partire dal saggio *La prospettiva come forma simbolica*<sup>1</sup>, da cui ne viene che questo elaborato – ed è un secondo senso in cui deve essere inteso – mira a offrire, per quanto ciò sia possibile, una chiarificazione concettuale della nozione di *forma simbolica*, riflettendo sulle ragioni che hanno spinto studiosi di vari ambiti<sup>2</sup> a qualificare particolari fenomeni della vita culturale, sociale e artistica sotto questo titolo – in un senso ancora generalissimo: momenti altamente significativi della vita culturale capaci per ciò stessi di restituire la cifra complessiva dello spirito di un'epoca. Si farà via via più chiaro che cosa si debba intendere con *forma simbolica*; basti per il momento fare menzione del fatto che da un punto di vista storico parlare di *forma simbolica* significa collocarsi in una tradizione e in un contesto culturale che ha il suo punto di riferimento nella figura di Ernst Cassirer, e più specificatamente nella sua *Filosofia delle forme simboliche*<sup>3</sup>. Solo

- 
- 1 E. Panofsky, *La prospettiva come forma simbolica* (1927), tr. it. di E. Filippini, Abscondita, Milano 2013.
  - 2 Non da ultimo il breve articolo dello studioso di semiotica dei media Ruggero Eugeni, *Il first person shot come forma simbolica. I dispositivi della soggettività nel panorama postcinematografico*, in "Reti, Saperi, Linguaggi", n. 2, 2013, pp. 19-23, sulla cui tesi si avrà modo di ritornare più avanti.
  - 3 E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche* (1923-9), a cura di E. Arnaud, vol. I ("Il linguaggio": 1923), La Nuova Italia, Firenze 1966. D'ora in avanti citato nel testo con la sigla *F.d.f.s.*

### Le forme del simbolo

all'interno di una tradizione culturale concreta, che si può sommariamente definire trascendentalismo, ha senso parlare della prospettiva come forma simbolica. Quale sia il suo significato nel quadro di esperienze quali il linguaggio, il mito, la scienza che tanto caratterizzano l'essere umano; quale sia il suo nesso con la conoscenza, se sia cioè interpretabile in senso gnoseologico, o addirittura epistemologico; se e in che misura, correlativamente, sia legata alla questione della soggettività – questi sono interrogativi che si affronteranno nel corso dell'elaborato.

Il lavoro si articola in tre momenti. In primo luogo, mi prefiggo di tracciare una genesi del problema mettendo in luce le tappe d'avvicinamento panofskyane alla filosofia di Cassirer: il confronto con Heinrich Wölfflin e Alois Riegl permette di mostrare che il concetto di *forma simbolica* è un concetto di cui Panofsky stava già andando in cerca. Nella seconda parte commento il saggio di Panofsky, ne espongo la tesi principale e presento delle obiezioni al suo modello. Nella parte conclusiva, affronto il problema della compatibilità tra la proposta di Panofsky e quella di Cassirer interrogandomi su alcune tensioni presenti nell'impianto cassireriano nel passaggio da *Sostanza e funzione*<sup>4</sup> alla *Filosofia delle forme simboliche* che hanno spinto Panofsky a credere che la prospettiva fosse davvero una *forma simbolica*. Da queste analisi discende che lo spunto teorico di Cassirer è tradito: si tratterà, allora, di esibire le ragioni che invitano a vedere una distanza tra i due autori nel modo di intendere il concetto di *forma simbolica*<sup>5</sup>.

#### LA GENESI DEL PROBLEMA

Dal punto di vista storico Panofsky è inserito in un contesto culturale in cui viene invitato a prendere posizione rispetto a dei pro-

4 E. Cassirer, *Sostanza e funzione. Sulla teoria della relatività di Einstein* (1910), ed. it., La Nuova Italia, Firenze 1973.

5 Questa è una tesi che si può ricavare dal volume di Elio Franzini, *I Simboli e l'invisibile. Figure e forme del pensiero simbolico*, Il Saggiatore, Milano 2008.



F. GJEPALI

*La prospettiva una forma simbolica?*

blemi teorici-metodologici precisi legati alla storia dell'arte e il suo fondarsi sul divenire degli stili figurativi e delle forme di raffigurazione. Il suo problema è quello di comprendere il significato delle differenti forme espressive a partire dalla specificità del terreno *intuitivo* in cui sorgono, senza per questo rinunciare a comprenderle come una manifestazione dello spirito di un'epoca<sup>6</sup>. Testimonianza di questa duplice esigenza sono i suoi primi scritti teorici nei quali si confronta con gli esponenti della *koinè* culturale del periodo: Heinrich Wölfflin e in un secondo momento Alois Riegl<sup>7</sup>.

Dalle prime pagine di *Il problema dello stile*<sup>8</sup> si fa chiaro l'interesse nei confronti di Wölfflin che ha saputo indicare richiamandosi alla nozione di *stile* – l'identità stilistica e con ciò la differenza specifica che ogni produzione artistica conserva nelle sue qualità *formali* e *materiali* – la via per una riflessione filosofica sulla storia dell'arte capace di interrogarsi non solo sugli aspetti storici della produzione artistica ma anche sulla sua dimensione *intuitiva*. Il merito di Wölfflin, a detta di Panofsky, non consiste tanto nell'aver enucleato i legami segreti che ogni opera stringe con la cultura dell'epoca a cui appartiene (la nozione di *stile* si lega evidentemente ai temperamenti individuali differenti in ogni artista, storicamente alle differenze in ogni scuola, e varia infine al variare del tempo: lo *stile* è anche espressione di un'epoca<sup>9</sup>), quanto nel riconoscimento che la partita teorica non si esaurisce soltanto con l'analisi dei valori espressivi, vale a dire con una considerazione delle forme artistiche che abbia di mira esclusivamente le intenzioni espressive

- 
- 6 P. Spinicci, *Il palazzo di Atlante. Contributi per una fenomenologia della rappresentazione prospettica*, Guerini e Associati, Milano 1997, p. 220.
- 7 Un percorso per certi versi simile si può ritrovare nel testo di Cieri Via Claudia, *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*, Carocci, Roma 1994, pp. 67-70.
- 8 E. Panofsky, *Il problema dello stile nelle arti figurative* (1915), in *Il problema dello stile nelle arti figurative e altri saggi*, tr. it. di E. Filippini, a cura di G. D. Neri, Abscondita, Milano 2016, pp. 11-26.
- 9 H. Wölfflin, *I concetti fondamentali della storia dell'arte* (1915), tr. it. di R. Paoli, Abscondita, Milano 1999, pp. 28-41.



### Le forme del simbolo

del loro autore (di una determinata scuola, di un'epoca) poiché "l'arte non può essere pienamente compresa se non ci si sofferma sulla sua dimensione intuitiva, sul suo essere il terreno in cui si determina il nostro rapporto visivo con la realtà"<sup>10</sup>. Interrogare *le forme più ampie della rappresentazione*<sup>11</sup> in forza della nozione di *stile* diventa perciò l'occasione per mettere capo a una storia degli schemi intuitivi entro i quali è possibile l'affermazione delle singole opere. Si fa allora più chiaro che cosa abbia mosso l'interesse di Panofsky verso le conclusioni di Wölfflin: favorire tramite la nozione di *stile* un'impostazione metodologica che contempra al proprio interno delle questioni di natura percettologica, che sappiano rendere conto delle *forme intuitive* su cui far poggiare le concrete produzioni artistiche, sottraendole a un discorso meramente storico.

Non intendo addentrarmi nella critica interna alle posizioni wölffliniane; per il mio scopo è utile notare che l'ammirazione di Panofsky nei confronti dei concetti introdotti da Wölfflin non li scagiona dalla mancanza di uno spirito di distinzione più accorto. In merito alla definizione di *stile* c'è bisogno che quella rigida contrapposizione dialettica che caratterizza la posizione di Wölfflin venga espunta e riassorbita dalle funzioni della soggettività, la quale costituisce sia lo schema figurativo sia l'espressione<sup>12</sup>. Le analisi di natura percettologica permettono a Panofsky di delineare un quadro metodologico che contempra al proprio interno una distinzione fondamentale tra i modi che competono alla visione (intesa come meramente *recettiva*) e quelli che di contro appartengono alla rappresentazione (intesa come *produttiva* e sorretta dall'immaginazione produttiva e simbolizzante dell'artista). L'esigenza di richiamarsi all'attività produttiva di una soggettività trascendentale capace di mettere in forma i materiali, cioè di essere recettiva nel raccogliere il molteplice del fenomeno in pre-

---

10 P. Spinicci, *op. cit.*, p. 216.

11 E. Wölfflin, *op. cit.*, p. 42.

12 E. Panofsky, *Il problema dello stile nelle arti figurative*, cit., pp. 14-18.



F. GJEPALI

*La prospettiva una forma simbolica?*

cisi rapporti<sup>13</sup>, porta così a discriminare i “materiali grezzi della sensibilità e le forme in virtù delle quali l’io dona un senso a ciò che di per sé ne è privo e investe di un contenuto espressivo ciò che altrimenti è di natura fattuale”<sup>14</sup>. Ma vi è di più: la necessità di insistere sulla distinzione tra il *rappresentativo* e il *percettivo* si traduce nella convinzione che il versante *meramente percettivo* non è di alcun interesse ai fini della produzione artistica, poiché ciò che conta è ancora una volta la visione *produttiva* dell’artista, sorretta dai concetti puri dell’intelletto che danno forma ai materiali sensibili<sup>15</sup>. Così, il tentativo di comprendere il significato delle ogni volta differenti forme espressive deve essere colto muovendo dall’attività produttiva dell’artista che diviene il cardine su cui è possibile fondare i differenti schemi raffigurativi e a partire dalla quale si può tentare di offrire un contributo alla discussione sulla possibilità di concetti fondamentali nella scienza dell’arte.

Per quanto riguarda il debito nei confronti di Alois Riegl, si fa esplicito in occasione dell’articolo su *Il concetto del “Kunstwollen”*<sup>16</sup>, un concetto messo a punto da Alois Riegl ne *L’industria artistica tardoromana*<sup>17</sup>, e nonostante non ne dia mai una definizione precisa, la sua applicazione operativa ai domini figurativi presi in analisi (dall’architettura alla scultura, alla pittura fino alle arti industriali) è già sufficiente a indicare

13 I. Kant, *Critica della ragion pura* (1781), a cura di P. Chiodi, UTET, Novara 2013, p. 98.

14 P. Spinicci, *op. cit.*, p. 221.

15 Ivi, p. 222. Ciò che conta per Panofsky nel momento della costruzione artistica non sono tanto i materiali con i quali si lavora (che sia del marmo o della cera ha davvero poca importanza), ma l’apparato concettuale di cui l’artista s’avvale nella sua attività di messa in forma – significatività, produttività che sta interamente dalla parte dell’artista. Nell’impostazione panofskyana la produzione artistica è traducibile nei termini di una pratica del tutto intellettuale in cui l’artista legifera sulla materia servendosi dei propri schemi.

16 E. Panofsky, *Il concetto del Kunstwollen* (1920), in *Il problema dello stile figurativo e altri saggi*, cit., p. 27-52.

17 A. Riegl, *Le prime cattedrali. L’industria artistica tardoromana* (1901), Ghibli, Milano 2013.



la sua funzione, cioè rendere ragione di ciò che nelle diverse epoche storiche muove le opere d'arte ad assumere questa o quest'altra forma – un certo volere artistico<sup>18</sup>. Così, il capitolo dedicato all'architettura rappresenta l'occasione per interrogarsi sull'ordine dello sviluppo che segna un determinato *Kunstwollen* quando si tratta ad esempio di discutere le relazioni che sussistono fra le cose nel piano e nello spazio<sup>19</sup>, un'analisi quest'ultima che permette di comprendere l'affermarsi progressivo di uno spazio profondo in cui agisce un *volere artistico* determinato in cui “la umanità in diversi tempi, in diversa maniera, voleva vedere rappresentate davanti gli occhi le immagini sensibili secondo il contorno e il colore nel piano e nello spazio”<sup>20</sup>. Nelle pagine di Riegl l'affermazione dello spazio profondo conosce, nel passaggio dall'arte egizia a quella tardo-romana, una storia legata all'operare concreto di unità soggettive atteggiata in maniera differente poiché nella costituzione di spazi via via più profondi si rivelano attività teoriche sempre più astraenti<sup>21</sup>. In questa direzione il concetto del *Kunstwollen* assume la funzione di un concetto operativo che permette di ricondurre le molteplici “forme fenomeniche agli atteggiamenti della soggettività, agli schematismi sensibili che legano l'io al suo mondo”<sup>22</sup>, le intenzioni che muovono il volere artistico dell'io alle forme concretamente intuite.

Ricondurre le forme intuitive all'operare concreto degli atteggiamenti spirituali storicamente situati della soggettività è ciò di cui Panofsky avvertiva il bisogno per legittimare il nesso che i

---

18 Va rilevata una certa difficoltà nella traduzione del termine che è stato oggetto di diverse interpretazioni equivocate, a tal punto “che di esso si deve probabilmente ammettere, e rispettare, un'essenziale intraducibilità”. Si veda A. Pinotti, *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, Aesthetica, Supplementa (2), Palermo, 1998, p. 47. Basti in questa sede restituirlo nei termini di un *volere artistico*.

19 A. Riegl, *Le prime cattedrali*, cit., p. 28.

20 Ivi, p. 368.

21 Ivi, p. 27.

22 P. Spinicci, *op. cit.*, p. 226, n. 106.



F. GJEPALI

*La prospettiva una forma simbolica?*

concetti fondamentali intessono con l'attività dell'io. Questo sta a significare che non è più sufficiente legare la storicità delle arti figurative alla loro dimensione intuitiva, si tratta di blindare le attività della soggettività con l'avvicinarsi storico delle visioni del mondo. L'arte degli antichi Egizi così come quella tardoromana non parla solamente in favore dei differenti atteggiamenti soggettivi sul piano figurativo – come accade in Wölfflin –, ma svela anche una visione del mondo diversa, un differente piano religioso-spirituale di riferimento<sup>23</sup>. La possibilità di scorgere nei prodotti artistici un discorso di carattere interpretativo delle visioni del mondo permette così a Panofsky di iniziare ad abbozzare le linee generali di una fenomenologia della vita dello spirito, che estrinsecandosi nella volontà di forma artistica determina tramite *concetti fondamentali* lo spazio delle sue possibilità artistiche.

Tuttavia, la terminologia psicologica di cui si veste il concetto di *volere artistico* nel testo riegliano è oggetto di una severa critica a opera di Panofsky. Riegl non ha saputo integrare le proprie riflessioni all'interno di un quadro trascendentale, è rimasto vittima di quel pregiudizio di natura psicologica che identifica il *volere artistico* con il *volere soggettivo* dell'artista, la volontà espressiva che è propria di un'opera con lo stato d'animo soggettivo di chi l'ha prodotta. Negli oggetti della scienza dell'arte è possibile rinvenire un *volere artistico* in un'accezione filosofica trascendentale<sup>24</sup> che non adduce come causa del suo essere fatto così e così motivazioni che possono essere di ordine empirico, storico, psicologico, ma ricerca “dei criteri di determinazione, i quali, con la forza di concetti fondamentali *a priori*, non si riferiscono al fenomeno stesso, bensì alle condizioni della sua esisten-

---

23 Queste posizioni trovano un primo sviluppo nel pensiero di Riegl in un testo elaborato tra il 1897 e il 1899, intitolato *Grammatica storica delle arti figurative* in cui si rileva come le differenti modalità di visione che si susseguono nel corso della storia si legano in misura differente allo spazio figurativo. A. Riegl, *Grammatica storica delle arti figurative* (1897-99), Quodlibet, Macerata 2008, p. 286.

24 E. Panofsky, *Il concetto del Kunstwollen*, cit., p. 40.



### Le forme del simbolo

za e del suo essere in un dato modo<sup>25</sup>. Il *Kunstwollen* può essere inteso, allora, come il *volere artistico* che determina le condizioni di possibilità della raffigurazione propria di un determinato periodo storico, e alle quali gli artisti e le scuole sono vincolati, delineando così un compito del tutto nuovo allo storico dell'arte che pretenda di evadere dalla dimensione della collezione e dell'erudizione: tracciare una storia dell'arte che abbia di mira non l'arte e le sue opere in senso stretto, bensì una storia delle sue possibilità, vale a dire il compito ambizioso di scrivere una storia trascendentale della figurazione. Né questo deve stupire: il trascendentale per Panofsky può *in linea di principio* assolvere la funzione di una struttura formale tramite la quale deve essere possibile indagare *a priori* la produzione storico-artistica di ogni civiltà in epoche e tempi differenti. Su questo aspetto tornerò in sede conclusiva.

Dalle due linee direttrici sopramenzionate: da un lato, l'apporto di una soggettività trascendentale sul piano della figurazione che sia in grado di significare i materiali grezzi della sensibilità; e, dall'altro, scomodando il *Kunstwollen*, la possibilità di legare le forme intuitive con un discorso di carattere interpretativo connesso con l'avvicinarsi storico delle visioni del mondo, credo si debba muovere per capire l'interesse che ha spinto Panofsky verso Cassirer. Da qui si fa più chiaro come il problema filosofico della *Filosofia delle forme simboliche*: cioè indicare le forme che permettono alla soggettività di significare il mondo passivo delle semplici impressioni in un mondo in cui un singolo contenuto della sensibilità possa essere reso portatore, simbolo di un più alto contenuto spirituale<sup>26</sup>, possa aver intercettato l'interesse di uno storico dell'arte che era già alle prese con il tentativo di comprendere come particolari contenuti sensibili delle arti figurative possano assumere un significato spirituale. E proprio dal fertile incontro con Cassirer, che aveva avuto modo di frequentare alla biblioteca Warburg (il cui

---

25 Ivi, p. 43.

26 E. Cassirer, *F.d.f.s.* I, pp. 13 e 31.





F. GJEPALI

*La prospettiva una forma simbolica?*

orizzonte storico-artistico non sembra influenzare l'ipotesi di costruzione di questo saggio), e prima della cosiddetta "svolta" iconologica che avrebbe contrassegnato il successivo periodo americano, doveva nascere quella pietra miliare che avrebbe segnato le riflessioni intorno alla prospettiva per tutto il secolo successivo. Che cosa sia il simbolo e in che senso la prospettiva sia una forma simbolica nel senso ereditato da Ernst Cassirer sarà l'oggetto delle seguenti analisi.

LA PROSPETTIVA UNA FORMA SIMBOLICA?

Incrociando il concetto di forma simbolica, Panofsky ha l'occasione di tracciare una storia della raffigurazione dove l'avvento della prospettiva nel Quattrocento, quella scientifica, riveste un ruolo eminente, altamente significativo per l'uomo rinascimentale. La domanda di partenza del saggio è se l'Antichità classica abbia mai elaborato una prospettiva paragonabile a quella scientifica del Quattrocento, quella che per lui è da intendersi come la forma simbolica. La risposta è che gli Antichi, possedevano una loro prospettiva, cioè una loro strategia di restituire la profondità dello spazio, quella che Panofsky identifica con la prospettiva "a lisca di pesce"<sup>27</sup>, ma questa prospettiva "è espressione di una caratteristica intuizione dello spazio che si scosta radicalmente da quello moderna; è espressione perciò di una visione del mondo altrettanto specifica e lontana da quella moderna"<sup>28</sup>. Vi è dunque una discontinuità tra lo spazio antico (*perspectiva naturalis*) e quello moderno (*perspectiva artificialis*). Per Panofsky ogni epoca ha avuto la sua prospettiva perché differenti unità soggettive in diversi momenti della storia diversamente intuivano e teorizzavano la spazialità. Da questo primo risultato ottenuto da Panofsky non è difficile scorgere l'insegnamento maturato dal confronto con

27 E. Panofsky, *La prospettiva come forma simbolica*, cit., p. 23.

28 Ivi, p. 27.



Wölfflin: tuttavia, al titolo generale di *forma intuitiva* si deve specificare un determinato metodo operativo, che permette ai materiali della sensibilità di essere investiti dalle forme della soggettività secondo una procedura operativa che ha trovato ad esempio nella forma geometrica della lisca di pesce il suo criterio interpretativo. A ciò s'aggiunga che gli Antichi utilizzavano il metodo dell'immagine geometrica della lisca di pesce non solo per la ragione che in quella regola ne andava del loro modo di intuire lo spazio; ma anche perché scorgevano in essa un ideale estetico, un vero e proprio *sentimento dello spazio*, una loro specifica visione del mondo. Il *sentimento* plastico del gotico settentrionale<sup>29</sup> di cui si fa menzione nel processo che ha così dato un grande impulso alla prospettiva "moderna", e che tanto si differenzia dal *sentimento* degli Antichi, è pertanto espressione concreta di una specifica visione del mondo.

Sembra che nonostante le discontinuità ammesse da Panofsky una soggettività trascendentale rivesta un ruolo importante nel suo pensiero: "ciò accade perché il vedere, il raffigurare e il pensare sono forme in cui si esprime l'agire spirituale di una soggettività che resta identica a se stessa in tutte le sue manifestazioni"<sup>30</sup>. In altre parole, sia che io percepisca sia che io mi atteggi teoreticamente nel pensiero (quando ad esempio penso geometricamente) – in tutti questi casi è ad una medesima soggettività che appartengono queste differenti e apparentemente incommensurabili modalità di esperienza. In ultima istanza, le discontinuità fatte valere da Panofsky fra le concezioni dello spazio antico e quello moderno non stanno a indicare altro dal fatto che nell'avvicinarsi concreto della storia s'esprimono molteplici unità soggettive, ognuna delle quali adopera un espediente specifico per restituire ad esempio la profondità dello spazio. È solo in questa direzione che Panofsky può tracciare una storia della raffigurazione capace di riconoscere nel contenuto sensibile delle arti figurative la concrezione della vita spirituale. Da questo

---

29 Ivi, pp. 34 e 36.

30 P. Spinicci, *op. cit.*, pp. 254-255.



F. GJEPALI

*La prospettiva una forma simbolica?*

punto di vista inizia a farsi fa più chiaro in che senso Panofsky si rifaccia al concetto cassireriano di forma simbolica. In particolare: riconoscere nella prospettiva una forma simbolica permette a Panofsky di “sottolineare l’esistenza (...) [di una] storia delle forme e dei metodi prospettici (...) una storia degli stili, una storia in cui deve esser possibile cogliere non soltanto il susseguirsi temporale delle diverse forme del sentimento dello spazio, ma anche la loro interna unità”<sup>31</sup>.

La struttura interna del saggio di Panofsky si articola in tre momenti principali: Antichità: emergenza di una forma proto-prospettica; Medioevo: perdita delle regole prospettiche (disgregazione); Rinascimento: ri-emergenza e affermazione finale della prospettiva come forma simbolica. Queste sono le tappe necessarie e fondamentali in cui si scandisce una largamente nota filosofia della storia, dove il presupposto è che la prospettiva del Quattrocento incarni un evento privilegiato verso cui tutti quei momenti parziali, dall’Antichità al Medioevo, *tendono*. È in questo senso che si riconosce una certa teleologia a titolo di qualità di quella forma simbolica che per Panofsky è la prospettiva.

Nonostante le discontinuità che Panofsky rivela nello sviluppo teleologico che dall’Antichità tende alla modernità sotto il profilo della spazialità e delle sue caratteristiche, la teleologia di cui si è sopra parlato mostra che le discontinuità sono solo apparenti e che le contraddizioni sono tolte in un senso fortemente hegeliano. In fondo ogni “polarità non è che il duplice aspetto di un’unica e medesima cosa”<sup>32</sup>, e ciò che permette la coesistenza di diverse concezioni spaziali, della soggettività con l’oggettività, della casualità con la necessità, inscatolandole, per così dire, le une nelle altre, è ciò che a buon diritto si può chiamare forma. Tuttavia, considerare l’attributo di “simbolica” riferito ad una forma è un’operazione più delicata. Panofsky ponendosi sulla scia di Goethe e di Cassirer considera il “simbolo come formalizzazione di un percorso rappresentativo che va dal segno

---

31 *Ibidem*.

32 E. Panofsky, *La prospettiva come forma simbolica*, cit., p. 53.



sensibile all'idea<sup>33</sup>. Questo ruolo di *trait-d'union* è significativo perché per suo tramite possiamo leggere i fenomeni, nel nostro caso nella storia dell'arte – per non dire della storia dello spirito tutta – altrimenti disarticolati. Promuovere a forma simbolica una determinata esperienza, nel caso specifico la prospettiva, significa niente meno che esigere che i fenomeni leggibili per suo tramite siano appunto uniti non da un vincolo estrinseco (il contingente avvicinarsi storico) se non addirittura arbitrario: ma da un legame forte, teleologico, in cui le tappe del percorso, i momenti stilistici qualificanti, siano posti come momenti fondamentali che concorrono tutti all'affermazione del momento più alto della vita dello spirito: l'avvento della *perspectiva artificialis*. Inoltre, a corroborare la sua natura di forma (sommariamente un contenitore per diversi contenuti) l'attributo "simbolico" sta a significare una certa ambivalenza "essendo da un lato trionfo di un senso della realtà posta 'a distanza' e, dall'altro, di una volontà di potenza di un uomo che vuole annullare la distanza con le cose. È dunque sia consolidando il mondo esterno, appunto sua 'oggettivazione', sia ampliamento dell'io, segno della sua spontaneità<sup>34</sup>. In questa direzione, il percorso teleologico mostra che l'esperienza pittorica della prospettiva rappresenta per Panofsky la forma simbolica della modernità, da intendersi come un momento privilegiato dello sviluppo artistico-culturale che rappresenta il sentire di una soggettività concretamente vissuta che opera in un particolare periodo storico.

La struttura del testo di Panofsky lo porta quasi di necessità ad eleggere la *perspectiva artificialis* a manifestazione *univoca* e *corretta* della modernità. Il pensiero di Panofsky qui è ben detto: nel corso della storia si sono avvicendate differenti intuizioni dello spazio che hanno originato diverse costruzioni prospettiche, ma solo la *perspectiva artificialis* ha raggiunto l'equilibrio compositivo e il rigore scientifico a cui tutte quelle elaborazioni parziali, a partire dall'Antichità intimamente tendevano. Esiste

33 E. Franzini, *La rappresentazione dello spazio*, Mimesis, Milano-Udine 2011, p. 79.

34 Ivi, p. 82.



F. GJEPALI

*La prospettiva una forma simbolica?*

quindi una chiara gerarchia tra le forme della prospettiva, nella rappresentazione dello spazio, che la vita dello spirito ha conosciuto passando per dei momenti precisi: l'Antichità, il Medioevo e il Rinascimento.

Questo modo di impostare la questione da parte di Panofsky presta il fianco ad alcune importanti obiezioni che intendo restituire in questa sede secondo quattro nuclei argomentativi.

In primo luogo, si può far notare che una critica è stata formulata in sede storico-artistica: in particolare autori come Pavel Florenskij<sup>35</sup> e Pierre Francastel<sup>36</sup> hanno sottolineato che la prospettiva del Quattrocento non è la forma simbolica *univoca* che la modernità ha conosciuto. I loro lavori hanno avuto il merito di mettere sotto i nostri occhi il fatto che le esperienze artistiche del Rinascimento non sono suscettibili di essere ricondotte interamente all'utilizzo della prospettiva scientifica, enfatizzando, al contrario, che la prospettiva (quella scientifica-*artificialis*) ha conosciuto numerose trasgressioni, tanto che si può considerare la sua storia alla luce di queste ultime<sup>37</sup>. Da un punto di vista storico sembra dunque legittimo ammettere una certa molteplicità delle tecniche rappresentative venute alla luce nel mondo rinascimentale, di contro a una tendenza soffocante che vede nella prospettiva scientifica il compimento apicale di tutta una serie di esperienze proto-prospettiche.

In secondo luogo, si tratta di fare i conti con l'annosa questione legata all'origine della prospettiva. La periodizzazione offerta da Panofsky va in direzione opposta alle ricerche che hanno dimostrato che la prospettiva era conosciuta anche in tempi antichi. In particolare, si è argomentato che se civiltà raffinate come quella egizia e greca non si servivano della prospettiva non era per ignoranza dei suoi principi compositivi, ma semplicemente perché non era nelle loro intenzioni artistiche restituire un'immagi-

---

35 P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata e altri scritti* (1919), a cura di N. Misler, Gangemi, Roma 1990.

36 P. Francastel, *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo* (1951), tr. it. di A. Mazzuchelli, Mimesis, Milano 2005.

37 Ivi, p. 34.



ne in un senso meramente mimetico<sup>38</sup>. Dare credito all'ipotesi di una prospettiva conosciuta in temi antichi significa per ciò stesso minare alle fondamenta l'impostazione del lavoro di Panofsky. La domanda che in apertura del saggio risultava così essenziale viene così svilita dall'interno poiché non esiste banalmente una prospettiva in senso proprio<sup>39</sup>.

In terzo luogo, se è vero che la prospettiva era conosciuta anche in tempi antichi ne viene che le esperienze artistiche dell'Antichità, del Medioevo e quelle pre-rinascimentali, considerate nel modello di Panofsky alla stregua di momenti parziali in vista della loro intima realizzazione, non possono essere ordinate in un senso verticale. Questo significa per ciò stesso opporsi a una gerarchia delle arti ammettendo che non ci sono arti parziali e arti compiute, nella stessa misura in cui si parla del grado di sviluppo delle scienze. Ne emerge, allora, una relativizzazione profonda del privilegio epistemologico accordato da Panofsky alla prospettiva del Quattrocento di segnare, "un passo compiuto dall' 'Umanità' sulla via della sempre più corretta rappresentazione del mondo esterno"<sup>40</sup>.

Per quanto riguarda la quarta linea argomentativa, al momento epistemico si deve affiancare una critica che relativizzi una considerazione che intende l'esperienza artistica in una costante tensione imitativa nei confronti della natura. La strategia che consiste nell'orizzontalizzare quello che Panofsky ha verticalizzato assume maggiore forza quando si tratta di discutere il problema di un certo realismo, in primo luogo dello spazio figurativo. Sulla scorta della molteplicità delle esperienze artistiche antiche, medievali e rinascimentali sembra sia possibile sostenere che anche il privilegio accordato alla prospettiva di restituire una rappresentazione quanto più fedele del mondo esterno debba essere

---

38 P. Florenskij, *op. cit.*, p. 83.

39 E. Panofsky, *La prospettiva come forma simbolica*, cit., p. 21: "[d]iventa essenziale, per le varie epoche e province dell'arte, chiedersi non soltanto se conoscano la prospettiva, ma di quale prospettiva si tratta".

40 P. Francastel, *op. cit.*, p. 10.



F. GJEPALI  
*La prospettiva una forma simbolica?*

relativizzato, cioè essere considerata alla luce della molteplicità delle esperienze possibili. Il realismo dello spazio a cui fa riferimento la prospettiva è solo uno, e per di più limitato, dei possibili spazi rappresentabili; la prospettiva esprime un punto di vista “realistico” solo nella misura in cui s’intende per realtà ciò che è oggetto esclusivamente degli organi di senso – laddove l’arte è libera di fare ciò che vuole, senza perciò perdere nulla di realistico.

Più in generale, la strategia dell’orizzontalizzazione consente di rilevare che dal punto di vista storico la prospettiva non è la forma simbolica univoca della modernità, ma solo una delle molteplici forme simboliche, e sotto il profilo teorico di vedere nella prospettiva non più la forma simbolica di uno spazio corretto, ma solamente quella che incarna la visione di uno dei possibili spazi geometrici esistenti, quello euclideo<sup>41</sup>. L’orizzontalizzazione permette dunque di integrare il modello di Panofsky con tutta una serie di esperienze artistiche, che ben prima della prospettiva, erano simboliche, non si capisce proprio perché l’arte degli Egizi non sia una forma simbolica, e che saranno simboliche dopo l’avvento della prospettiva: allora sarà forma simbolica il cubismo analitico, l’arte dell’installazione non meno dell’happening<sup>42</sup>. Ma se tutto è forma simbolica nulla è forma simbolica.

Per quanto riguarda i problemi legati alla nozione di simbolo nel pensiero di Panofsky, va rilevato in primo luogo che quello di simbolo è un termine che non ha un significato filo-

---

41 P. Florenskij, *op. cit.*, pp. 124-131.

42 È davvero sorprendente che alcuni studiosi operanti in anni recenti avvertano la necessità di rifarsi a un concetto come quello di *forma simbolica*, che come gli stessi giustamente fanno notare risulta essere obsoleto per descrivere i fenomeni complessi della contemporaneità in cui siamo immersi. Senza cedere alla seduzione di porre come cappello teorico a fatti socioculturali autorità filosofiche ampie e giustificate che ne diano un qualche afflato teorico, si crede che il concetto di forma simbolica sia sufficientemente vago da legittimare qualsiasi utilizzo, motivo per il quale le analisi che qui vengono presentate mirano piuttosto a enucleare le difficoltà che s’insidiano nel momento in cui si tentano di vestire specifici fenomeni socioculturali con gli abiti troppo larghi del concetto di forma simbolica. Cfr. *supra* il breve articolo dello studioso di semiotica dei media.



### Le forme del simbolo

sofico unitario, e lo dimostra l'uso che se ne è fatto, da Platone a Cassirer, attraverso Goethe<sup>43</sup>. Il significato etimologico risale al verbo greco “*symballo*” che significa riunificare, mettere insieme, unire. Inoltre, la sua etimologia “rimanda ad un originario segno di riconoscimento formato da due metà di un oggetto spezzato che può ben illustrare il suo valore di mediazione in cui tuttavia, anche quando si effettua un riconoscimento si mantiene la differenza delle due parti”<sup>44</sup>. Tuttavia, nella posizione panofskyana questa funzione di “messa insieme” degli elementi all'interno della forma è esaudita secondo una spigolatura non esente da problemi: infatti, la teleologia (espediente come si è visto di per sé impegnativo) mette capo a una riconciliazione simbolica che alla luce delle discontinuità ammesse tra lo spazio degli Antichi e quello dei Moderni, tende sempre a misconoscere l'elemento antico a discapito del moderno – visto quest'ultimo surrettiziamente come vertice capace di assorbire le contraddizioni dell'Antico. Ne emerge sotto questo rispetto, un concetto di *forma simbolica* svilito al suo interno, una forma profondamente impoverita dalla mancanza del riconoscimento delle differenze, e con ciò della nozione stessa di simbolo.

### LE RAGIONI DI UNA FRATTURA VERTICALE

In quest'ultima parte mi propongo di riflettere sulle ragioni che hanno spinto Panofsky a pensare che la strategia della verticalizzazione fosse a tutti gli effetti percorribile. Credo che le ragioni di questo vizio presente nella sua impostazione siano imputabili a una certa difficoltà a padroneggiare il concetto di forma simbolica. Cassirer, con il suo progetto è interessato a mettere a punto un sistema generalissimo di forme simboliche fondamentali quali linguaggio, mito, religione, scienza (e arte)

43 E. Franzini, *Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'immagine*, Cortina, Milano 2001, p. 2, n. 1.

44 *Ibidem*





F. GJEPALI

*La prospettiva una forma simbolica?*

che nel loro *progressivo affinamento* permettono di restituire i differenti stadi culturali di quell'animale simbolico qual è l'uomo. Le fasi di sviluppo delle forme simboliche di cui parla Cassirer non sono viste solo nella loro interna unità (come accade in Panofsky con il fenomeno della prospettiva), ma sono concepite come momenti strettamente collegati e reciprocamente interconnessi che fanno parte di un costante tentativo di dominare i fenomeni della natura con l'intelletto<sup>45</sup>. Quindi non deve stupire che nel delineare l'articolazione delle forme simboliche, Cassirer finisca per tracciare un percorso che partendo dalle forme più elementari come il mito e la religione giunge a enfatizzare le forme più sofisticate quali sono i simboli elaborati dalla scienza che si configura come la più alta forma di cultura umana. Questo tuttavia, non deve trarre in inganno: perché, dare un rilievo peculiare all'emergenza di quelle forme simboliche che afferiscono alla compagine intellettuale non deve fare intendere che nella *Filosofia delle forme simboliche* sia all'opera una verticalizzazione. Come ha sottolineato Giovanni Piana, questo accade semplicemente perché Cassirer ha una particolare attenzione per i problemi epistemologici che finiscono per mantenere una posizione in qualche modo privilegiata anche all'interno del progetto di una filosofia della cultura<sup>46</sup>.

---

45 E. Cassirer, *F.d.f.s I*, cit., p. 216-7.

46 G. Piana, *La notte dei lampi. Quattro saggi sulla filosofia dell'immaginazione*, II, *L'immaginazione sacra. Saggio su Ernst Cassirer* (1988), in edizione digitale <http://www.filosofia.unimi.it/piana/index.php/filosofia-dellimmaginazione>, s. n., Milano 2000, p. 17. Mi limito a far notare, sulla scorta di Piana, che il progetto di Cassirer non è esente da alcuni aspetti critici: notoriamente, presta il fianco a due obiezioni importanti. La prima è quella di idealismo che va sdoppiata a sua volta in due momenti. È presente anzitutto un idealismo di stampo hegeliano, la cui impostazione suggeriva che lo spirito fornisce delle forme simboliche *a priori* che l'uomo, incarnazione dello spirito, doveva inverare. Vi è poi l'idealismo più propriamente di Cassirer, che fa rima con intellettualismo: in qualche modo è già l'intelletto che produce *a priori* delle forme simboliche necessarie che in quanto tali risultano forme calate dall'alto. Ne deriva un progetto di *Filosofia delle forme simboliche* in cui l'agire potenziale della soggettività si



I problemi epistemologici vengono affrontati da Cassirer in *Sostanza e Funzione*, un testo dedicato ai problemi di una teoria della conoscenza in cui si fa menzione degli stadi progressivi che la scienza ha compiuto smarcondosi dalla dimensione sensibile dall'antichità ai giorni nostri<sup>47</sup>. Ma se è del tutto lecito impostare il problema in termini verticali quando si affronta il problema della costruzione della conoscenza scientifica, dove in genere il livello successivo integra quello precedente<sup>48</sup>, al contrario ci sono tutta una serie di problemi nel riportare questo progetto epistemologico su un piano rappresentativo: Cassirer, con grande acume, è consapevole di questo problema, e comprende che la strategia della verticalizzazione può valere solo all'interno di un dominio specifico, e non può essere estesa in maniera indiscriminata a domini fra loro incommensurabili (linguaggio, mito, religione, scienza)<sup>49</sup>. E questo risulta partico-

---

cristallizza in forme precostituite, stabilendo con ciò una morfologia della coscienza simbolizzante già da sempre predeterminata. Nell'impostazione di Cassirer non sembra esserci alcun interesse alla dimensione genetica del problema, ed è precisamente a questo livello che si pone la critica di ordine fenomenologico che mira, al contrario, a enucleare e descrivere quegli orizzonti tematici che lo stesso Cassirer non ha saputo esplorare sino in fondo nella loro dimensione esperienziale (cfr. Franzini: 2008). In secondo luogo, credo che rimanga, nonostante tutte le cautele messe in campo da un pensatore raffinato come Cassirer, una sorta di *verticismo* come presupposto implicito della sua impostazione. Per approfondire il problema di questa generale *tendenza finalizzante* che permea l'intero impianto cassireriano rinvio sempre al volume di Franzini (2008).

- 47 Sul passaggio dal concetto di sostanza a quello di funzione, e sulla sua rilevanza per la *Filosofia delle forme simboliche*, si veda anche la presentazione di Giulio Preti alle pp. III-XX all'edizione italiana di *Sostanza e funzione*, cit.
- 48 Su questo punto è giusto far notare che anche il problema della verità scientifica per alcune popolazioni non si è storicamente posto nei termini in cui lo si è inteso in Occidente. Si veda a questo proposito T. Kuhn, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche* (1962), tr. it. di A. Carugo, Einaudi, Torino 2009.
- 49 Mettendo da parte per un momento le perplessità avanzate contro l'impostazione di Cassirer alla luce delle considerazioni fenomenologiche sopraelencate (cfr. *supra*, n. 46), se può sembrare lecito pensare



F. GJEPALI  
*La prospettiva una forma simbolica?*

larmente evidente su un piano artistico, dove a maggior ragione non sembra sensato parlare di percorsi verticali. In breve, credo che sia questo l'ordine dei problemi entro i quali Panofsky ha difficoltà a muoversi.

RILIEVI CONCLUSIVI E PROBLEMI APERTI

Per concludere, credo che il saggio sulla prospettiva rappresenti la traccia concreta di un dialogo non adeguatamente riuscito; ne emergono le difficoltà di far comunicare le inaggrabili identità della filosofia e della critica d'arte. Per quanto riguarda la compatibilità della proposta panofskyana con il progetto disegnato da Cassirer, si è problematizzata un'unità di intenti solo apparente nei titoli, e si è dimostrato che, al contrario, il fenomeno della prospettiva non è suscettibile di essere trattato alla stregua di una forma simbolica nei termini cassireriani. Ciò conduce pertanto a sostenere che *La prospettiva come forma simbolica* non può legittimamente porsi in scia allo spunto teorico presentato nella *Filosofia delle forme simboliche*, né tanto meno pensare con ciò di integrarne il piano complessivo con la forma mancante dell'arte. È disponendosi su un terreno storico-artistico che si può cogliere la grandezza dell'interpretazione di Panofsky, la quale ha il merito di aver sottolineato il significato esemplare che la prospettiva ha rivestito per la storia della rappresentazione, in Occidente. La sua operazione risulta di particolare interesse, se si considera che mette capo a una storia dell'arte decisamente più speculativa, basata su momenti salienti, e tenta inoltre di trovare le interrelazioni tra arte e altre discipline<sup>50</sup> – quando ad

---

che le Civiltà producano qualcosa come un Mito, poi una Religione e che solo ad alcune di esse capiti di mettere a punto una Scienza, al contrario, risulta quanto meno problematico pensare che la prospettiva (una particolare tecnica di raffigurazione dello spazio pittorico), esattamente come Mito, Religione e Scienza, possa rappresentare una di quelle forme simboliche fondamentali che caratterizzano in profondità la vita dell'essere umano.

50 Chi ha lavorato sul rapporto tra Panofsky e Cassirer mettendo in luce



esempio scrive che l'arte ha dato l'*imprimatur* alla scienza<sup>51</sup>. Si può *oborto collo* riconoscergli il coraggio di aver deciso di impostare una storia dell'arte più agile e fluida: e, se il compito che spetta alla critica d'arte per Panofsky è quello di porre l'enfasi su fenomeni particolarmente rilevanti della vita socioculturale, si può dire che con il saggio sulla prospettiva abbia quanto meno esplorato una possibilità inedita all'interno del suo dominio di studi. Ma senza calcare eccessivamente la mano su queste ipotesi interpretative, che tradiscono in parte il saggio di Panofsky, credo che al di là del titolo, si possa provare a leggere il saggio alla luce del suo problema di partenza, non riducendo al contingente incontro con Cassirer la chiave di volta per comprendere le molteplici intenzioni che s'affastellano nel suo breve lavoro. Ciò non significa misconoscere il desiderio panofskyano di vedere finalmente le sue riflessioni al riparo sotto l'ombrello teorico del (neo)kantismo, quanto portare l'attenzione sul fatto che l'organizzazione trascendentale a cui si richiama uno storico dell'arte interessato a misurarsi con gli oggetti artistici sia da intendersi in un senso piuttosto largo, concessivo: il trascendentale rappresenta *stricto sensu* la condizione di possibilità che struttura e precede ogni esperienza possibile, che pure *storicizzandosi* in diverse epoche, rimane invariata quanto agli *a priori* di spazio e tempo. A questo proposito, ricondurre le considerazioni riegliane e wölffliniane in un quadro trascendentale della figurazione<sup>52</sup>, aveva significato per Panofsky la possibilità di riproporre su diverse scale *culturali, sociali, politiche* la forma trascendentale modulata ogni volta su esigenze specifiche e differenziate in base al *volere artistico* che le animava – senza per questo rinunciare

---

al contempo la forza propulsiva che ha l'arte di ripercuotersi su altri campi della conoscenza, sino ad arrivare a influenzare le scoperte di ordine scientifico, è stata ad esempio Michael Ann Holly in *Panofsky and Foundation of art History*, Cornell University Press, London 1984, pp. 114-157.

51 Risulta, tuttavia, davvero difficile anche qui essere d'accordo con Panofsky. Si veda a questo proposito il già citato Francastel, P., *op. cit.*, p. 65.

52 Vedi *supra*, pp. 94-96.



F. GJEPALI

*La prospettiva una forma simbolica?*

alla riconosciuta precedenza logica che lo spazio e il tempo per un kantiano rivestono come per la costituzione dell'esperienza così nella produzione di opere d'arte. Ne viene che, riportando il trascendentalismo alla critica d'arte, Panofsky non è interessato tanto agli aspetti logico-formali, perché mira piuttosto a valorizzare le condizioni di esistenza empiriche che appartengono a una determinata cultura e a cui la soggettività storicamente situata è vincolata nella sua attività di simbolizzazione. Così, non sorprende vedere all'opera nel saggio sulla prospettiva l'ambizione di blindare la costituzione dell'opera d'arte a specifiche condizioni tecnico-scientifiche – motivo per il quale ogni epoca ha avuto una specifica visione del mondo e conosciuto una particolare tecnica prospettica<sup>53</sup>. Sotto questo profilo, si fa chiara allora tutta la distanza che separa un'impostazione metodologica che ha al suo cuore la nozione di *stile a priori* (trascendentalismo largo), e che intende la prospettiva del Quattrocento come un momento stilistico radicato aprioristicamente nelle condizioni di possibilità materiali del Rinascimento fiorentino, un pensiero tanto tipico di uno *storicismo*, quanto distante dalla passione per la ricerca di quegli elementi di continuità che devono valere in *linea di principio* al di là di ogni epoca e cultura, cioè dal progetto di un'*estetica trascendentale* che voglia dirsi degna di questo nome – ragione per cui la prospettiva non può essere considerata una *forma simbolica* nei termini felicemente conciati da Cassirer. Queste considerazioni assumono maggior forza se si considera che nella produzione americana dello storico dell'arte, il trascendentalismo cede il passo alla scelta esplicita di favorire l'analisi dei *fattori esterni* nella comprensione del significato delle arti visive. Riconoscere al livello iconologico il privilegio di decifrare le profonde strutture di senso che permeano sotto un profilo storico, politico, sociale, psicologico l'atteggiamento fondamentale dell'artista (“di una nazione, un periodo, una classe, una concezione religiosa o filosofica”<sup>54</sup>), significa per ciò stesso marcare,

---

53 Vedi *supra*, pp. 97-98 e n. 39, p. 102.

54 E. Panofsky, *Il significato nelle arti* (1955), Torino, Einaudi 1962, p. 35.



*Le forme del simbolo*

paradossalmente, una ripresa in prima linea di quegli elementi di cultura materiale che se pur presenti nel saggio sulla prospettiva erano rimasti taciuti a causa dell'abbaglio cagionato dal trascendentalismo imposto dal concetto di *forma simbolica*<sup>55</sup>. In questa direzione, oltre che vedere in continuità il problema di un pensatore che è rimasto lo stesso del suo esordio, il saggio sulla prospettiva permette di dare il giusto peso agli sviluppi successivi della sua riflessione, enfatizzando non tanto gli aspetti di novità, quanto il ruolo giocato da alcuni elementi disseminati lungo il testo che non risultano affatto incompatibili con un'impostazione che tenderà a privilegiare gli aspetti culturalmente situati della produzione artistica.

---

55 È degno di nota che in quegli stessi anni, un'impostazione volta a privilegiare gli aspetti di ordine culturale era stata volutamente messa fuori circuito da Panofsky nell'istituto di cui era direttore perché era sua intenzione indirizzarlo in chiave kantiana, contro la direzione antropologica che aveva auspicato il suo fondatore. Alla luce di questa apparente non conciliazione tra le due impostazioni (*stile a priori* e *trascendentalismo largo*), sembra lecito pensare che anche un contributo di matrice warburgiana nell'ipotesi di costruzione del saggio sulla prospettiva sia presente. Tuttavia, per approfondire questo aspetto sono richiesti ben altri studi e competenze.

VINCENZO PERNICE

SANTI IN AEROPLANO  
ARTE SACRA E AGIOGRAFIE DEL FUTURISMO  
ANNI '20-'30

Nel recente studio *Il conflitto dei simboli*, lo storico e bibliista Mauro Pesce ha sostenuto che il cristianesimo ha dato vita a “un sistema simbolico che fosse espressione cristiana di ogni aspetto singolo della vita sociale e di tutto l’insieme della struttura culturale”<sup>1</sup>. A partire dalla tarda antichità, il cristianesimo ha operato una puntuale e metodica distruzione del sistema simbolico greco-romano, per sostituirlo con una nuova rete di simboli, fondata sulla teologia trinitaria e sulla Bibbia. La sacra scrittura colma il vuoto lasciato da Omero e dal mito. “Si tratta, in sostanza, della creazione di riti collettivi fondanti per la memoria collettiva”<sup>2</sup>. Scopo ultimo di questa pervasiva strategia socio-culturale, che trova il suo apice nel medioevo, è la conservazione del potere politico della Chiesa. È questo il motivo per cui il sistema simbolico cristiano si è sviluppato in maniera intermediale, ovvero ha attraversato arte, letteratura, musica, architettura, così che l’intero campo della creatività umana potesse illustrare, divulgare, chiarire o talvolta problematizzare l’insegnamento di Gesù.

Messo in discussione durante la modernità, a partire dalla rivoluzione scientifica, il sistema simbolico cristiano non si è tuttavia estinto. Ciò, secondo Pesce, si spiega col fatto che, nonostante alcuni tentativi, le società occidentali non hanno mai realizzato nei confronti del cristianesimo quella puntuale opera di distruzione che ha invece interessato la cultura greco-romana. Pertanto, anche in età contemporanea, il sistema simbolico

---

1 M. Pesce, *Il conflitto dei simboli. Mondo moderno e cristianesimo*, E.D.B., Bologna 2015, pp. 19-20.

2 Ivi, p. 23.

cristiano sarebbe ancora attivo e continuerebbe a orientare il processo creativo di artisti e scrittori: “La modernità è caratterizzata da svolte radicali nella storia umana, ma anche dalla costante dualità con i sistemi simbolici religiosi che non riesce a sostituire”<sup>3</sup>. In effetti, lo studio di Pesce si conclude con l’analisi di alcuni lavori di Paul Gauguin e Robert Rauschenberg, in cui “Per la creazione di un nuovo universo simbolico sembra necessario distruggere e/o risignificare l’antica iconografia e l’antico scenario simbolico”<sup>4</sup> del cristianesimo. Al netto delle innovazioni formali, la “sostituzione polemica [...] indica una non piena autonomia”<sup>5</sup> rispetto alle iconografie consolidate di Cristo o della Madonna.

Partendo dalle tesi di Pesce, è interessante, ai fini del tema proposto, indagare il rapporto intrattenuto dal futurismo con la simbologia cristiana. Il movimento iniziato da F.T. Marinetti, infatti, è sintomatico di una modernità, non scevra di modernolatria, che avrebbe voluto completamente emanciparsi dal passato. Ciononostante, conclusa la cosiddetta fase eroica, il futurismo degli anni '20-'30-'40 ha non solo abbandonato molte delle iniziali posizioni polemiche, ma ha persino avviato un dialogo con la tradizione in gran parte ancora inesplorato. Pur volendo rifiutare la tanto discussa etichetta di secondo futurismo e i conseguenti giudizi di valore<sup>6</sup>, è tuttavia innegabile come la storia della nostra avanguardia, sviluppatasi nell’arco di trentacinque anni (1909-1944), abbia vissuto un primo momento più propriamente sperimentale-distruttivo e un secondo di assestamento o addirittura ripensamento dei propri assunti. Da questo punto di

---

3 Ivi, p. 66.

4 Ivi, p. 62.

5 Ivi, p. 63.

6 Secondo Fabio Benzi, “l’infelice espressione di ‘Secondo Futurismo’, [...] seppure nata con buoni intenti (cioè di recuperare agli studi proprio quella parte negletta del movimento successiva alla Prima guerra mondiale) ha finito per dividere implicitamente il movimento in due tronconi, uno di ‘prima qualità’ (il Primo Futurismo) e uno di ‘seconda qualità’ (il Secondo Futurismo), inevitabilmente più ‘scadente’” (F. Benzi, *Il Futurismo*, Motta, Milano 2008, p. 8).



vista, gli anni '20 rappresentano uno spartiacque decisivo. È così che, soltanto per limitarsi all'argomento in oggetto, Marinetti passa dall'annuncio de *La nuova religione-morale della velocità* (1916) al *Manifesto dell'arte sacra futurista* (scritto con Fillia nel 1931), per giungere infine ai *15 punti per la formazione dell'ideale scrittore cattolico* (1941):

Nel mio primo manifesto (20 febbraio 1909) io dichiarai: la magnificenza del mondo s'è arricchita di una bellezza nuova, la *bellezza della velocità*. Dopo l'arte dinamica la nuova religione-morale della velocità nasce in quest'anno futurista [1916] della nostra grande guerra liberatrice. La morale cristiana servi a sviluppare la vita interna dell'uomo. Non ha più ragione d'essere oggi, poiché s'è vuotata di tutto il Divino.<sup>7</sup>

Premesso che non fu indispensabile praticare la religione cattolica per creare capolavori d'Arte Sacra, premesso d'altra parte che un'arte senza evoluzione è destinata a morire, il Futurismo, distributore di energie, pone all'Arte Sacra il seguente dilemma: o rinunciare a qualsiasi azione esaltatrice sui fedeli o rinnovarsi completamente mediante sintesi, trasfigurazione, dinamismo di tempo-spazio compenetrati, simultaneità di stati d'animo, splendore geometrico dell'estetica della macchina.<sup>8</sup>

Tanta straboccante eccentrica e centripeta molteplicità di forze concorrenti fuse nello stile di un solo scrittore vuole indubbiamente fare saltare l'ancora tradizionale accurata punteggiatura a chiusure stagne in una patetica ampiezza di parole in libertà adatte ad abbracciare soavemente Dio<sup>9</sup>

Per quanto dissimulati, il futurismo ha sempre, fin dal manifesto di fondazione, intrattenuto rapporti con la simbologia cristia-

7 F.T. Marinetti, *La nuova religione-morale della velocità*, in Id., *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 2010, p. 130.

8 F.T. Marinetti, Fillia, *Manifesto dell'arte sacra futurista*, ivi, pp. 201-202.

9 F.T. Marinetti, *15 punti per la formazione dell'ideale scrittore cattolico*, in Id., *L'aeropoema di Gesù*, a cura di C. Salaris, Editori del Grifo, Montepulciano 1991, p. 78.

na<sup>10</sup>, tuttavia è soprattutto negli anni '20, in concomitanza con un generale ripensamento della funzione del movimento, che ha inizio un confronto diretto con tale giacimento simbolico, in particolare attraverso opere letterarie di argomento mistico-religioso e un'arte sacra prima praticata in maniera autonoma, successivamente codificata in appositi manifesti e oggetto di mostre e dibattiti. I futuristi non lesinano immagini di Cristo e della Madonna, spesso inserite in scene canoniche (Annunciazione, Natività, Crocifissione), ma all'interno di tale produzione, soprattutto quella letteraria ancora poco nota, spicca il trattamento riservato ai santi, sia perché protagonisti di un cospicuo numero di dipinti e di alcuni testi narrativi, sia perché portatori, ciascuno, di una personale simbologia, veicolata nelle arti figurative dagli attributi iconografici che ne consentono il riconoscimento e la caratterizzazione, in letteratura dal genere dell'agiografia, biografia storicamente inattendibile articolata intorno a eventi miracolosi.

Allo stato attuale, non esiste un repertorio che elenchi l'intera produzione sacra futurista, artistica e letteraria. Insieme ai cataloghi d'epoca, alle riviste degli anni '30-'40 e agli studi dedicati a singoli autori, un utile strumento è rappresentato dal catalogo della mostra *Piety and Pragmatism* tenuta a Londra nel 2007<sup>11</sup>. Oltre a riprodurre dipinti e sculture poco noti, tale pubblicazione ha il vantaggio di riportare un'utile bibliografia di testi futuristi, creativi e teorici, dedicati appunto al sacro o alla religione. Si tratta di un elenco passibile di integrazioni: la completezza richiederebbe anzitutto uno spoglio dei componimenti poetici, nonché di novelle quali *Il Santo* di Arnaldo Ginna<sup>12</sup> o *Maria*

10 Cfr. B. Stagnitti, *Marinetti Filippo Tommaso*, in M. Ballarini (diretto da), *Dizionario biblico della letteratura italiana*, I.P.L., Milano 2018, pp. 574-576.

11 Cfr. M. Duranti, R. Miracco, R. Cremoncini, C. Adams (a cura di), *Piety and Pragmatism: Spiritualism in Futurist Art*, Gangemi, Roma 2007.

12 A. Ginna, *Il Santo. Ode all'Umiltà nel Centenario di S. Francesco d'Assisi*, in "L'Impero", n. 67, 19 marzo 1926, p. 3. "Il Santo è l'incontro di alcuni ragazzi con un mendicante miserabile che, per il più puro e ingenuo dei fanciulli, è San Francesco, e per gli altri è un im-

*Maddalena* di Fillia<sup>13</sup>. Ad ogni modo, incrociando le varie fonti, è possibile farsi un'idea piuttosto ampia della produzione, numericamente consistente, di arte sacra e letteratura mistica futurista, in molti casi dedicata proprio ai santi, con particolare riferimento a Francesco e ai francescani.

Tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, una rinnovata ondata di misticismo pervade la scena culturale italiana ed europea. Gli studi francescani, specialmente, trovano ampia diffusione non solo tra i religiosi e gli addetti ai lavori, ma anche presso il pubblico borghese. Rifunzionalizzata e talvolta banalizzata, la figura del Poverello d'Assisi (1181-1226) passa senza soluzione di continuità da Gabriele D'Annunzio al cinema<sup>14</sup>. Francesco è oggetto nel ventennio fascista di numerose cerimonie pubbliche, celebrato in pompa magna nel centenario del 1926 e infine eletto patrono d'Italia nel 1939. Ad Antonio da Padova (1195-1231), invece, la città veneta dedica la grande mostra d'arte sacra del 1931-1932. I futuristi, sempre pronti a dare massima risonanza al proprio lavoro, non possono mancare. In occasione dell'esposizione, Marinetti e Fillia lanciano il manifesto in cui dichiarano che "Soltanto gli aeropittori futuristi possono far cantare sulla tela la multiforme e veloce vita aerea degli Angeli e l'apparizione dei Santi"<sup>15</sup>.

L'interesse dei futuristi per la rappresentazione dei santi è dunque ampiamente attestato e, proprio in virtù del loro vasto patrimonio agiografico e iconografico, rappresenta un punto di osservazione particolarmente proficuo per l'approfondimento

---

postore" (M. Verdone, *Cinema e letteratura del futurismo*, Edizioni di "Bianco e Nero", Roma 1968, p. 74).

13 Fillia, *Maria Maddalena*, in "Vetrina futurista", 2ª serie, 1927, pp. 18-24, ora in G.A. Pautasso (a cura di), *Erotismo futurista. Teoria e pratica*, Abscondita, Milano 2018, pp. 105-107. La novella narra dell'incontro di Gesù Cristo con una Maria Maddalena del 2000.

14 Cfr. G. della Maggiore, "Il più italiano dei santi". *Il mito di Francesco nel cinema dell'età liberale e fascista*, in M. Benedetti, T. Subini (a cura di), *Francesco da Assisi. Storia, arte, mito*, Carocci, Roma 2019, pp. 127-139.

15 F.T. Marinetti, Fillia, *Manifesto dell'arte sacra futurista*, cit., pp. 202-203.

dei rapporti tra il movimento e il sistema simbolico cristiano. Date queste premesse, emerge una serie di domande: in che modo l'arte e la letteratura futurista hanno rappresentato i santi? quali strategie formali-compositive sono state adottate nei confronti di una materia oggetto di codifiche secolari? è possibile ravvisare un intento comune o si tratta di esperienze individuali e irrelate? Volendo fornire delle prime, parziali risposte, seguirà l'analisi dei seguenti lavori: i dipinti *Trittico francescano (Trittico del Trapasso)* (1923) di Gerardo Dottori e *S. Antonio da Padova* (1931-1932) di Fillia, i romanzi *Gigi di purità* (1927) di Paolo Buzzi e *San Francesco in aeroplano* (1935?) di Fernando Spiridigliozzi.

L'esame congiunto di opere artistiche e letterarie richiede un metodo apposito. Ispirandosi a quanto teorizzato da Mario Praz in *Mnemosine*, si cercherà di verificare se nei suddetti lavori sia possibile ravvisare un medesimo *ductus*, ovvero un tratto stilistico comune tanto alle arti visive quanto alla letteratura. Si tratta, come chiariranno meglio le singole analisi, di rinvenire una simile struttura in mezzi espressivi diversi, così da definire quali forme ha assunto la simbologia dei santi nel futurismo artistico e letterario degli anni '20-'30. Il metodo di Praz si basa sull'assunto che ogni epoca, pervasa da un proprio spirito, si esprima mediante uno o più *ductus*, ossia calligrafie, tratti stilistici che attraversano in parallelo la letteratura e le arti visive mediante strutture ricorrenti. In riferimento al Novecento, le "incomplete osservazioni"<sup>16</sup> dello studioso si limitano a individuare un unico *ductus* di interpenetrazione spaziale e temporale, comune, per esempio, tanto alla scrittura di Virginia Woolf e James Joyce quanto alla pittura di Umberto Boccioni e Salvador Dalí. Tuttavia, se nel Seicento e nel Settecento un *ductus* classicista convive con le innovazioni formali del barocco e del rococò, e nell'Ottocento è addirittura possibile individuare tre coesistenti strutture compositive (telescopica, microscopica, fotoscopica), a maggior

16 M. Praz, *Mnemosine. Parallelo tra la letteratura e le arti visive*, Abscondita, Milano 2012, p. 196.

ragione le “incomplete osservazioni” di Praz sul Novecento andranno arricchite di ulteriori considerazioni, che magari tengano conto dell’onda lunga di una tradizione sempre compresente con le più dirompenti innovazioni formali.

NEL SOLCO DELLA TRADIZIONE: GERARDO DOTTORI E PAOLO BUZZI

Osservando il *Trittico francescano* di Dottori, per esempio, si stenta a riscontrare il *ductus* che Praz indica come tipico del secolo scorso. Certo “il Tempo svela la Verità”<sup>17</sup>: l’opera non può che essere novecentesca, se non altro per l’anticipo di paesaggio aeropittorico che compare sullo sfondo e per l’aspetto quasi artificiale con cui è riprodotta la luce. Tuttavia, al netto degli elementi formali più direttamente riconducibili al futurismo, il dipinto evoca le coeve esperienze della pittura metafisica e del gruppo Novecento ispirate ai primitivi italiani. La scelta del supporto ligneo di grande formato<sup>18</sup>, il recupero della dimensione plastica, la figurazione realistica e l’utilizzo del profilo sono, da questo punto di vista, piuttosto indicativi, specie se raffrontati con quanto l’ex futurista Carlo Carrà andava sperimentando nel primo dopoguerra. Sussistono insomma sufficienti elementi per ritenere il *Trittico* ispirato ai canoni di ordine e gerarchia tipici dell’arte medievale, allora al centro dell’attenzione. La tripartizione con punta a cuspide è immediata visualizzazione del numero chiave della teologia cristiana, mentre l’organizzazione dei contenuti risente delle tavole istoriate di inizio Duecento, in cui l’immagine centrale di Francesco (solitamente in piedi) è circondata da episodi della sua vita. Dottori, in particolare, sceglie di rappresentare,

17 Ivi, pp. 35-54.

18 Il *Trittico francescano*, che rielabora precedenti lavori di Dottori sullo stesso soggetto (dalle decorazioni per la Chiesa di Santa Maria Nuova dei Cappuccini di Todi al dipinto *La morte di Frate Sole*), era inoltre corredato di tre predelle con paesaggi aeropittorici andate disperse, di cui rimane testimonianza fotografica. Cfr. G. Dottori, *Catalogo generale ragionato*, a cura di M. Duranti, Effe Fabrizio Fabbri, Perugia 2006, cat. 124a-b.

accanto al trapasso, i celebri momenti della predica agli uccelli e dell'ammansimento del lupo di Gubbio, tramandati da una vasta tradizione agiografica, resa popolare soprattutto dai *Fioretti* del tardo Trecento, che l'artista conosceva per averli illustrati in più occasioni. Un preciso riferimento topografico è poi rappresentato dalla riproduzione della facciata della Porziuncola, luogo di culto legato alla vita del santo. Ma la forma dell'edificio potrebbe anche alludere, per corrispondenza architettonica, alla Cappella del beato Egidio di Monteripido, parte di un convento di francescani a cui l'opera è stata donata nel 1971.

Dagli esordi agli anni '60, "il mio grandissimo amico Santo Francesco"<sup>19</sup> è una figura nient'affatto marginale nella produzione dell'umbro Dottori, soprannominato futurista francescano anche per via del caratteristico rapporto con il paesaggio natio. Nel *Trittico*, così come in numerose altre occasioni, l'artista consegna un'immagine del santo rispettosa dell'iconografia tradizionale, a partire dagli attributi (aureola, saio, stimmate, animali) e dai tratti del viso marcati. Mentre la struttura generale del dipinto si lega a modelli di inizio Duecento, la raffigurazione del Poverello dialoga con Cimabue e Giotto, omaggiando i capolavori della Basilica di San Francesco d'Assisi e della Cappella Bardi di Firenze.

Per quantità e qualità di opere prodotte, Dottori è unanimemente considerato, insieme a Fillia, il maggior esponente dell'arte sacra futurista, che iniziò a praticare ben avanti della pubblicazione del relativo manifesto (in cui è riconosciuto "primo futurista che rinnovò con originale intensità l'Arte Sacra"<sup>20</sup>) e persino prima della sua adesione al movimento. Di fatto, fu anche l'iniziatore dell'aeropittura, ancora con largo anticipo rispetto alle teorizzazioni ufficiali. Spirito lirico e contemplativo, animato da un profondo amore per la terra di origine e le sue tradizioni, è lo specchio di un futurismo altro rispetto a quello comunemente divulgato dai manuali, riassunto in poche parole chiave di ispirazione boccioniana. La sua produzione sacra non

19 Come citato in A. Pesola, *Spiritualità nell'arte di Gerardo Dottori*, in G. Dottori, *op. cit.*, p. 247.

20 F.T. Marinetti, Fillia, *Manifesto dell'arte sacra futurista*, cit., p. 202.

V. PERNICE  
*Santi in aeroplano*

è priva di innovazioni formali (come evidenzia *La Crocifissione* del 1927-1928), ma in sostanza lontana tanto da “sintesi, trasfigurazioni, dinamismo di tempo-spazio compenetrati, simultaneità di stati d’animo, splendore geometrico dell’estetica della macchina” auspicati da Marinetti e Fillia, quanto dai tratti evidenziati da Praz per il *ductus* di interpenetrazione spaziale e temporale (simultaneità, giustapposizione, rarefazione).



Gerardo Dottori, *Trittico francescano (Trittico del Trapasso)*, 1923, olio su tavola, cm 110x245, Convento di San Francesco al Monte, Monteripido, Perugia.  
Si ringraziano gli Archivi Gerardo Dottori (Perugia) e la Provincia Serafica di San Francesco (Fratelli minori di Umbria e Sardegna) per la gentile concessione.

Se un *ductus* si vuole individuare nel *Trittico francescano*, bisogna probabilmente risalire all’influenza che la cultura medievale ha esercitato sull’artista, evidenziando proprio quelle caratteristiche di simmetria lineare e di economia narrativa indicate da Praz come tipiche dell’età di mezzo, sintetizzate nella forma simbolica della cattedrale, i cui principi pitagorici esprimono un’organizzazione dei contenuti procedente per via gerarchica proprio come l’ordinamento politico della Chiesa. Così la struttura tradizionale del dipinto, con studiati parallelismi tra i pannelli laterali e uno schematismo geometrico in quello centrale, valorizza il suo contenuto in linea con la tradizione iconografica e agiografica. Ogni

cosa è al suo posto: la Chiesa (Dio) in alto, Francesco sta supino al centro e in piedi ai lati. La forma si accorda al contenuto, in un'opera di immediata fruizione che, secondo le aspirazioni di Dottori, risulti anzitutto comunicativa (“penso che un'opera di carattere sacro, specialmente, dev'essere comunicativa”<sup>21</sup>). Alla stregua dello stesso francescanesimo, la simbologia cristiana è resa in maniera essenziale, spontanea, facilmente decodificabile anche dalle anime semplici a cui l'insegnamento del Poverello era rivolto.

A simili principi sembra essersi ispirato anche Buzzi nella stesura del “romanzo mistico-lirico” *Gigi di purità*. Gigi è Luigi Gonzaga<sup>22</sup>, il santo vissuto nel Cinquecento e canonizzato nel 1726 (il volume, per ovvi motivi di marketing, esce a ridosso di tale bicentenario). È lo stesso autore a denunciare nella prefazione la propria fonte di ispirazione: “uno di quei semplici cartigli”, ossia i santini, “che recano, a tergo dell'effigie, una vita molto sintetica e, spesso, problematica del Santo”<sup>23</sup>. Osservando alcuni esempi di questa forma d'arte e di editoria popolare, si può constatare come Buzzi ne abbia ricavato nuclei narrativi e spunti, funzionali a una caratterizzazione fisica e simbolica del protagonista. Così come nell'iconografia, anche Gigi è un novizio gesuita che ha rinunciato alla corona per abbracciare la fede. Il suo capo è cinto fin dalla nascita da un'aureola luminosa, mentre i gigli, simbolo biblico di purezza, rappresentano il motivo portante del romanzo, evocati ora in sequenze descrittive, ora in brani di carattere lirico. Gli attributi del teschio e del crocifisso sono invece ripresi nei capitoli finali, dall'isolamento in cella fino alla morte del giovane santo, contagiato nell'assistere gli appestati a Roma. La narrazione è dunque fedele alla tradizione devozionale, non necessariamente a quella storica: accanto ad anacronismi, omissioni, variazioni nell'onomastica (Ferrando e Maria per Ferrante e Marta), spiccano una certa vaghezza cronologica e l'assenza di

21 Come citato in A. Pesola, *Spiritualità nell'arte di Gerardo Dottori*, cit., p. 253.

22 Gigi era anche il soprannome di Luigi Buzzi, fratello dell'autore.

23 P. Buzzi, *Gigi di purità. Romanzo mistico-lirico*, Campitelli, Foligno 1927, p. 5.



riferimenti espliciti alla famiglia Gonzaga, caratteristiche, queste, per nulla estranee al genere agiografico.

Quanto all'architettura del romanzo, steso in terza persona, Buzzi, al pari di Dottori, si rifà a principi gerarchizzanti tipici della cultura medievale. *Gigi di purità* si articola infatti in sei parti, proprio come il numero di petali del giglio (I *Il reuccio della piccola reggia*, II *La scala di Marte e di Giacobbe*, III *Santa pubertà*, IV *La rinascenza in Roma*, V *Dall'orto alla cella*, VI *La peste soave*). Ciascuna parte del romanzo, corrispondente a una fase della vita del santo, è poi organizzata in capitoli di lunghezza omogenea, a loro volta suddivisi in paragrafi completi di titoletti. Mentre un capitolo copre un particolare nucleo narrativo, i vari paragrafi scandiscono il testo in sequenze isolate, spesso di tipo lirico-evocativo. La struttura del romanzo sembra dunque alludere, per analogia, ai grandi cicli affrescati con le storie dei santi, organizzati in scene autonome eppure comunicanti. In alternativa, per usare un'immagine dell'autore, "può anche considerarsi, co' suoi molteplici sottotitoli, come un mazzetto di *santini* colorati e profumati d'incenso"<sup>24</sup>. Vale la pena citare per intero una delle unità minime del testo, così da dare testimonianza delle caratteristiche appena segnalate. In linea con la dottrina cattolica, la santità di Gigi si costruisce anche per *imitatio* nei confronti dell'omonimo Luigi IX (parte IV *La rinascenza in Roma*, cap. VII *Re Luigi IX*, par. *Legno e vernice*):

Conoscete, voi, Re Luigi? Avete letto la tragedia di Romain Rolland? Ricordate la *Canzone ad Elena di Francia* di Gabriele D'Annunzio?

L'avete, mai, a mente qualche linea di quel profilo? Qualche sfumatura di quella fisionomia ascetica ed augusta insieme?

Nella Cappella ove Gigi prega i Santi e confessa le peccatrici, il simulacro del Re meraviglioso è d'una verosimiglianza che dà il raccapriccio. Un capolavoro dello scoltito in legno e della vernice: pura indigena arte italiana.<sup>25</sup>

---

24 Ivi, p. 5.

25 Ivi, p. 167.

### Le forme del simbolo

Se, a livello strutturale, il romanzo si basa su un preciso ordinamento gerarchico, tale da frangere la narrazione in unità contraddistinte da diversi gradi di dipendenza, sul piano microtestuale Buzzi procede con un sottile lavoro di cesellatura, che valorizzi il singolo frammento e lo renda fruibile anche in autonomia, se non rispetto alla trama, almeno dal punto di vista formale. Nel brano citato, come spesso accade nella prosa dell'autore, è possibile individuare scansioni ritmiche ("pura indigena arte italiana"), arcaismi desunti dalla tradizione illustre ("maraviglioso"), oltre a un fonosimbolismo teso a sottolineare singoli suoni ("capolavoro dello scolpito in legno e della vernice") o interi gruppi all'interno di due o più vocaboli ("maraviglioso"/"verosimiglianza"). La prosa di *Gigi di purità* accoglie inoltre numerose incursioni poetiche, espresse in versi di canzoni, preghiere, brindisi o motti di spirito. Così come il futurismo di Dottori ha saputo registrare le suggestioni provenienti dalle coeve ricerche metafisiche e novecentiste, allo stesso tempo Buzzi non si è sottratto a un confronto con la tendenza imperante nella letteratura italiana degli anni '20, ovvero il ritorno all'ordine di marca rondista, fondato sul culto del frammento in prosa e su una concezione di sobria eleganza che ben si addice alle pagine del romanzo su Luigi Gonzaga.

Tra i primi e più longevi futuristi, Buzzi fu spesso, per sua stessa ammissione, soggetto a ricadute passatiste. Accanto a tavole parolibere e a romanzi più propriamente sperimentali (definiti poemi in prosa), scrisse infatti una gran quantità di opere in metri tradizionali, persino tragedie e testi eruditi di storia locale. Funzionario dell'amministrazione provinciale di Milano, Buzzi coltivò in modo particolare la passione per la biografia: insieme a *Gigi di purità*, rientrano in questa categoria opere molto diverse, dal tradizionalissimo *Poema di Garibaldi* in ottave (1920) al più coraggioso romanzo *Cavalcata delle vertigini* (1924), dedicato al pittore e musicista Luigi Russolo. In tale eclettismo, il caso del testo su Luigi Gonzaga risulta particolarmente interessante. All'apparenza legato alle opere definite passatiste dallo stesso autore, *Gigi di purità* fu invece indicato, insieme a *L'ellisse e la spirale* (1915) e a *Cavalcata delle vertigini*, come un tentativo

di dar vita a un romanzo autenticamente futurista “nel senso più alto della parola”<sup>26</sup>.

I santi di Buzzi e di Dottori suggeriscono come forse sia giunta l'ora di prestare maggiore attenzione a quanto Maurizio Calvesi segnalava già nel 1959, ovvero che “il nucleo unitario, l'essenza centrale del futurismo non potrà ben chiarircela che una conoscenza diramata e coordinata dei suoi aspetti multiformi [...]. La stessa varietà del futurismo, infine, si può dire che costituisca la sua forza centrale e coesiva”<sup>27</sup>. Dunque, in quanto espressione del movimento futurista, per giunta di due dei suoi massimi rappresentanti, anche il *Trittico francescano* e *Gigi di purità* devono considerarsi opere futuriste, soltanto costruite secondo principi formali non riconducibili al *ductus* solitamente associato all'avanguardia. All'occorrenza, i futuristi abbandonano gli strumenti di interpenetrazione spaziale e temporale, che pure hanno contribuito a plasmare, per rivelare “impensate aperture verso la metafisica”<sup>28</sup> e abbracciare soluzioni desunte dalla tradizione, condivise anche da altri gruppi di artisti e letterati (Novecento, rondismo), particolarmente funzionali quando un determinato contenuto necessita di essere espresso in forme di più immediata fruizione, come nel caso della simbologia dei santi.

#### LA RIFUNZIONALIZZAZIONE DI FILLIA E SPIRY

La via della tradizione non è l'unica adoperata dai futuristi nell'accostarsi alla simbologia cristiana e alla rappresentazione dei santi. Tutt'altra impressione si desume, per esempio, dal *S. Antonio da Padova* di Fillia, con ogni probabilità dipinto in occasione del centenario della morte del francescano e della

26 P. Buzzi, *Romanzo*, in Id., *Futurismo. Scritti, carteggi, testimonianze*, tomo I, a cura di M. Morini, G. Pignatari, Biblioteca comunale, Milano 1982, p. 79.

27 M. Calvesi, *Il Futurismo e le avanguardie*, in Id., *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop Art*, Laterza, Roma-Bari 1981, p. 152.

28 Ivi, p. 153.

grande mostra padovana del 1931-1932, dove comunque non fu esposto. Seppur in maniera meno radicale rispetto al futurismo degli anni '10, riconosciamo nel dipinto il *ductus* individuato da Praz per le avanguardie storiche, ossia l'interpenetrazione spaziale e temporale, di cui incarna le principali caratteristiche. In linea con la propria idea di aeropittura, Fillia realizza una sintesi soggettiva di diversi elementi, privandoli di qualunque organizzazione gerarchica prestabilita. Rispetto alla figurazione paesaggistica di Dottori, l'esperienza spazio-temporale è resa in astrazioni cosmiche, con forme fluttuanti tendenti alla scomposizione. Emerge, in particolare, la croce semitrasparente, sovrapposta e decentrata rispetto all'immagine del santo. "Tutto è dato in questo quadro per accenni, per sintesi di forma e di colore ma con una evidenza e chiarezza eccezionali" ebbe a dire Dottori in proposito<sup>29</sup>.

La stessa rappresentazione di Antonio denuncia un certo grado di libertà rispetto all'iconografia precedente. Se non fosse per il giglio, estremamente stilizzato, lo si potrebbe addirittura scambiare per Francesco: mancano il Libro e il Bambino che solitamente accompagnano il soggetto, il cordone del saio, per non parlare della totale assenza di fisionomia. Qui come in altri casi, Fillia dà vita a un santo senza volto, trasgredendo così la tradizione secondo cui il corpo costituisce un elemento sostanziale ai fini dell'insegnamento cristiano. Questo particolare aspetto si lega alla preferenza dell'artista per figure meccaniche, universali, asessuate e, di conseguenza, latrici di una spiritualità fondamentalmente laica<sup>30</sup>. Persino il globo alle spalle di Antonio, più che un'astrazione della città di Padova, suggerisce l'idea di un generico spazio abitato, una scelta del tutto opposta ai precisi riferimenti topografici del *Trittico* dottoriano. In tale contesto, la simbologia cristiana da un lato viene rifunzionalizzata, diventando espressione, secondo Enrico Cri-

29 Come citato in A. Pesola, *Spiritualità nell'arte di Gerardo Dottori*, cit., p. 249.

30 Cfr. A.M. Baranello, *Arte sacra futurista: Fillia Between Conformity and Subversion*, in "California Italian Studies", 5 (1), 2014.

spolti, di una “possibilità di rinnovamento mitico”<sup>31</sup>, dall’altro cede la priorità al personale sistema simbolico dell’artista, che nel dipinto utilizza, non a caso, i colori del proprio *Alfabeto spirituale* (1925). Oltre a rispondere alle esigenze di sintesi e compenetrazione propugnate dal *Manifesto dell’arte sacra futurista*, il *S. Antonio* di Fillia può infatti essere interpretato in base al seguente cromatismo:

noi invece vogliamo creare una pittura fatta essenzialmente di colori, dove il soggetto sia la semplice definizione dei colori stessi, scomposti e modellati a forme diverse per provocare la spiegazione della nostra sensibilità:

*nero*: (valore primitivo) il non creato su cui si svolge la pittura

*bianco*: (valore nullo) verginità – misticismo – religione – ignoranza – menzogna – ecc.

*blu*: sentimentalismo – sogno – illusione – infinito – astratto – speranza...

*rosso*: creazione – pensiero – forza-dominio – originalità – intelligenza – ecc.

*giallo*: elettricità – civiltà – aristocrazia – depravazione – ecc.<sup>32</sup>

Se dunque “i colori formano l’etica del quadro”, i significati del *S. Antonio* andranno ricercati, più che nella tradizione iconografica, proprio in tale *Alfabeto spirituale*. Non stupisce, allora, vedere il globo caricato di diverse sfumature di rosso “creativo – leale – aperto”, con valenze evidentemente positive, su cui si stagliano edifici dello stesso giallo dell’elettricità e della civiltà. Più ambiguo è invece il blu adoperato per la croce<sup>33</sup>, un colore “statico – contemplativo e tradizionale” che

31 E. Crispolti, *L’avventura di Fillia fra immaginario meccanico e primordio cosmico*, in Id. (a cura di), *Fillia fra immaginario meccanico e primordio cosmico*, Mazzotta, Milano 1988, p. 53.

32 T.A. Bracci, Fillia, A. Maino, *Alfabeto spirituale*, in L. Caruso (a cura di), *Manifesti proclamati, interventi e documenti teorici del futurismo (1909-1944)*, S.P.E.S.-Salimbeni, Firenze 1980, doc. 175.

33 Adottando un approccio seriale, Fillia dipinse la medesima croce in diverse opere a soggetto sacro. Nel *Manifesto dell’arte sacra futurista* si legge che il paesaggio di *Natività-morte-eternità* (1931) è “reso irre-

sembra contrapporsi ai valori di aggressività che, fin dall'inizio, i futuristi associarono al rosso. Lo stesso dicasi per il bianco, colore della religione e dell'ignoranza, usato per lo sfondo e in parte per il volto di Antonio. Se il giglio e il marrone del saio sembrano obbedire a mere esigenze illustrative, cionondimeno l'impressione è che il personale cromatismo di Fillia, forse non privo di suggestioni comunisteggianti<sup>34</sup>, abbia finito per offuscare i significati originari dei simboli cristiani e antoniani utilizzati.

Del resto, nell'analizzare il *ductus* di quella che allora veniva definita arte moderna, è lo stesso Praz a suggerire l'opportunità di raffrontare le singole opere con le teorizzazioni dei relativi autori, essendo quello delle avanguardie un periodo in cui "alla creazione s'accompagna un'attività critica quasi ipertrofica"<sup>35</sup>. Così, grazie all'*Alfabeto spirituale*, è possibile affermare per l'arte di Fillia quanto lo studioso rileva a proposito di Paul Klee, ovvero "Il simbolo non si sviluppa da elementi derivati dalla realtà, ma è un messaggio cifrato"<sup>36</sup>. Se il *S. Antonio* non raggiunge gli esiti del pittore svizzero-tedesco, pure partecipa a quel generale cammino verso l'astrazione che, sganciandosi progressivamente da referenti esterni, fa sì che l'opera d'arte, e in particolare il suo cromatismo, assurga a sistema autonomo di significati, soltanto suggeriti al fruitore, mai del tutto espliciti.

---

ale dall'apparizione di una grande croce smaterializzata, cioè *formata di puro cielo*. Questa croce affiora nel liquido corpo della Madonna, come una soave fosforescenza sottomarina", un'interpretazione meno controversa rispetto a quanto asserito, a proposito del blu, nell'*Alfabeto spirituale* (F.T. Marinetti, Fillia, *Manifesto dell'arte sacra futurista*, cit., p. 204).

34 Cfr. A.M. Baranello, *Arte sacra futurista: Fillia Between Conformity and Subversion*, cit., p. 380.

35 M. Praz, *op. cit.*, p. 196.

36 Ivi, p. 195.

V. PERNICE  
*Santi in aeroplano*



Fillia, *S. Antonio da Padova*, 1931-1932, olio su tela, cm 125x100,  
collezione Gaudenzi Gagliardi, Genova

Risponde al medesimo *ductus* anche il romanzo *San Francesco in aeroplano* di Spiridigliozzi. Ambientato nel 1934, il testo si apre con la narrazione in prima persona di un anonimo D.M., alle prese con un'esperienza pre-morte. Divenuto fantasma e uscito dal proprio corpo, D.M. si interessa alle vite altrui, che riesce a influenzare per effetto di volontà, concentrandosi in particolare su Pietro (da

sottolineare l'onomastica), giovane artista intento a tristi soggetti sacri, tra cui un san Girolamo "tormentato, scarnificato, sentito". Si passa quindi alla narrazione in terza persona dei casi osservati dal narratore interno, per poi tornare, infine, al punto di partenza, con D.M. che scopre, dopo un tempo imprecisato, di essere miracolosamente tornato in vita. A tale dinamismo narrativo corrispondono pochi capitoli di lunghezza disomogenea, una struttura quanto mai distante dal racconto schematico e lineare del *Gigi* di Buzzi. Di fatto, risulta arduo persino individuare il vero protagonista del romanzo: se il narratore interno e parzialmente autodiegetico D.M. o piuttosto Pietro, il personaggio a cui è dedicato maggior spazio.

Quanto alla simbologia francescana, è evidente come Spiridigliozzi vi attinga in maniera del tutto spregiudicata. Il Poverello di Assisi viene citato esplicitamente soltanto nell'ultima pagina, immaginato sbarbato, sportivo e in aeroplano, *exemplum* di uomo moderno, attivo, futurista e fascista:

Un piccolo fraticello delle colline Umbre, ridestò il senso e l'amore verso la vita reale, terrena, additando con le sue mani scarne e spiritualizzate, gli elementi di essa.

Il piccolo fraticello continuò, indirizzandosi definitivamente verso la vita vera naturale.

Imparò, scoprì, inventò, fortificò quel nuovo e reintegrato senso di ellenismo con la forza.

Ora si è rasato la barba, ha sviluppato il suo torace negli stadi, ha imparato tante tante cose che lo hanno unito ancora di più alla bellezza della vita.

Con l'animo sempre pregno di poesia naturale e vera, l'ex fraticello delle colline Umbre, è salito sopra di un aeroplano, sua creatura e vola nella nuova conquista, lo Frate Cielo.<sup>37</sup>

Veri e propri simboli di tradizione francescana sono invece sparsi con discrezione soprattutto nella storia di Pietro, seppur con qualche variazione: al lupo di Gubbio subentra un simpatico cagnolino, alla rinuncia dei beni il rifiuto degli ambienti intellet-

37 F. Spiridigliozzi, *San Francesco in aeroplano*, in A. Masi (a cura di), *Zig zag. Il romanzo futurista*, Il Saggiatore, Milano 2009, pp. 353-354.



tuali e borghesi, semplicemente attualizzata è invece la scoperta della natura, in rapporto di collaborazione con la modernità e la tecnologia. Anche la copertina del romanzo, forse opera dello stesso autore, contiene la rivisitazione di un simbolo francescano: il Tau, amato dal santo perché simile alla croce, viene reso in modo da alludere alla sagoma di un aeroplano.

Un'aura di mistero circonda Spiridigliozzi, detto Spiry, su cui esistono scarsi dati biografici<sup>38</sup>. Oltre che architetto, fu come Filia e molti futuristi artista e scrittore insieme, legato in particolare alla stagione dell'aeropittura. Pare sia morto suicida. Certo è che *San Francesco in aeroplano*, di cui si ignora il preciso anno di edizione (la pubblicazione, senza data, si aggira intorno al 1935), fu un'opera virtualmente sconosciuta ai contemporanei, giacché quasi l'intera tiratura è stata rinvenuta in anni recenti presso la sorella dell'autore<sup>39</sup>. Pur in mancanza di fonti ulteriori, i contenuti del romanzo, unitamente a una bonaria raccolta di caricature dedicate a personaggi in vista del Regime (*Uomini del decennale: Lombardia*, 1933), permettono di inquadrare Spiry come una personalità autenticamente fascista. *San Francesco in aeroplano* è infatti pervaso di un vitalismo che, celebrando la vita pratica, lo sport e l'aviazione, sintetizza molti dei punti di contatto tra l'ideologia futurista e quella mussoliniana all'altezza degli anni '30. Emblematica, da questo punto di vista, è la storia di Pietro, passato nel giro di pochi giorni da squattrinato artista *bohémien* a sportivo pronto a "continuare la propria patria" in Africa.

Nel romanzo di Spiridigliozzi, il sistema dei personaggi si regge su un gioco di specchi che rende meno arbitraria e anzi valorizza la diegesi irregolare. La narrazione in prima persona di D.M., uomo fallito che impara ad amare la vita grazie a quanto l'esperienza pre-morte gli permette di osservare, trova infatti un suo corrispettivo nella parabola di Pietro. Questi, a sua volta, ricalca inizialmente il modello dell'eremita Girolamo (soggetto

38 Cfr. S. Porto, *Spiridigliozzi Fernando*, in E. Godoli (a cura di), *Il dizionario del futurismo*, vol. 2, Vallecchi, Firenze 2001, pp. 1107-1108.

39 Cfr. P. Echaurren, *Futurcollezionismo*, Sylvestre Bonnard, Milano 2002, pp. 187-191.

di un suo dipinto), salvo poi scoprirsi novello Francesco, pronto alla militanza attiva in territori da conquistare. Del resto, durante il ventennio non sono mancate letture imperialiste del viaggio del Poverello in Oriente<sup>40</sup>. Ma Pietro è anche il nome di un altro santo, primo apostolo e primo papa, archetipo di rinascita spirituale, sicché il personaggio di Spiry si carica di ulteriori allusioni alla simbologia cristiana, tali da renderlo, forse persino in maniera blasfema, un santo egli stesso, il primo della religione futur-fascista. In questo, *San Francesco in aeroplano* echeggia uno dei *topoi* dell'agiografia classica, ovvero l'*imitatio*, da parte del protagonista, di Cristo o di un santo predecessore. Come Francesco emulava Gesù e il Gigi di Buzzi traeva ispirazione da Luigi IX, così Pietro e D.M., rifiutando l'iniziale modello girolamino, scelgono infine di seguire la via francescana, seppur reinterpretata.

Va aggiunto che l'idea del romanzo potrebbe derivare da un episodio di cronaca divenuto leggendario tra i futuristi. Il titolo e l'ultima pagina sembrano alludere a una celebre beffa dell'aviatore Guido Keller, il quale nel 1920, dal suo biplano, offrì delle rose al Vaticano dedicandole a san Francesco, prima di lanciare un pitale su Montecitorio.

Laddove Buzzi e Dottori si accostavano con conformità alla simbologia cristiana, adeguandosi all'agiografia e all'iconografia consolidate attraverso strutture compositive tradizionali, Fillia e Spiry mostrano invece le possibilità di rifunzionalizzazione e persino di trasgressione insite in un *ductus* più sperimentale. Abolendo i canoni spazio-temporali della rappresentazione realistica, nell'arte così come nella letteratura, presentano dei santi privati della loro identità fisica e psicologica, al limite della riconoscibilità, pertanto modellabili a proprio piacimento, al di fuori di ogni dottrina, messaggeri di un verbo non più cattolico o cristiano, bensì individuale e futurista.

---

40 Cfr. D. Menozzi, *La nazionalizzazione di san Francesco tra cattolicesimo e religioni politiche*, in M. Benedetti, T. Subini (a cura di), *op. cit.*, pp. 113-125.

LE FORME DEL SACRO, FUTURISMO AL BIVIO

I casi riportati permettono di avanzare la seguente ipotesi. Venendo a contatto con la particolare porzione di giacimento simbolico cristiano rappresentata dall'iconografia dei santi e dalla loro agiografia, il futurismo degli anni '20-'30 avrebbe dato vita a opere artistiche e letterarie schematizzabili in due distinti *ductus*: il primo ispirato (soltanto ispirato, ovviamente non del tutto coincidente) a principi medievali, gli stessi che, secondo Praz, "miravano a un significato spirituale in tutte le espressioni artistiche"<sup>41</sup>, il secondo più spregiudicato e in linea con il concetto di interpenetrazione spazio-temporale. Tale distinzione ha il vantaggio di collimare con le due tendenze individuate da Massimo Duranti per l'arte sacra futurista, quella "lirico-poetica" tipica di Dottori e l'altra "simbolico-trascendente" rappresentata invece da Fillia<sup>42</sup>. Di fatto, non è possibile riscontrare un passaggio da un *ductus* all'altro, si tratta semmai di due maniere coesistenti, come testimonia la contemporaneità, in anni relativamente tardi, di dipinti quali il *Martirio di san Sebastiano* (1935) di Oronzo Abbatecola, basato sulla compenetrazione figura-ambiente, e l'*Incontro di san Gioacchino e sant'Anna* (1937) di Alessandro Bruschetti, modellato invece su esempio giottesco. Lo stesso può dirsi per le rappresentazioni di Cristo e della Madonna, oscillanti tra i due poli della tradizione e della sperimentazione, anche in letteratura, come testimonia l'audace *Aeropoema di Gesù* (postumo, 1991) di Marinetti.

Se gli scritti di argomento religioso prodotti dalla nostra avanguardia attendono ancora di essere studiati nella loro interezza, al contrario la complessa questione dell'arte sacra futurista è stata inquadrata da diversi punti di vista. Teorizzata in forma di manifesto soltanto nel 1931, viene considerata da alcuni storici nient'altro che un adeguamento al nuovo corso della politica fascista determinato dal Concordato Stato-Chiesa, nonché un op-

41 M. Praz, *op. cit.*, p. 62.

42 M. Duranti, *Spiritualità ed arte sacra futurista*, in M. Duranti, R. Miracco, R. Cremoncini, C. Adams (a cura di), *op. cit.*, p. 32.

portunistico tentativo di ottenere commissioni dal clero. Viceversa, l'esperienza di Dottori dimostra come per alcuni futuristi la tematica sacra fosse, già in tempi non sospetti, frutto di una personale e sentita esigenza espressiva. Sul piano più strettamente estetico, invece, la questione si inserisce nel vasto campo di ricerca sull'aeropittura, l'ultima lunga stagione della nostra avanguardia, che con le sue diverse tendenze testimonia un ampio margine di discrezione in quanto a ispirazione ed esecuzione, sicché un abisso separa le opere aeropittoriche di Dottori da quelle di Fillia.

Alla luce di ciò, si evince come, decidendo di dedicare un'opera artistica o letteraria a un santo, negli anni '20-'30 i futuristi disponessero di una pluralità di soluzioni stilistiche e di motivazioni, dettate da esigenze personali e/o contestuali. È ipotizzabile, dunque, che i due coesistenti *ductus* individuati siano specchio, oltre che della religiosità dei singoli autori, dei rispettivi atteggiamenti nei confronti del pubblico, a fronte di un intento più didattico nel caso di opere tendenzialmente tradizionali o viceversa di una sfida ermeneutica insita in lavori sperimentali. Se in un caso si assiste alla resa fedele della simbologia cristiana, nell'altro interessa soprattutto una sua rifunzionalizzazione mediante soluzioni innovative.

La storia della nostra avanguardia conferma insomma la tesi di Pesce: "La modernità non produce una sostituzione del sistema simbolico cristiano, ma ne elabora in parte uno proprio che si radica conflittualmente in quello cristiano tradizionale"<sup>43</sup>. Nell'accostarsi in maniera esplicita al sacro, la scelta del futurismo degli anni '20-'30 si divide tra un semplice recupero di tale sistema simbolico, aproblematico finché guidato da forme consolidate, e un riutilizzo in strutture dinamiche, aperto invece alla trasgressione, all'interpretazione soggettiva e alla possibilità, per l'osservatore e per il lettore, di immaginare che esistano addirittura dei santi in aeroplano.

---

43 M. Pesce, *op. cit.*, p. 58.

DARIO BOEMIA

L'INTELLIGENZA MALINCONICA  
IL DIBATTITO INTORNO AL NEOREALISMO SULLA  
RIVISTA "LA CHIMERA" (1954-1955)<sup>1</sup>

Rimango a misurare il poco detto,  
il molto udito, mentre l'acqua della gora fruscia,  
mentre ronzano fili alti nella nebbia sopra pali e antenne.  
"Non potrai giudicare di questi anni vissuti a cuore duro,  
mi dico, potranno altri in un tempo diverso.  
Prega che la loro anima sia spoglia  
e la loro piet  sia pi  perfetta."

M. Luzi, *Presso il Bisenzio*

1. Il presente contributo intende analizzare il dibattito che, intorno alla met  degli anni Cinquanta, con la corrosione del neorealismo, tenta di riconciliare il dissidio tra "assoluto ideale" e "concreto storico", tra simbolo e realt  oggettuale. In particolare, si tenter  di collocare in questo frangente la militanza della rivista "La Chimera" (1954-1955), prima testimone della persistenza di una poetica tardo-simbolista negli anni della Ricostruzione, nonch , come ha affermato di recente Paolo Giovannetti, eccezionale indizio di "una situazione di trapasso in cui gli esponenti del vecchio campo letterario, premuti dai nuovi entranti, definiscono prospettive di apertura e ristrutturazione del sistema"<sup>2</sup>. Si tratter  necessariamente di triangolare la posizione di Mario

1 Si ringraziano per la preziosa consulenza Carla Gubert e Claudia Crocco del progetto CIRCE dell'Universit  degli Studi di Trento.

2 P. Giovannetti, "La Chimera", 1954-1955. *Ovvero: la (benefica?) crisi della recensione*, in A. Chiurato (a cura di), *Leggere per scegliere. La pratica della recensione nell'editoria moderna e contemporanea*, introduzione di P. Giovannetti, Mimesis, Milano-Udine 2020, pp. 101-120, p. 109.



*Le forme del simbolo*

Luzi, uno dei principali animatori della rivista, con le sopravvivenze della poetica neorealista e con il nascente sperimentalismo pasoliniano e l'esperienza di "Officina" (1955-1959).

2. "La Chimera" nasce a Firenze, capitale dell'ermetismo, dove – lo recita l'editoriale del secondo fascicolo – "la tradizione antica e recente della cultura è stata orientata nel senso opposto a qualsiasi apriorismo teorico e a qualsiasi rassegnazione disciplinare alle formule imperanti"<sup>3</sup>. Nasce nell'aprile del 1954 e chiude poco più di un anno dopo, nel settembre 1955. L'editore è Vallecchi, non è indicato il direttore, né è menzionata la redazione, ma con ogni probabilità a condurre la rivista sono Mario Luzi, Carlo Betocchi e Alessandro Parronchi<sup>4</sup>, ossia tre dei principali esponenti dell'ermetismo storico, quello sorto sul finire degli anni Trenta. L'editoriale inquadra il problema sul quale il periodico intende intervenire:

È quasi un assurdo premettere qualche parola al primo numero di questo giornale che comincia fiero dopo tutto di non poggiare su alcuna premessa [...]. È, lo supponiamo, un clima difficoltoso perché non c'è una formula e nemmeno c'è una finalità preconcepita di quelle che sostengono gli immobili "movimenti" letterari postbellici i quali sanno tutto in anticipo e per questo sono soddisfatti del loro posticino dialettico ancor prima e anche senza il lavoro in atto: non c'è nulla a guidare la mano dello scrittore se non la sua propria naturalezza, la sua vitalità, la sua esperienza, i suoi errori. In mezzo a questa guerricciola di posizione, in mezzo a questo problemismo tanto truce quanto sterile e, almeno per ora, accademico vogliamo offrire un'altra indicazione possibile: alcuni uomini che non cercano di adattare la realtà contemporanea a un loro qualsiasi schema, ma più semplicemente ci vivono dentro con il solo aiuto della loro intelligenza, della loro persuasione e, perché no?, dei loro sogni: nel modo più difficile dunque, ma nel solo degno di uno scrittore. È un'impresa quasi disperata la nostra, in questi giorni di feudalesimo nella cultura come nella vita nazionale ove per difetto di fermenti

3 *Editoriale*, in "La Chimera", a. I, n. 2, maggio 1954, p. 1.

4 Cfr. G. Scalia, *La Chimera*, in "Officina", a. I, n. 2, luglio 1955, pp. 74-76.





D. BOEMIA  
*L'intelligenza malinconica*

davvero vivi si sono fatalmente prodotte delle vere consorterie e quasi non si fa e non si dice nulla se non sotto la protezione della propria lega o corporazione e nello spirito della parte. Quasi disperata ma, crediamo, da molte parti augurata: e bisognava tentarla.

Il principale obiettivo polemico, pare chiaro, è la poetica neo-realista, che sembra giunta, di fatto, all'affermazione dell'eteronomia del fatto artistico, e, soprattutto nel biennio 1945-1946, a un netto rapporto di subordinazione dell'arte all'ideologia, con il predominio dell'elemento pratico, della funzione pedagogica, dell'indicatore etico-sociale sull'elaborazione espressiva. E sulla scorta del simbolismo francese aveva preso le mosse l'ermetismo fiorentino della fine degli anni Trenta: i poeti, di fronte a una realtà terribile e sofferta, avevano chiesto aiuto alla poesia e in essa si erano rifugiati, alla ricerca di un senso che tra le cose non era possibile rintracciare. Avevano dato così vita a una poesia che intendeva essere totalizzante, ad alto tasso simbolico, che nella parola, sganciata dal contesto e da un'idea dogmatica di realtà, sapesse racchiudere un'idea religiosa di verità. A guerra finita, tuttavia, quella poetica aveva perso la propria ragion d'essere e nel 1945 non era certo quale fosse la strada migliore da percorrere.

3. Lo chiarisce nell'articolo di apertura della "Chimera" Angelo Romanò<sup>5</sup>, che con Luzi avvia un vivace dibattito sul rapporto

---

5 Angelo Romanò, nato nel 1920 a Mariano Comense, laureato in lettere all'Università Cattolica del Sacro Cuore, critico, operatore culturale e politico, alla Rai già dal 1951 (la televisione in Italia non esisteva ancora e venne impiegato nel settore radiofonico), insieme a Pasolini, che frequenta assiduamente a Roma, sarà tra i principali operatori di "Officina". Nel 1954 dà alle stampe la raccolta di versi *Un giorno d'estate*, uscita per l'Edizione Salvatore Sciascia di Caltanissetta. Il suo percorso di poeta, come tratteggia Giorgio Bàrberi Squarotti, va "da un contemplazione molto lombarda di pianure, di fiumi, di tramonti, in un fragile sogno idillico, a una complessità critica, in cui si avvertono, nell'attimo stesso di rinominare quei dati dell'idillio che fu, la coscienza della loro insufficienza, e la loro rassegna critica, la loro corrosione semantica, da immagini di un mondo fermato a figure



### *Le forme del simbolo*

poesia-società, e, di conseguenza, parola-realtà, fino a mettere in discussione direttamente i fondamenti del simbolismo fiorentino ed ermetico. Due furono, secondo Romanò, le tendenze che si imposero all'indomani del secondo conflitto mondiale:

da un lato, la tendenza ad elevare l'esperienza ermetica al rango di un'interpretazione generale dell'anima contemporanea, e non della limitata situazione italiana durante il ventennio; dall'altro, il rifiuto di tutta la cultura tradizionale, e il tentativo di riformare di colpo i termini del discorso, spostando su un terreno nuovo, di cui erano ignoti contorni e caratteri, ovvero "l'enciclopedismo", la divulgazione: il *Politecnico* di Vittorini.

Il programma dei giovani dimostra la volontà di "immergere il fatto letterario in un organismo culturale complesso"<sup>6</sup>, come testimonia la prevalenza della saggistica sull'invenzione poetica. La posizione di Romanò è chiarita nel secondo articolo, in cui viene ribadita con maggior risolutezza la debolezza della linea poetica ermetica e viene prospettato, come sola e unica via d'uscita, un lavoro a lunga scadenza:

Il problema del linguaggio poetico e della nuova poesia si può risolvere esclusivamente con la fondazione di una situazione culturale unitaria, alla quale oggi sembra più facile giungere con gli strumenti dell'intelligenza e della riflessione che non con quelli del sentimento e dell'intuizione. Come dire: si lavora per la poesia nuova rinunciando a scrivere poesia.<sup>7</sup>

A seguire, afferma che nei dieci anni trascorsi dalla Liberazione non si è prodotto nessun vero rinnovamento nella poesia

---

di un divenire, di un turbamento, di un'alienazione, dove la coscienza storica si unisce con l'immagine cattolica della decezione della natura" (G. Bàrberi Squarotti, *Poesia e narrativa del secondo Novecento* [1961], Mursia, Milano 1978, p. 16).

6 C. Scarpati, "La Chimera" e "Officina". *Cronaca di un dibattito*, in Id., *Mario Luzi*, Mursia, Milano 1970, pp. 125-139, p. 127.

7 A. Romanò, *La poesia e la prosa*, in "La Chimera", a. I, n. 2, maggio 1954, p. 1.





D. BOEMIA  
*L'intelligenza malinconica*

italiana. Il problema non è, come sostengono i detrattori del neorealismo poetico, nell'ideologia che sottostà alla giovane poesia, perché, egli ritiene, è fondamentale separare "il discorso sui valori poetici dal discorso sui valori culturali". Detto questo, Romanò con preoccupazione constata che la poesia nata dall'emergente realtà del dopoguerra, sia da parte degli ermetici che da parte dei loro detrattori, non ha prodotto nulla di veramente nuovo.

Luzi interviene sul numero successivo, il terzo, con un articolo intitolato *Uno sguardo al presente della poesia*, in cui afferma fin da subito di non condividere la sfiducia di Romanò nei confronti della poesia della nuova generazione e, seppur in maniera indiretta, lo accusa di programmaticità scientifica<sup>8</sup>. Lo chiarisce bene Scarpati<sup>9</sup>, due sono i fronti su cui si muove Luzi in questo frangente: da una parte, concede una possibilità di affermazione alla poesia dei "giovani", purché questa non sia succube di ideologie e posizioni preconette; dall'altra, rifiuta la correlazione tra operazione poetica e operazione culturale proposta da Romanò, finendo per riproporre un'idea di poesia molto vicina a quella ermetica, fondata su un rapporto soggettivo, esclusivo, solipsistico con la natura, privo di riscontri intersoggettivi e di raffronti extraindividuali. Se Luzi, quindi, sostiene le necessità di una persa e ora rimpianta autonomia dell'arte, questa volta riproposta nei termini di una indefessa aprogrammaticità, Romanò, invece, consiglia una forma di eteronomia capace di dare alla poesia una possibilità di interazione con il mondo e con la

- 
- 8 "Ma quanto alla poesia abbiamo vissuto e osservato abbastanza per sapere come ogni fenomeno che rientri nell'ordine della natura (e non solo della cultura, non si dimentichi) può verificarsi oltre e altrimenti da ogni presunzione scientifica di conoscerla prima e di prefigurarla. È un argomento ovvio questo, ma fondamentale; non ne trovo traccia negli scritti dei critici negativi; e anche i banditori della nuova poesia si adoperano a dirimerlo con quella loro insostenibile identificazione tra poesia e cultura" (M. Luzi, *Uno sguardo al presente della poesia*, in "La Chimera", a. I, n. 3, giugno 1954, p. 1).
- 9 Cfr. C. Scarpati, in "La Chimera" e "Officina", cit., p. 128.





*Le forme del simbolo*

società. In *Precisazione*<sup>10</sup>, l'ultimo suo articolo ad apparire sul foglio vallecchiano, Romanò torna ad auspicare il "superamento dell'individualismo ermetico come paradigma di prassi poetica e come statuto estetico"<sup>11</sup>.

Una definitiva spaccatura tra Romanò e Luzi si verifica in occasione del successivo intervento del poeta fiorentino, che pare suggerire quale unica possibile via di sviluppo della poesia moderna una via ben lontana da quella promossa da Romanò. Luzi sostiene infatti che la "grande avventura della poesia moderna consiste [...] nel tentativo di ricostruire mediante il linguaggio quell'unità che il mondo ideale, pratico, espressivo degli uomini aveva perduto"<sup>12</sup>. Insomma, al centro viene posta una poetica simbolista che ripudia la realtà storicamente, culturalmente e socialmente determinata a favore di un'idea mitica, se non religiosa, di natura, una realtà fuori dal gioco della storia e liberata dalle sue sovrastrutture.

Nel mese di ottobre si inserisce nel dibattito Pier Paolo Pasolini<sup>13</sup>, affermando che l'idea di poesia proposta da Luzi, pur

---

10 A. Romanò, *Precisazione*, in "La Chimera", a. I, n. 4, luglio 1954, p. 4.

11 C. Scarpati, *art. cit.*, p. 129.

12 M. Luzi, *Dubbi sul realismo poetico*, in "La Chimera", a. I, n. 4, luglio 1954, p. 1. Aggiunge in seguito: "Non nella realtà secondo la nozione che implica di essa il realismo, ma nella natura percepita con purezza nella sua voce profonda e continua che informa i linguaggi degli uomini risiede la possibilità di conciliare il dissenso tra il soggettivo e l'oggettivo, tra l'assoluto ideale e il concreto storico".

13 Il contatto tra "La Chimera" e Pier Paolo Pasolini, che frequenta Romanò nella capitale, è stabilito dalla figura di Carlo Betocchi, con cui sviluppa una vivace corrispondenza. Il 2 marzo 1954 una lettera di Betocchi aveva infatti annunciato a Pasolini l'imminente pubblicazione del "foglio vallecchiano" e la volontà di includere il suo nome nella lista dei collaboratori. Nella lettera di Betocchi a Pasolini, risalente al 2 marzo 1954, figura quanto segue: "qui facciamo un foglio, vallecchiano, collaboratori Luzi, Parronchi, Tobino, Romanò, Caproni, Pratolini, Santucci, Cassola, Spriano, Delfini, Traverso, La Cava ecc. ecc. [...] titolo *La Chimera*, mensile, 8 pagine, per ora senza poesie, posizione quale puoi immaginare dai nomi. Ti spedirò il I numero, ma intanto siamo d'accordo anche sul tuo nome" (P.P. Pasolini, *Lettere. 1940-1954*, a cura di Nico Naldini, Einaudi, Torino 1986, p. 679). Let-





D. BOEMIA  
*L'intelligenza malinconica*

restando “una delle più felici soluzioni personali della poesia d’oggi”<sup>14</sup>, non può che rivelarsi una posizione personale. Alla sua pubblicazione, l’articolo si riallaccia alla proposta di Romanò di coniugare poesia e cultura, sostenendo, tuttavia, che una nuova cultura sarebbe nata solo in concomitanza di una nuova società. Lo scontro tra pensiero marxista e società borghese, secondo Pasolini, a questo proposito faceva ben sperare. Solo una nuova società, quindi, avrebbe potuto produrre le condizioni di esistenza per una nuova poesia,

una poesia che non sia più, per elezione estetica, mera storia interiore, e soltanto questo, ché apparirebbe pura introversione, frutto di un egoismo non più necessario: e anch’essa ormai, in un diverso modo anacronistica, se la società in cui operiamo ha preso coscienza che i prodotti estremi – squisiti, intellettualistici e edonistici – del suo conoscere sono al di là di un limite: quello della sua funzione storica.<sup>15</sup>

Nel giro di qualche mese sarebbe nata “Officina”, una rivista che fin dal titolo avrebbe inteso rifarsi a un’idea artigianale del lavoro letterario, che deve essere umile e impegnato<sup>16</sup>: Pasolini, insieme a Francesco Leonetti e Roberto Roversi figurerà tra i fondatori, mentre il nome di Romanò sarebbe stato presto inserito nel novero dei collaboratori-redattori, insieme a quello di Franco Fortini e Gianni Scalia. Il dialogo tra Luzi da una parte e Romanò e Pasolini dall’altra attesta un contatto notevolissimo e per il percorso luziano e per quello officinesco ma, allo stesso

---

ti i primi numeri, Pasolini decide di intervenire nel dibattito tra Luzi e Romanò. Il 10 settembre 1954 l’articolo, dopo un mese di lavoro, è quasi pronto, “il tempo per correggerlo un po’ e ricopiarlo” (*ibidem*), ma il 24 settembre scrive a Betocchi che deve ancora “mettere a posto alcune citazioni [...] fatte a memoria” (ivi, p. 684).

14 P.P. Pasolini, *Forse ad un tramonto*, in “La Chimera”, a. I, n. 7, ottobre 1954, pp. 1-2, p. 1.

15 P.P. Pasolini, *Forse ad un tramonto*, cit., p. 2.

16 Cfr. G.C. Ferretti, S. Guerriero, *Storia dell’informazione letteraria in Italia dalla terza pagina a internet 1925-2009*, Feltrinelli, Milano 2010, pp. 176-177.





*Le forme del simbolo*

tempo, evidenzia un divario che nei mesi seguenti le vicende della rivista fiorentina e le prese di posizione del foglio bolognese avrebbero reso ancora più evidente. La risposta di Luzi, infatti, riconosce l'acutezza del pensiero pasoliniano ma non accetta la sua estensione della linea di Romanò (poesia-cultura-società) e conclude riproponendo la centralità della proposta ontologica della poetica ermetica<sup>17</sup>.

4. Per quanto si sarebbero presto allontanati dalla rivista vallecchiana, non si può certo dire che il dibattito con Romanò e Pasolini non abbia scosso Luzi e la sua visione poetica, che include ora la possibilità di una relazione tra l'arte, da una parte, e la società e il contesto nazionale dall'altra. Ammette, infatti, che l'arte possa maturare come "estremo frutto di attività spirituale riflessa"<sup>18</sup>, che l'uso del dialetto è legittimo per chi intende "dimenticare una società nazionale inesistente e tornare a una realtà provinciale ben più netta"<sup>19</sup>. Inoltre, afferma che nel 1945 la cultura aveva avuto

il compito di cercare contenuti nuovi e di stimolare l'azione pratica e puntualizzare problemi sociali, [...] dotandosi di una conoscenza non ipotetica dell'uomo moderno mediante l'esercizio appunto della sincerità e dell'esperienza, di arricchirla di qualche stilla di verità non provvisoria, di conferirle un linguaggio meno astratto e convenzionale che significasse prima di tutto una profonda approvazione degli assunti suggeriti dal vivere e dal convivere umani.<sup>20</sup>

- 
- 17 "Per coloro per i quali il marxismo non interpreta tutta la realtà, e non sono così pochi, il dramma, ben diverso, della conoscenza antico quanto l'uomo, elevato dai Greci, eccitato dal Cristianesimo, complicato dalle filosofie moderne, continua ed è esso stesso vita e fonte possibile di poesia come fu sempre" (M. Luzi, in "La Chimera", a. I, n. 7, settembre 1954, p. 2).
- 18 M. Luzi, *Una nuova critica per la nuova letteratura*, in "La Chimera", a. I, n. 5, luglio 1954, p. 1.
- 19 M. Luzi, *Il dialetto*, in "La Chimera", a. I, n. 7, settembre 1954, p. 1. A tal proposito specifica però che "i problemi che agitano la società sono di ordine nazionale e internazionale e non sono peculiari di alcuna provincia".
- 20 M. Luzi, 1945, in "La Chimera", a. II, n. 10, gennaio 1955, p. 1.





D. BOEMIA  
*L'intelligenza malinconica*

Se quindi, da una parte, Luzi accetta il mutamento della condizione storica e il suo ruolo nella fondazione della nuova poesia, dall'altra insiste sulla necessità di non subordinare la poesia alla politica e alle linee di partito, così come a tutti gli schematismi: "Per realismo consapevole o non, la giovane letteratura italiana intende realismo socialista: si tratta di una posizione, non di una condizione"<sup>21</sup>.

Nel suo ultimo intervento<sup>22</sup>, che viene indicato come vero e proprio articolo di congedo della rivista<sup>23</sup>, Luzi contrappone al dilagante concetto di sperimentalismo il concetto romantico di "determinazione", che avveniva ad opera della natura, della cultura e della storia. L'editoriale di chiusura, infine, ammette l'impossibilità di entrare in un proficuo dialogo con le altre riviste a causa della politicizzazione diffusa e si limita a sottolineare che il tentativo portato avanti dalla "Chimera" è stato quello di ricordare "che la realtà dei problemi è appena l'abc d'ogni buon scrittore: sillabario quanto si vuole sudato e magari da lasciarci anche la pelle, ma soltanto sillabario d'ogni vera letteratura".

Un'avventura nata all'insegna dell'*aprogrammaticità* paradossalmente pare rivelare alla fine un *programma* di fondo non dichiarato eppure evidentissimo: non trovando sodali fuori dalla roccaforte toscana la rivista rischia di arenarsi, aggrappata alle vecchie posizioni, tanto da risultare incapace, ad esempio, di un effettivo confronto bibliografico. Non è un caso, infatti, come ha segnalato Paolo Giovannetti<sup>24</sup>, che il numero di recensioni sul foglio vallecchiano sia estremamente esiguo. Tale aspetto, forse, era già manifesto in origine, nella prima pagina del primo fascicolo della rivista: l'articolo di spalla, che vi compariva insieme all'editoriale e al pezzo di Romanò, era firmato da Carlo Betocchi e racchiudeva, al di là dei buo-

---

21 M. Luzi, *Quesiti sul romanzo*, in "La Chimera", a. II, n. 13, aprile 1955, p. 1.

22 Cfr. M. Luzi, *Chiarimento o risposta*, in "La Chimera", a. II, n. 14, maggio 1955, p. 1.

23 Cfr. b. [C. Betocchi], \*, in "La Chimera", a. II, n. 15, settembre 1955, p. 1.

24 Cfr. P. Giovannetti, *art. cit.*



ni propositi e delle parallele dichiarazioni di apertura, quello che è giusto considerare il “fulcro qualitativo del programma reale”<sup>25</sup>. Betocchi, infatti, lamentava fin dall’inizio che ormai nella fiera Firenze, come nel resto d’Italia avveniva già da tempo, era l’urgenza economica a muovere la letteratura, fino a poco tempo prima lì guidata dai più alti valori estetici<sup>26</sup>. Questo significa, a partire da queste considerazioni, che se “Lacerba” aveva dimostrato di possedere un’“intelligenza allegra”, “La Voce” un’“intelligenza di larga base”, quella della “Chimera” non poteva che rivelarsi un’intelligenza “malinconica”<sup>27</sup>. Una malinconia che nasce dalla consapevolezza delle *difficoltà* che impediscono a Firenze e ai suoi poeti di conservare quella separatezza e quell’indipendenza che il mondo veloce e protocapitalista uscito dalle due guerre mondiali non consentiva più, neppure nella Repubblica delle Lettere.

5. Nell’aprile del 1955, sul secondo numero della neonata “Officina”, Gianni Scalia recensisce la rivista fiorentina in maniera spregiudicata.

Senza presentazione ufficiale e di “équipe” redazionale, sembra fondarsi sulla libera elezione di una sede aperta, non ideologicamente pregiudicata. Ma contro sospetti ideologici o concettuali, le poche affermazioni programmatiche si rivelano polemiche e insofferenti. C’è, infatti, la prova dei testi qui avanzati con un interesse fortemente “scritto”, di risultato, piuttosto che di interrogazione problematica. [...]

---

25 Ivi, p. 105.

26 C. Betocchi, *Difficoltà*, in “La Chimera”, a. I, n. 1, aprile 1954, pp. 1-2.

27 “Ripensando ai tempi di Lacerba: avevano l’intelligenza allegra: a quelli de La Voce: era un’intelligenza di larga base. Alla nostra: è una intelligenza malinconica. Si è sottillizzata a forza di distinguere la linea del canto della farraggine balorda di ciò che non lo è più. Lacerba: erano stornelli. La Voce: corali. E fu sempre una linea di canto, poi, dietro la quale, per non perderne il filo, l’intelligenza fiorentina è diventata com’è. La terra non muta, per un fiorentino, da allegra a malinconica, se resiste il canto. È una virtù del credere che convince l’intelligenza dei fiorentini, purché si sia divertita ad esercitarsi nell’incredulità. Ma il canto è difficile” (C. Betocchi, *Difficoltà*, cit., p. 2).



D. BOEMIA  
*L'intelligenza malinconica*

Si vuol dire che, appunto, il legame letteratura e cultura, letteratura e realtà sono qui sostanzialmente trascurati; e così il rapporto tra lavoro letterario e artistico e preoccupazione critica, morale, politica. Le poche affermazioni di impegno intellettuale e morale sono, piuttosto, l'esibizione di una lucida consapevolezza di "inutilità", difesa e privilegiata; di una moralità sottintesa e tanto meno efficace quanto meno apertamente confrontata con dati reali ed espressioni culturali. Un clima di rarefatto pensiero o di gusto empirico, affidato soltanto alle proposizioni e operazioni letterarie, alle proposte di un testo, sembra costituire l'essenza della rivista. Si tratta di un rifiuto delle premesse, di una fiducia nella spontaneità creativa di alcuni scrittori, fuori della loro immagine pubblica, polemica o storica, in un confronto con i loro testi più "inediti" e con le loro intime facoltà di invenzione poetica. Un tale empirismo, una così insistita volontà di rifiuto di apriorismi e dogmatismi o di "finalità" della letteratura, conduce, rovesciandosi, a una ideologia che rigetta strumenti e tecniche concrete di discorso culturale, di lavoro creativo positivo, a una ideologia, cioè, che si avvicina alle forme di una "religione" *deguisée*, di una fede nella spontaneità, nella naturalezza della "verità", priva di contatti e di confronti aperti con le realtà storiche e sociali. Né si nasconde, in simile invocazione di "libertà", una passione e una volontà di postrema eredità ermetica, di educazione sentimentale dolcemente e intensamente interiore, inquieta tra mitologismo e estetismo ideologico, dove le intenzioni di purezza si alleano alla incapacità di scoprire la propria liberazione culturale. [...]

L'incapacità di previsione (o di rischio) che è inerente al lavoro critico e ad una letteratura che voglia essere attiva e presente, la volontà di una tautologia scoperta nell'affermazione di Luzi che "la realtà si spiega solo con sé stessa" in un senso di pericoloso "immanentismo" mistico, rifiutante una concezione realmente scientifica e razionale della realtà: sono gli aspetti significanti di un lavoro ancora fondato su un'esigenza di assoluta "autonomia dell'arte".<sup>28</sup>

La posizione officinesca nei confronti della "Chimera" è chiara e dura; del resto la rivista, come ricorda Paola Gaddo nella scheda dedicata alla rivista bolognese su CIRCE, era nata proprio "da una necessità di revisione della tradizione letteraria novecentesca

---

28 G. Scalia, *La Chimera*, cit., pp. 74-76.



ed ermetica in particolare”<sup>29</sup>. Luzi risponde con una lettera risentita che viene pubblicata sul numero successivo di “Officina”<sup>30</sup>, insieme a una replica redazionale che conferma il giudizio sulla rivista espresso dalla recensione di Scalia, e in cui si sottolinea come diverso sia tra loro il modo di intendere il concetto di realtà e si indica, ancora una volta, come pericoloso “un immanentismo contraddittorio come quello di Luzi, che si postula ancora in forma di interiorità e di individualità pura”<sup>31</sup>.

6. Con l’abbandono di Romanò, che si era imposto nei primi numeri tra le penne principali della rivista fiorentina, il dibattito si affievolisce, diminuiscono drasticamente le prese di posizione, cominciano ad essere pubblicate poesie (una per numero dal n. 3 al n. 6 e, a partire dal numero doppio di novembre-dicembre 1954, tra le due e le quattro per numero), sempre più spazio viene assegnato alla narrativa, ai racconti di viaggio, ad alcuni testi critici, per lo più inerenti alla letteratura italiana (Alessandro Parronchi scrive di Giovanni Bellini e di Clemente Rebora, Gino Gerola redige una biografia di Dino Campana in due puntate, l’italianista e francesista Carlo Bo, nonché “teorico dell’ermetismo”<sup>32</sup>, parla di Landolfi), quella francese (ad opera di Luzi, Sergio Solmi e Bo) e russa (con Giuseppe Donnini e Vittoria Guerrini).

Mario Luzi affida una sua sola poesia alle pagine della “Chimera”: si tratta di *Lungo il fiume*, comparsa sulla prima pagina

29 P. Gaddo, “Officina”, <[http://circe.lett.unitn.it/le\\_riviste/riviste/officina.html](http://circe.lett.unitn.it/le_riviste/riviste/officina.html)> (pagina consultata il 4 aprile 2020).

30 “Officina”, a. I, n. 3, agosto 1955, pp. 118-119.

31 Nonostante le critiche mosse nei confronti della rivista fiorentina, è importante segnalare che “Officina” avrebbe deciso di pubblicare alcune poesie di Luzi. La rivista, in quella occasione, sarebbe stata criticata aspramente da alcuni affezionati lettori, ma Pasolini difende la scelta redazionale affermando l’importanza, nella sua eccezionalità, del percorso poetico luziano, per quanto lontano dalla linea di impegno sperimentale della rivista.

32 G.C. Ferretti, *Storia dell’editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Einaudi, Torino 2004, p. 156.





D. BOEMIA  
*L'intelligenza malinconica*

del numero 11-12 del febbraio-marzo 1955. Due anni più tardi, sarebbe entrata in *Onore del vero*, dato alle stampe nel 1957 dall'editore veneziano Pozza. Mario Luzi per questa sua raccolta sceglie un titolo contraddittorio, in quanto da un lato, nota Luperini, pare rimandare “a una tematica di tipo realista (‘alla questione del realismo’, ha scritto Marchi)”<sup>33</sup>, ma dall'altro “il ‘vero’ cui si riferisce viene subito nobilitato dall'‘onore’ che gli viene riconosciuto”. Sul piano stilistico, inoltre, Luperini rintraccia un'altra contraddizione: “un titolo che celebra il vero e l'umile rivela qui quella marcata propensione per gli astratti e quell'assolutizzazione del sostantivo unita all'eclissi dell'articolo determinativo che sono segni forti di una continuità con una tradizione di elezione poetica quale era quella ermetica”<sup>34</sup>. Il riferimento realistico, infatti, “viene subito controbilanciato in senso soggettivo ed evocativo: il mare si torce in cale ‘livide’, i pontili sono ‘deserti’, gli orti ‘riscocchiti’, i borghi cupi, onnipresenti il fumo, la neve, la pioggia, il vento”. L'oggetto entra in contatto in maniera più complessa col soggetto poetico, un contatto che, a ben guardare, “presuppone le *correspondances* fra soggetto e oggetto della tradizione simbolista”.

Ecco che l'esito dell'operazione luziana assume contorni più chiari: attraverso il dibattito e la ricerca sviluppati sulle pagine della “Chimera”, attraverso la messa in discussione dei fondamenti della poetica neorealista, giunge finalmente a una sintesi tra “assoluto ideale” e “concreto storico”, nonché, come afferma Pier Vincenzo Mengaldo, a uno dei più alti risultati del suo percorso poetico<sup>35</sup>. Come sottolinea Giancarlo Quiriconi a proposito della posizione assunta da Luzi sulle pagine della “Chimera”, infatti, il poeta critica il neorealismo “non in nome di una visione assoluta dell'atto creativo ma combattendo per un realismo sostanziale non alterato dal duplice vizio dell'asso-

---

33 R. Luperini, *Dal modernismo a oggi. Storicizzare la contemporaneità*, Carocci, Roma 2018, pp. 76-77. *Ibidem* la cit. successiva.

34 Ivi, p. 77.

35 Cfr. P.V. Mengaldo, *Mario Luzi*, in Id. (a cura di), *Poeti italiani del Novecento* [1978], Mondadori, Milano 2016, pp. 645-678, p. 650.



luzione della cronaca e della servitù agli schemi mentali pre-costituiti: un realismo naturale in cui la voce del mondo potesse esprimersi in tutta autonomia”<sup>36</sup>.

*Lungo il fiume* assume così la valenza di un manifesto: “Chi esce vede segni inaspettati” (v. 1), come a scagliarsi contro quella programmaticità scientifica di cui aveva accusato Romanò sul n. 3 della “Chimera”; “chi esce”, e guarda il mondo senza preconcetti e schematismi, non vede le cose ma “segni”, simboli di una realtà altra, e si accorge che “il paesaggio è quello umano / che per assenza d’amore / appare disunito e strano” (vv. 19-21). Un mondo concreto, naturale, reale, tangibile, eppure frammentato, spezzato, che solo il sentimento può unire. È chiaro che la funzione unificatrice e totalizzante è ancora affidata al poeta, e il suo incarico pare invariato. Il retaggio del simbolismo, ancora una volta, è determinante. Il sentimento, tuttavia, deve incaricarsi di una profonda comunione perché possa assolvere la sua funzione unificante: “è più chiaro che mai, la sofferenza / penetra nella sofferenza altrui / oppure è vana”. “Ecco allora nascere, sin da *Onore del vero*, un compito storico più radicale – scrive a proposito della svolta luziana Carlo Ossola – poiché non c’è ‘progresso’ da pena a redenzione, ma solo da pena a comunione di pena”<sup>37</sup>.

7. Quello che si intende proporre in questa sede, in conclusione, è di considerare “La Chimera” uno degli ultimi e determinanti tentativi di sostenere nel campo letterario una poetica di tipo simbolista, attraverso un recupero isolato dell’ermetismo, e quindi del simbolismo francese. La rivista, inoltre, si configura non solo come una tappa fondamentale nell’evoluzione della poetica di Mario Luzi, ma anche come passaggio decisivo per le

36 G. Quiriconi, *Pensare la vita, vivere l’alterità*, in M. Luzi, *Naturalità del poeta. Saggi critici*, a cura di G. Quiriconi, Garzanti, Milano 1995, pp. 7-23.

37 C. Ossola, *Mario Luzi*, in C. Segre, C. Ossola (a cura di), *Antologia della poesia italiana. Novecento* [1999], Einaudi, Torino 2003, vol. II, pp. 671-674, p. 672.

D. BOEMIA  
*L'intelligenza malinconica*

dinamiche letterarie degli anni Cinquanta *tout court*: avviando una discussione critica e problematica sull'idea di realtà e di impegno (in particolare grazie alle citate prose luziane), apre la strada allo sperimentalismo degli anni Sessanta. Non è un caso che Pasolini dalle pagine di "Officina" rintracci i confini del campo di ricerca del nuovo sperimentalismo tra i due estremi dell'area ermetica e dell'area neorealista. Com'è noto, la letteratura, dalla rivista bolognese in poi, avrebbe preso un'altra strada rispetto a quella auspicata dagli epigoni dell'ermetismo fiorentino, ma ciò non può annullare il contributo della discussione condotta negli anni Cinquanta sulle pagine della "Chimera". In *Presso il Bisenzio* (*Nel magma*, Sheiwiller, all'Insegna del Pesce d'oro, Milano 1963) – dove è noto che, conscio della sua posizione in quegli anni isolata e necessaria, tenta di fare i conti con la figura di Pasolini – Mario Luzi scrive quanto segue: "È triste, ma è il nostro destino: convivere in uno stesso tempo e luogo / e farci guerra per amore. Intendo la tua angoscia, / ma sono io che pago tutto il debito. E ho accettato questa sorte".



MARILINA CIACO

DAL SIMBOLO ALL'OGGETTO,  
VERSO IL NON LUOGO  
UN'INTERPRETAZIONE PRAGMATICA DEI REGIMI  
SIMBOLICI IN POESIA

“La poesia è un *fatto*, un risultato;  
ed è anche un *fare*, un costruire.”

(Luciano Anceschi, *Barocco e Novecento  
con alcune prospettive fenomenologiche*)<sup>1</sup>.

1. Il problema del trattamento del simbolo all'interno della poesia contemporanea rappresenta senz'altro una lente di osservazione privilegiata per provare a inquadrare una serie di fenomeni che hanno modificato nel corso dei decenni il rapporto fra “poesia” e “realtà”, ovvero fra atto poetico e particolare congiuntura storica – in termini di istanze sociali, economiche, politiche, tecniche e, naturalmente, estetiche – nella quale questo si inserisce.

Rapporti, congiunture, connessioni: del resto, la stessa etimologia del lessema *simbolo* rimanda immediatamente a una pratica di “avvicinamento” (dal latino *symbolus* e *symbolum*, dal greco σύμβολον: “accostamento”, “segno di riconoscimento”, derivato di συμβάλλω, che sta per “mettere insieme, far coincidere”)<sup>2</sup>, una collisione improvvisa di due piani di realtà separati all'origine eppure precipitati in simbiosi, inaspettatamente, nella percezione fulminea di uno sguardo. Innumerevoli sono state le declinazioni alle quali è stata soggetta l'idea di simbolo nel corso della storia e in relazione a svariati ambiti del sapere, e potrà forse giovare in questo contesto ricordare l'interpretazione retorica del *legame simbolico* di Perelman e Olbrechts-Tyteca quale *legame di coe-*

1 Rusconi e Paolazzi, Milano 1960, p. 109.

2 Cfr. la voce *simbolo* nel *Vocabolario Treccani*, <http://www.treccani.it/vocabolario/simbolo/>.

### Le forme del simbolo

sistenza fra simbolo e referente simboleggiato<sup>3</sup> (“l’altro a cui il simbolo rimanda è ancora se stesso”, dirà più tardi Carlo Sini, evidenziando che la stessa asserzione secondo cui “l’uomo è un animale simbolico” sarebbe, logicamente, una tautologia<sup>4</sup>). Sarà poi Umberto Eco a richiamare a più riprese alla “suggestione etimologica” insita nella parola, quando scrive, ad esempio:

Qualcosa sta per qualcosa d’altro, ma entrambe ritrovano un momento di massima pregnanza quando si ricompongono in unità. Ogni pensiero simbolico cerca di sconfiggere la differenza fondamentale che costituisce il rapporto semiotico (espressione presente, contenuto in qualche modo assente) facendo del simbolo *il momento in cui l’espressione e il contenuto inesprimibile in qualche modo si fanno una cosa sola*, almeno per chi vive in spirito di fede l’esperienza della simbolicità. [...] L’esperienza del simbolo sembra, invece, a chi la vive, diversa: è la sensazione che ciò che è veicolato dall’espressione, per nebuloso e ricco che sia, *viva* in quel momento nell’espressione. Questa è indubbiamente l’esperienza di chi interpreta esteticamente un’opera d’arte, di chi vive un rapporto mistico (comunque i simboli gli appaiano) e di chi interroga un testo nel modo simbolico<sup>5</sup>.

Se proviamo a mettere a fuoco il territorio relativamente circoscritto della poesia contemporanea, non stupirà forse che l’accezione di simbolo più ampiamente accolta e diffusa dalla maggior parte dei manuali di storia della letteratura – insieme al derivato più o meno diretto, e più spesso frainteso, di *simbolismo* – discenda dalle celebri *Correspondances* baudelairiane, delle quali è ormai divenuta iconica l’immagine del poeta irretito dal manifestarsi della *Nature* come *temple*: “L’homme

3 Cfr. C. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell’argomentazione. La nuova retorica* [1958], Einaudi, Torino 1966.

4 C. Sini, *Il simbolo e l’uomo*, EGEA, Milano 1991, pp. 7-12.

5 U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino 1997, pp. 230-231.



M. CIACO

*Dal simbolo all'oggetto, verso il non luogo*

y passe à travers des *forêts de symboles* / Qui l'observent avec des regards familiars" (vv. 3-4).

Si tratta, evidentemente, del "primo" Baudelaire, il poeta colto nel supremo desiderio di dischiudere i segreti della natura rivolgendole il proprio sguardo mitico-analogico, una funzione testuale che tuttavia, stando all'interpretazione dei *Passages* benjaminiani, rivestirebbe rispetto all'antitetica "fantasia allegorica" "un ruolo collaterale, in quanto una parola evoca in qualche modo un'immagine; l'immagine potrebbe perciò determinare il significato della parola, o al contrario la parola quello dell'immagine"<sup>6</sup>. Nello studio condotto proprio a partire dagli scritti di Benjamin su Baudelaire<sup>7</sup>, Romano Luperini concentra la propria attenzione sulle ricadute (nonché sulle premesse) storiche, gnoseologiche ed estetiche che ha recato con sé la nascita dell'allegoria, non solo in quanto struttura di significazione ma, in una prospettiva di ulteriore ampiezza, come chiave di volta di una transizione epocale, quella che ha condotto alla nascita della "modernità". Luperini riconduce, in altre parole, la lenta e contraddittoria transizione da un regime di rappresentazione di tipo simbolico a un altro di tipo allegorico al ben più radicato, strutturale, sommovimento sotterraneo di forze che segna un mutamento storico di grande rilievo. Il caso specifico del "doppio" baudelaireiano parrebbe dunque registrare quel particolare frangente in cui ciascun individuo medio-borghese, intorno alla metà del XIX secolo, è stato testimone della nascita dei grandi centri urbani e delle masse (la "folla" di Hugo), nonché dell'intensa sensazione di smarrimento e alienazione generata dal dominio della merce.

2. All'altezza degli anni Cinquanta del Novecento la critica letteraria italiana si mostrava animata dalle nuove esigenze che il secondo dopoguerra richiedeva proprio in materia di "etica" dell'interpretazione testuale, da cui il dissidio fra neorealismo *en-*

6 W. Benjamin, *Opere complete. IX. I Passages di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2000, p. 288.

7 R. Luperini, *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica e come metodo di conoscenza*, Editori Riuniti, Roma 1990.



*gagé* ed ermetismo quale fulcro principale del dibattito culturale dell'epoca. È qui che si colloca la figura estremamente eclettica e poliedrica di Luciano Anceschi, il cui approccio fenomenologico e pragmatico alle questioni della letteratura e delle arti avrebbe segnato una “terza via” in grado di accogliere parimenti all'interno del giudizio critico tanto la materialità filologica del testo e il suo orizzonte etico-ideologico – una prospettiva che d'altronde già la critica marxista con la Scuola di Francoforte, e con lo stesso Benjamin, aveva reso praticabile – quanto il rapporto sempre mutevole, soggetto a continue revisioni e implementazioni, che si instaura fra l'opera e il lettore-fruitori che si accinge a sondarla, interrogarla, coglierne i significati più reconditi. Riteniamo infatti che, ai fini di un'analisi che tenga in conto il più possibile la complessità delle relazioni tra diversi fattori che partecipano alla creazione letteraria, l'idea di *poetica* proposta da Anceschi possa offrire un contributo significativo all'interpretazione dei regimi simbolici che si sono succeduti e sostituiti l'un l'altro a partire dagli inizi del Novecento, e secondo modalità di azione talora impercettibili.

In uno studio relativamente recente e particolarmente circostanziato sull'argomento<sup>8</sup>, Tommaso Lisa ha ricostruito una genealogia della nozione anceschiana di poetica osservandone ascendenze esterne e peculiari sviluppi nel clima culturale della Scuola di Milano, incentrata su studi filosofici di carattere prevalentemente fenomenologico – Antonio Banfi fu il primo interprete italiano di Husserl – ma aperta ad apporti eterogenei che spaziavano dal marxismo critico alla filosofia della scienza. Muovendo pertanto dai concetti neo-fenomenologici di *tecnica* e *formatività*, Anceschi include nella propria estetica anche quelle “caratteristiche materiali esogene che contribuiscono alla formazione dell'opera” e sulla base di queste realizza una prima distinzione fra *poetica dell'esterno*, costituita dalle riflessioni di critici

8 T. Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi. Linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento, con un'appendice di testimonianze inedite e testi rari*, Firenze University Press, Firenze 2007.





M. CIACO

*Dal simbolo all'oggetto, verso il non luogo*

e teorici, e *poetica dell'interno*, legata invece alle dichiarazioni di poetica degli stessi artisti nonché all'orizzonte progettuale e di pensiero nel quale ciascun autore occupa una propria posizione<sup>9</sup>.

La poetica anceschiana prevede quindi l'interpretazione del fatto estetico nel suo farsi sensibile, vale a dire focalizzando l'attenzione sulla relazione che si instaura fra tre principali fattori eterogenei e concomitanti: le *scelte autoriali*, il *contesto tecnico-storico* in cui queste si situano e, non da ultimo, l'interpretazione del *lettore*. Proprio la legittimazione del ruolo tutt'altro che marginale assunto dalle dinamiche di ricezione dei testi costituirà un elemento di grande innovazione che, coniugando le istanze proprie della fenomenologia tedesca di Husserl e Simmel con quelle della corrente francese di Merleau-Ponty e degli studi italiani di Antonio Banfi ed Enzo Paci, condurrà a un'inedita centralità del rapporto fra soggetto e oggetto della percezione, rapporto che si estrinseca nella percezione del reale da parte dell'artista intento a comporre l'opera, così come, su un ulteriore livello, nel rapporto che ciascun lettore potrà intessere con l'opera oggetto di analisi. Epistemologia ed estetica convivono in tal modo in un duplice processo che è conoscitivo e valutativo a un tempo, secondo una reinterpretazione dell'*Erlebnis* che restituisce significato a “una forma di umanesimo consapevole del reale”<sup>10</sup>. Il “sistema aperto” elaborato da Anceschi assorbirà inoltre un'ulteriore serie di influssi derivanti dalla tradizione dell'empirismo inglese e dal *New Criticism*, con una particolare attenzione rivolta alla teoria letteraria di John Dewey<sup>11</sup>, apporti che renderanno la specifica declinazione che si darà al *pragmatismo* particolarmente sensibile alle *condizioni materiali* dell'emozione estetica e alla costante penetrazione di *arte e vita quotidiana*, aspetto sul quale il critico

9 Ivi, pp. 12-14. Cfr. L. Anceschi, *Le poetiche del Novecento* [1962], poi *Le poetiche del Novecento in Italia. Studio di fenomenologia e storia delle poetiche*, Paravia, Torino 1972 [terza edizione riveduta, ampliata e aggiornata, a cura di L. Vetri, Marsilio, Venezia 1990], p. 53.

10 Ivi, p. 19.

11 Cfr. J. Dewey, *L'arte come esperienza*, introduzione di C. Maltese, La Nuova Italia, Firenze 1951.



insisterà in modo anche più radicale rispetto ai “maestri” Banfi e Paci. Quando già nel 1934 Anceschi aveva discusso con Banfi la tesi di laurea *Idea della poesia pura*, poi pubblicata nel 1936 come *Autonomia ed eteronomia dell'arte. Saggio di fenomenologia delle poetiche*<sup>12</sup>, egli aveva individuato proprio in Baudelaire il depositario di un'idea organica e moderna di poetica che avrebbe condizionato in maniera imprescindibile l'intera linea della “poesia pura” europea, con Rimbaud, Verlaine, Mallarmé e Valéry, giungendo sino ai più giovani “epigoni” dell'ermetismo italiano (nel 1943 sarà lo stesso Anceschi a curare l'antologia *Lirici nuovi*). Riconoscendo in *Autonomia ed eteronomia* il delinarsi di uno schieramento unitario di poeti che “aspirano a cogliere un'intuizione di assoluto, che è, data la loro particolare intuizione del mondo, nello stesso tempo intuizione dell'assoluta esteticità”<sup>13</sup>, Anceschi sembrerebbe altresì porre le basi per il successivo “rovesciamento” che il regime simbolico-analogico avrebbe subito con la nuova egemonia delle poetiche americane di Eliot e Pound e l'imporsi del correlativo oggettivo, come lo stesso Lisa sottolinea<sup>14</sup>.

Proprio applicando e raffinando ulteriormente le basi metodologiche elaborate sin dagli anni Trenta, ne *Le poetiche del Novecento in Italia. Studio di fenomenologia e storia delle poetiche*, pubblicato per la prima volta nel 1960, Anceschi individua due

12 L. Anceschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte. Saggio di fenomenologia delle poetiche*, Sansoni, Firenze 1936 [II edizione, Vallecchi, Firenze 1950].

13 L. Anceschi, *Prefazione* alla II ed. di *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, cit., p. 261.

14 “Tuttavia, nel definire la nozione di poetica che regge la *poesia pura*, ossia di una linea di poetica basata sulla parola e sull'analogia, Anceschi pone il problema dialetticamente opposto di una *poesia impura*, ossia aperta alla realtà, alla rappresentazione allegorica delle cose. *Autonomia ed eteronomia* getta le basi per il risvolto negativo della poetica dell'oggetto, ossia la decifrazione di quella linea analogica ungarettiana che, col dopoguerra, nella sua interpretazione, andrà perdendo importanza, rispetto alla linea simbolico-allegorica di ascendenza montaliana, che costituirà il “doppio binario” nell'interpretazione della poesia del Novecento” (T. Lisa, *op. cit.*, p. 35).



M. CIACO

*Dal simbolo all'oggetto, verso il non luogo*

principali linee di sviluppo della poesia contemporanea all'altezza della prima metà del secolo. Da una parte abbiamo la già menzionata *poetica dell'analogia o poetica della parola*, che vede l'utilizzo del simbolo in chiave orfico-ermetica e la scelta di una parola assoluta, incorporea, concepita come unica chiave di accesso a un orizzonte di trascendenza potenzialmente attingibile e onnicomprensivo. Dall'altra parte, avremo invece la *poetica degli oggetti o del simbolo oggettivo*, attenta a registrare quei movimenti innescati dalla percezione empirica, sensibile, dei fenomeni, che la poesia si accinge a restituire mediante una lingua aperta a contaminazioni fra verso e prosa, all'accumulo di elementi eterogenei, a un inabissamento nel "sistema degli oggetti" tipico del mondo tardo-capitalistico<sup>15</sup>. L'identificazione di questa seconda linea risente chiaramente dell'influsso sia delle acquisizioni della fenomenologia tedesca e francese filtrate dalla scuola di Milano, sia delle suddette poetiche di Eliot e Pound, nonché della più generale coscienza, da parte del critico, di una mutazione storica secolare ormai giunta al suo punto di superfetazione.

Il processo cui il critico fa riferimento non è dissimile, in parte, da quello individuato da Benjamin attraverso Baudelaire sin dalla seconda metà del XIX secolo: quella "linea oggettuale" che rappresenterà per Anceschi la scelta maggioritaria nel secondo Novecento sembra manifestarsi in quanto *sintomo* di un sommovimento epocale che, dopo il boom economico e i mutati rapporti di forza fra i gruppi sociali, neppure il più retrivo conservatorismo italiano può ormai negare. Nell'allegoria moderna – anch'essa paradigma estetico e conoscitivo a un tempo – al simbolo si sostituisce l'oggetto in quanto (ancora una volta può ricorrere in aiuto l'etimologia) *objectum*, "gettato di fronte" o "contro" un soggetto senziente che ne avverte la sconcertante immanenza e proprio per questo ne subisce l'incanto, un incanto che è sempre straniato e straniante poiché quell'oggetto, nel rimandare a una totalità frammentaria quanto astratta, ne delude sistematicamente

---

15 Cfr. L. Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia*, ed. 1990, cit., pp. 215-250.



la promessa di accesso. E vi è però, a nostro avviso, un passaggio successivo da attribuirsi all'interpretazione anceschiana dei regimi simbolici: rispetto a quanto osservato da Benjamin prima e da Luperini in seguito, in Anceschi il problema del simbolo, dell'oggetto e della relazione frustrata con una totalità infranta non è appannaggio esclusivo dell'individuo-artista melanconico intento a elucubrare sulla propria creazione. È un problema, al contrario, decisamente trans-individuale e collettivo, che ciascun lettore può esperire all'interno dell'esperienza estetica e conoscitiva: nella semiosi aperta della fenomenologia il testo conserva sempre la sua natura di artefatto storico così come quello scarto, quell'irriducibilità alla pura razionalizzazione. Inoltre, come ha ricordato Niva Lorenzini, Anceschi aveva individuato delle prime mutazioni sostanziali nell'utilizzo del simbolo in poesia sin dalla pubblicazione dei *Lirici nuovi*, per cui la stessa linea simbolico-analogica novecentesca risultava attraversata da tensioni e motivi in larga parte estranei al simbolismo mallarmeano – si pensi ai casi di un Ungaretti o di un Luzi, i quali confermerebbero il carattere di *forma storica* del simbolo. Si trattava dunque anche qui, sotto diversi aspetti, di un “nuovo stile” che “consisteva nel principio attivo di *una poesia come distanza*”: sarebbe stato necessario giudicare anche queste istanze come “una realtà che ha in sé la sua misura”, la quale ‘non va più provata sui metri di altre stagioni e di altre civiltà artistiche’<sup>16</sup>.

3. Un primo richiamo all'attenzione dei lettori, in termini di politica culturale, era stato d'altronde lo stesso Anceschi a fornirlo, prendendosi in carico la creazione di un progetto editoriale per certi versi atipico: fra il 1952 e il 1956 il critico fonda e dirige per l'editore Magenta di Varese la collana di poesia “Oggetto e simbolo”, collana che coglie la fotografia di un'epoca attraverso l'oscillazione tra queste due polarità. La scelta

16 N. Lorenzini, *Metamorfosi del simbolo nella poesia italiana fra Novecento e Duemila*, in “Il Verri”, n. 61, 2016, pp. 45-57; il riferimento è a L. Anceschi, *Introduzione a Lirici Nuovi. Antologia di poesia contemporanea*, Hoepli, Milano 1943, pp. 13-14.



M. CIACO

*Dal simbolo all'oggetto, verso il non luogo*

dei titoli potrebbe suggerire quasi una progressiva deposizione del “simbolico” che incomincia con il cosiddetto “ermetismo milanese” e avanza sino alla rottura radicale con la tradizione ermetico-simbolista segnata dalla neoavanguardia: in essa escono infatti nel 1952 l'antologia *Linea lombarda*, nel 1954 l'antologia *Quarta generazione* di Piero Chiara e Luciano Erba e *Due di briscola* di Renzo Modesti, cui seguono nel 1955 *Il cuore zoppo* di Alfredo Giuliani, *Essere & non avere* di Giuseppe Guglielmi e la traduzione di passi dal *Conquistador* di Archibald MacLeish a cura di Roberto Sanesi, per concludere con *Laborintus* di Edoardo Sanguineti, nel 1956.

Nell'ambito del progetto assume un certo rilievo proprio il suo atto inaugurale, ovvero la pubblicazione della celebre antologia *Linea lombarda* del '52, curata sempre da Anceschi, che raccoglie i testi di sei autori lombardi: il già affermato Vittorio Sereni, Luciano Erba, Giorgio Orelli, Roberto Reborra, Nelo Risi e Renzo Modesti. Una volta esauritasi la spinta analogica dei decenni precedenti, per Anceschi il costituirsi dell'oggetto a partire dal simbolo si presenta come un processo del tutto *in fieri*, “un'ipotesi da verificare” che sembra scaturire da “una attiva sollecitazione della memoria, dopo un discorso tra amici, durante una vacanza, sui laghi” (Anceschi 1952, pp. 6-8)<sup>17</sup>. Il critico definisce in questi termini le poetiche di *Linea lombarda*:

[...] *poesia in re* ... Una poesia, dunque, in cui il colore del suono nasce come dall'immagine, non l'immagine dal colore del suono, una poesia che non sia poesia dell'idea di poesia, e neppure una poesia *ante rem*. *Oggetti intensi e carichi fino a fare dell'immagine simbolo*, con certi riferimenti alla realtà e situazioni familiari, e con certe maniere d'intensificazioni legate a convenienti scelte di lessico, alla precisione cronologica, o geografica, o alla erudizione diversa e stravagante, o a singolari novità di ritmo, senza ricadute nel discorso, ma per veloci nuclei essenziali connessi solo alle ragioni di una sintassi affatto poetica... Una poesia che si faccia corpo, che

---

17 L. Anceschi, *Prefazione a Linea lombarda*, Magenta, Varese 1952.



### Le forme del simbolo

si possa vedere e toccare... E nessuna resa alla natura, alle macchine, ai dati, dunque: *l'oggetto è sempre una libera, impreveduta costruzione, una carica intensa di forze interiormente organizzate.* (Anceschi 1952, p. 22).

L'essere *in re*, dentro le cose e dentro lo scorrere della vita, corrisponde sul piano testuale a un passaggio graduale, e mai del tutto circoscrivibile, dal *simbolo analogico* al *simbolo oggettuale*, fin quando quest'ultimo non giungerà a cancellare definitivamente quelle stesse premesse gnoseologiche che del sistema simbolico costituivano le fondamenta. Anceschi fa inoltre riferimento a precisi dati lessicali, sintattici e ritmici che sembrano avvicinare sempre più il dettato lirico a quella prosa del quotidiano che è fatta di luoghi e date, smarrimenti urbani e appuntamenti mancati. I poeti di *Linea lombarda* pur restando legati, a diversi livelli, a un paesaggio naturale che è quello dei laghi e della pianura, sembrano insomma riversare all'interno del paesaggio esteriore quella silenziosa ma febbrile accensione interiore *absolument moderne* che si nutre di “velocipedi, e siluri dell'Avus, e sottopassaggi, e semafori, e binari, e fari” (ivi, p. 19), in un “delirio di determinatezza” (ivi, p. 15) che soltanto una coscienza contemporanea può cogliere in tutte le sue tonalità.

Se in questa prima parte del nostro lavoro abbiamo dunque provato a tracciare alcune coordinate teoriche che ci permettono di inquadrare il problema dei regimi simbolici in poesia secondo un'impostazione critica di tipo pragmatico e fenomenologico, la seconda parte del saggio sarà dedicata all'analisi e alla discussione sintetica di alcuni casi di studio, la cui eterogeneità sarà da considerarsi una scelta voluta. L'intento sarà infatti quello di osservare alcuni eventuali sviluppi sincronici e diacronici della “linea oggettuale” individuata da Anceschi all'interno di tre situazioni testuali altamente differenti per collocazione temporale, scelte autoriali e “lettore ideale” di riferimento. I tre casi saranno accomunati, semmai, da un gradiente più o meno manifesto di “eccentricità” rispetto a un canone accettato che vorrebbe *classico-moderno* il primo, *irregolare* il secondo e *irrilevante* il terzo (trattasi infatti di un autore non inserito in un circuito editoriale standard).



M. CIACO

*Dal simbolo all'oggetto, verso il non luogo*

Il primo caso che vorremmo sondare è tratto proprio dalla selezione operata da Anceschi in *Linea lombarda*, e riguarda colui che tuttora ne viene ritenuto un membro altamente rappresentativo: all'altezza della pubblicazione dell'antologia, Vittorio Sereni era probabilmente fra i sei il poeta più conosciuto e già familiare per alcuni lettori, eppure la scelta del critico di collocarlo in seno a una tale "categoria" sarà accolta dal poeta in maniera conflittuale.

Sereni non esita infatti a far presenti ad Anceschi dei dubbi consistenti riguardo allo spunto teorico iniziale che sembrava aver animato il progetto, dubbi espressi con singolare veemenza in una lettera dell'aprile 1952, che oggi possiamo leggere grazie alla ricostruzione del carteggio fra i due a partire dai documenti conservati presso il Fondo Luciano Anceschi della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna<sup>18</sup>. Per Sereni la "comune disposizione lombarda" posta in rilievo dal critico (Sereni 1952, p. 174; il riferimento è ad Anceschi 1952, p. 7, che parla di "particolare disposizione lombarda") appare come una definizione fin troppo labile, soggetta alle ambiguità del caso e all'interpretazione parziale di alcuni lettori. Sereni teme di essere annoverato fra "i poeti dei laghi, i lombardi, eccetera" (ivi, p. 175) e sembra inoltre convinto che il processo di oggettivazione del simbolo chiamato in causa da Anceschi riguardi, piuttosto, "un discorso molto più generale sul sentimento del rapporto fra *poesia* e *realtà* nella poesia italiana contemporanea" (ivi, p. 180). Un dato senz'altro degno di nota è che i testi antologizzati dal critico in *Linea lombarda* – da *Poesie*<sup>19</sup>: *Canzone lombarda*, *Nebbia*, *Diana*, *Inverno a Luino*, *Zenna*, *Un'altra estate*, *Paese*, *Strada di Creva*; da *Diario d'Algeria*<sup>20</sup>: "Non sa più nulla, è alto sulle ali", "Non sanno d'essere morti", "Nel bicchiere di frodo", *Via Scarlatti* e gli al-

18 Cfr. V. Sereni, *Carteggio con Luciano Anceschi. 1935-1983*, a cura di B. Carletti, prefazione di N. Lorenzini, Feltrinelli, Milano 2013. Il carteggio comprende 257 lettere e ricopre un arco cronologico compreso fra il periodo universitario milanese e la morte del poeta. In particolare, per quanto concerne la lettera dell'aprile 1952, si vedano le pagine 174-183.

19 V. Sereni, *Poesie*, Vallecchi, Firenze 1942.

20 Id., *Diario d'Algeria*, Vallecchi, Firenze 1947.



lora inediti *Istruzioni e allarme* e *L'equivoco* – attestavano poi, per certi versi, una fase ormai superata del percorso poetico di Sereni, colto peraltro in una fase di forte crisi personale scaturita tanto dalla fatica di portare a termine una nuova opera (si ricordi la sua “avara vena” di scrittore), quanto dal rapporto sempre tormentato con i recensori e con il pubblico.

Una seconda precisazione ci sembra in questo contesto opportuna, e riguarda la specifica declinazione della tensione oggettuale-allegorica presupposta dalla poetica dell'oggetto anceschiana all'interno dell'opera di Sereni, in riferimento a quella complessa fase di transizione attestata a cavallo fra gli anni Cinquanta e Sessanta<sup>21</sup>. Per Sereni l'“oggetto” anceschiano si configurerà il più delle volte come *oggetto-luogo*, pregno di una referenzialità tangibile e fenomenica ma anche radicalmente caratterizzato, personale, spazio che ospita ricordi e investimenti emotivi, presente vibrante che non cessa di esibire il suo rovescio fantasmatico, spettrale. Sereni, poeta delle iterazioni lessicali e tematiche, del *ritorno* costante sui medesimi nuclei di senso, si mostra pronto a sacrificare “la pur invocata ‘grazia’ a favore di una restituzione il più possibile onesta e integrale (leggi: il meno possibile trasfigurata o liricamente cifrata) dei dati della realtà”<sup>22</sup>. D'altra parte, l'oggetto-luogo sereniano, nel suo esser-ci e nel suo continuo essere-gettato di fronte al soggetto, sembra non giungere mai a *oggettificarsi* del tutto, invitando chi legge a un'ulteriore introspezione/ introspezione proprio a partire dal manifestarsi dell'oggetto stesso: in altre parole, delimita i contorni di una potenziale appartenenza.

21 Si tenga conto in questo proposito del travagliato iter editoriale cui furono soggetti i testi di Sereni prima dell'uscita degli *Strumenti umani* per Einaudi nel 1965. Furono pubblicati, nell'ordine: *Una polvere d'anni di Milano*, tre disegni di A. Rossi, Linea grafica, Milano 1954; *Non sanno d'essere morti*, a cura di M. Lugaresi, Brigadas liricas, Buenos Aires 1955; *Frammenti di una sconfitta. Diario bolognese*, con un'acquaforte di F. Gentilini Scheiwiller, Milano 1957; *Appuntamento a ora insolita*, Scheiwiller, Milano 1964.

22 G. Raboni, *Introduzione a V. Sereni, Diario d'Algeria*, Einaudi, Torino 1999, pp. V-IX.





M. CIACO

*Dal simbolo all'oggetto, verso il non luogo*

Risulta pertanto significativo il fatto che, riguardo al rapporto fra Sereni e i luoghi tipici del paesaggio lombardo, Pier Vincenzo Mengaldo abbia parlato di “qualcosa come una mutua intrusione e uno scambio reciproco di doni. [...] I luoghi avevano per lui quasi una dignità sacra: per questo erano dei generatori così potenti della sua poesia”<sup>23</sup>. E tuttavia, questa sacralità non andrebbe intesa, in senso ermetico, come l’allusione a un orizzonte immutabile, trascendente; al contrario, la fedeltà sereniana ai propri luoghi sembra delinearsi come una lenta approssimazione al dato percettivo, al “corpo della realtà”, all’evento tutto umano e immanente che in quel paesaggio si dispiega. È stata forse proprio la possibilità di un fraintendimento di questo tipo che il poeta, più di ogni cosa, temeva.

D'altronde, tenendo conto di questa natura intrinsecamente contraddittoria dell’oggetto-luogo sereniano e dei contrasti non facilmente appianabili che attraversavano quella tormentata fase della sua scrittura, le rispettive posizioni di Anceschi e di Sereni possono risultare soltanto in apparenza inconciliabili. Se l’idea di poetica di Anceschi mira a costruire una rete di relazioni che possano ricondurci a un “pensiero del poeta”, il quale si riflette a sua volta nel singolo dato testuale, d’altra parte Sereni, come preciserà nel commento ai *Feuillets d’Hypnos* di René Char<sup>24</sup>, preferisce concentrarsi sulla singolarità dell’istante poetico in cui si condensa una “pienezza della visione”<sup>25</sup>, poiché “ciò che è generale dipende da ciò che unico”<sup>26</sup>, ed è dalla concretezza dell’atto singolo che si approda, attraverso una serie progressiva di aggiunte, alla complessità del reale. Ebbene, non è proprio la poetica fenomenologica ad aver ricercato e applicato all’interpretazione testuale un tipo di pensiero non

23 P. V. Mengaldo, *Ricordo di Vittorio Sereni*, in V. Sereni, *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Oscar Mondadori, Milano 2013, p. 7.

24 Cfr. V. Sereni, *Lecture preliminari*, Liviana, Padova 1973, pp. 110-119.

25 Per il particolare approccio sereniano in relazione alle questioni di poetica si veda P. Giovannetti, *Una lettura di Inverno di Vittorio Sereni*, in “Via Borgogna 3. Il magazine della Casa della Cultura”, n. 1, 2016, pp. 52-57.

26 V. Sereni, *Lecture preliminari*, cit., p. 112.



sistematico e non dogmatico? Probabilmente è oggi possibile indagare con maggiore consapevolezza alcune contrapposizioni apparenti come questa.

Guardando infine, nel concreto, ai testi di Sereni antologizzati in *Linea lombarda*, è possibile notare che, se alcuni testi come *Inverno a Luino* o *Canzone lombarda* fanno visibilmente riferimento a una fase precedente della produzione sereniana, altri come *Zenna* già preludono a una progressiva erosione del regime di rappresentazione simbolico di ascendenza ermetica.

Il testo si apre con: “Ci desteremo nel lago a un’infinita/ navigazione” dove l’*enjambement* in posizione marcata investe l’elemento naturale menzionato di una tensione inedita, e ritroviamo la stessa inquietudine verso la fine del testo, dove leggiamo: “Ma torneremo taciti a ogni approdo. / Non saremo che un suono/ di volubili ore noi due/ o forse brevi tonfi di remi/ fra malinconiche barche.” Qui il lago, pur nella sua fissità di luogo icastico, è continuamente percorso dal confronto del soggetto con gli spettri della memoria e di un futuro sempre incerto, nonché con quello che più tardi diventerà “il solido nulla”<sup>27</sup> che ristagna nelle “toppe d’inesistenza”<sup>28</sup>. Sorge a questo punto naturale il confronto con gli esiti che troveremo nel ‘65 ne *Gli Strumenti umani*; in un testo come *Un ritorno* Sereni insite con le consuete iterazioni tematiche sul luogo-emblema del lago, che si trasformerà definitivamente in uno spazio di transizione fra la recensione della realtà “esterna” e il ripiegamento sulle proprie fratture “interne”, infatti i vuoti della materia riconducono agli abissi della psiche: “Sul lago le vele facevano un bianco e compatto poema/ ma pari più non gli era il mio respiro/ e non era più un lago ma un attonito/ specchio di me una lacuna del cuore.”.

27 Cfr. P.V. Mengaldo, *Il solido nulla*, in “L’indice dei libri del mese”, n. 8, 1986; poi in *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Vallecchi, Firenze 1987, pp. 377-86.

28 Cfr. V. Sereni, *La spiaggia*, in *Gli strumenti umani*, cit. (“I morti non è quel che di giorno/ in giorno va sprecato, ma quelle/ toppe d’inesistenza, calce o cenere/ pronte a farsi movimento e luce.”).



M. CIACO

*Dal simbolo all'oggetto, verso il non luogo*

L'insofferenza mostrata da Sereni di fronte a quella che era stata interpretata come una scelta azzardata da parte di Anceschi deriverebbe quindi, fra i vari fattori, anche dalla volontà di *ri-definire il rapporto che la poesia può avere con i propri lettori*: Sereni intendeva allontanare da sé lo stereotipo di “poeta dei laghi” per diventare “poeta dell’esistenza”. La crescente tendenza alla resa minimale e oggettivata dei referenti emerge nei testi in concomitanza con una maggiore apertura *dialogica*, un respiro collettivo del flusso verbale che sembra cercare la condivisione, l’ascolto, lo sguardo dell’altro. In questo senso, è necessario che l’evento della poesia faccia riferimento a uno spazio concretamente e collettivamente esperito e che sia in grado di restituire attraverso una precisa *atmosfera percettiva* una serie di *feedback empirici*, fenomeno questo che sarà approfondito soltanto in anni molto più recenti da quegli approcci al testo maggiormente sintetici e interdisciplinari come, ad esempio, quello offerto dalla poetica cognitiva<sup>29</sup>. L’oggetto-luogo di Sereni si presenta evidentemente come un elemento *ambiguo*, suscettibile per propria natura di interpretazioni anche sensibilmente divergenti, eppure, alla luce di quanto è stato osservato, sentiamo di affermare – con un certo margine di sospensione – che persino un luogo “simbolico” in senso lato sembra alludere di continuo, almeno da un certo punto in poi, a una trasformazione in atto, divenendo una fra le tante manifestazioni empiriche di una *contingenza* radicale, che accomuna la natura e la storia nella loro mancanza di fondamento. Che il lago di Sereni stesse gradualmente assumendo le sembianze di un *non luogo* tardocapitalistico? Questa ipotesi, per il momento, rimane nell’alveo delle suggestioni in merito alle quali la singolarità di ciascuna esperienza di lettura lascia il campo aperto.

---

29 Si vedano in tal proposito, limitandoci ad alcuni contributi teorici più generali, testi come: R. Tsur, *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, Elsevier, Amsterdam 1992; P. Stockwell, *Cognitive Poetics. An introduction*, Routledge, Oxford-New York 2002; J.-M., Schaeffer, *L’expérience esthétique*, Gallimard, Paris 2015.



4. Il concetto di non luogo sarà forse più pertinente in relazione al nostro secondo caso di studio, successivo di più di vent'anni rispetto al primo. Era stato infatti Andrea Zanzotto a coniare il lessema *gnessulógo*, parola oltremodo enigmatica che dà il titolo a un testo del *Galateo in bosco* (1978)<sup>30</sup> e che viene in parte decodificata dal poeta stesso come “pendant negativo di ovunque”<sup>31</sup>. Volendo brevemente collocare il testo all'interno della più ampia cornice macrotestuale dell'opera zanzottiana, è bene ricordare che, dopo la svolta linguistica “sperimentale” segnata dieci anni prima da *La Beltà* (1968), nel *Galateo* Zanzotto, partendo dall'osservazione del degrado fisico del paesaggio veneto e dei traumi che la storia umana ha inferto sulla superficie di una millenaria storia geologica, approda a quella che Stefano Agosti ha definito in questi termini:

[...] *invasione plenaria del significante all'interno dei codici*, volta a neutralizzarne, o a confonderne, le opposizioni di base che determinano la fondazione e l'articolazione della cosiddetta “realtà”. In altre parole, gli ordini del mondo, da quelli mentali a quelli fattuali, da quelli culturali a quelli naturali, da quelli antropologici a quelli animali, vegetali o minerali, tendono tutti a ridursi, sotto la pressione del significante primitivo, nel *Galateo* al livello informe e indifferenziato del *residuo*, del rimasuglio e dell'identificazione confusiva.<sup>32</sup>

Quella del *Galateo in bosco* è dunque una parola fatta di detriti linguistici e nervosi segni grafici – l'opera è attraversata non soltanto da segni tipografici semantizzati, relativamente frequenti nel “secondo” Zanzotto, ma anche da mappe, disegni abbozzati, tracce iconiche di eterogenea provenienza – nella quale la materialità grafico-fonica del significante sovrachia sistematicamen-

30 A. Zanzotto, *Il Galateo in bosco*, Mondadori, Milano, 1978, poi in Id., *Tutte le poesie*, a cura di S. Dal Bianco, Mondadori, Milano 2011, pp. 520-521.

31 Ivi, note dell'autore.

32 S. Agosti, *Una lunga complicità. Scritti su Andrea Zanzotto*, Il Saggiatore, Milano 2015, pp. 52-53.



M. CIACO

*Dal simbolo all'oggetto, verso il non luogo*

te la determinazione univoca di un orizzonte di senso. L'idea di *gnessulógo* sembra scaturire proprio dagli abissi del paesaggio del bosco del Montello (“arboscelli vitigni stradine là e qui / affastellate e poi sciorinate / in una soavissima impraticità”), ormai inquinato dai rifiuti dei villeggianti, se non addirittura cancellato per lasciare spazio alle monoculture intensive, tale è l'etica utilitaristica e contraddittoria dell'individuo capitalista medio, che desidera il turismo verso mete naturalistiche ma nel contempo contribuisce a distruggerle (“è così che bosco e non bosco in quieta pazzia tu coltivi”). Ebbene, “gnessulógo” è “avverbio” e “diverbio”, in esso si condensa la prossimità alla scomparsa di una natura sempre più provata dagli egoismi umani e, di fatto, sottratta definitivamente a quella dimensione mitico-conoscitiva alla quale lo stesso Zanzotto aveva in precedenza attinto.

Il luogo privato della propria identità diviene spazio della *reificazione* irreparabile – della *nullificazione* – e il soggetto poetico ne è a propria volta partecipe, inghiottito dall'entropia del divenire linguistico e storico. Quello elaborato da Zanzotto almeno a partire dal *Galateo* sarà pertanto un *oggetto-luogo annichilito*, metonimia inerte e tendente all'insignificanza, sempre posta in stretta connessione con la crisi ecologica e con il concomitante crollo del sistema simbolico sul quale la società occidentale si era retta per secoli – fenomeno anch'esso implicato nella graduale cancellazione della memoria dei luoghi.

Il circolo vizioso che unisce crisi simbolica e crisi ecologica riemergerà con evidenza nelle ultime due raccolte, *Sovrimpressioni* del 2001 e *Conglomerati* del 2009<sup>33</sup>; in una delle ultime interviste il poeta aveva non a caso dichiarato che la “catastrofe del simbolico” sembrava essere il riflesso diretto di quel “progresso scorsoio” che ha condotto alla smaterializzazione dei luoghi e dell'esperienza umana in favore di un unico valore immateriale, quello stabilito dai titoli di borsa<sup>34</sup>. Lungi dal voler esaurire in

33 A. Zanzotto, *Sovrimpressioni*, Mondadori, Milano 2001; Id., *Conglomerati*, Mondadori, Milano 2009; Id., *Tutte le poesie*, cit.

34 Si legga la conversazione fra Zanzotto e Niva Lorenzini, tenutasi il 7 giugno 2001 presso l'Istituto Gramsci di Bologna, in occasione del





### *Le forme del simbolo*

queste poche righe la complessità del percorso poetico di un autore come Zanzotto, ci sembra tuttavia che il trattamento zanzottiano dell'oggetto-luogo e del simbolico possa gettare un ponte fra le riflessioni su oggetto e simbolo degli anni Cinquanta e la situazione attuale dei regimi simbolici in poesia. Verrebbe infatti a questo punto da chiedersi: cosa ne è stato del simbolo nella poesia del Duemila?

5. Concludiamo ora con un terzo e ultimo esempio, questa volta decisamente ipercontemporaneo. Si tratta dell'opera intermediale di Niccolò Furri intitolata *in forma di massa* e presentata nel maggio 2019 in occasione della rassegna di scritture, arti visive e musica "Partes extra partes"<sup>35</sup>, oggi fruibile gratuitamente dal web attraverso il sito <utsanga.it>. L'opera in questione si compone di una pluralità di oggetti testuali: accedendo al link <<https://www.utsanga.it/furri-in-forma-di-massa/>> è possibile vedere una fotografia che mostra uno scorcio della risiera di San Sabba parzialmente nascosta da un'insegna del supermercato Lidl. Scaricando la guida in pdf e l'applicazione *Artivive*, e inquadrando poi l'immagine sullo schermo con la fotocamera dell'applicazione, apparirà un video in realtà aumentata. Il video mostra una serie di schermate di Tripadvisor con le recensioni dei turisti che visitano alcuni luoghi della memoria, da Auschwitz a Treblinka, mentre una voce metallica, artificiale, commenta il processo di disneyizzazione di questi luoghi e le scelte eticamente discutibili della piattaforma, come in un breve saggio di sociologia politica. Accogliendo la definizione elaborata da Christophe Hanna in relazione ad alcuni dispositivi semantici attivati dalla "poesia di ricerca" francese e italiana, quella di

---

ciclo "I linguaggi della memoria", in parte riportata da Lorenzini in *I linguaggi della memoria e la catastrofe del simbolico*, in "Nuova rivista letteraria", n. 5, a. 2012, pp. 22-25. Cfr. inoltre A. Zanzotto, *In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda*, Garzanti, Milano 2009.

35 *Partes extra partes. Rassegna intermediale di scritture, musica e arti visive*, a cura di R. Cagnoli, A. Greco, A. Leo, S. Menicocci e J. Ninni, Frittelli Arte Contemporanea, Firenze 2019.





M. CIACO  
*Dal simbolo all'oggetto, verso il non luogo*

Furri potrebbe definirsi una *poesia-virus*, che proprio servendosi delle forme simboliche del sistema egemone ne ribalta in senso strategico le premesse ideologiche attraverso delle pratiche di perturbazione e riorganizzazione dei linguaggi<sup>36</sup>. L'*oggetto-luogo intermediale* individuato e “denunciato” dal giovane autore risulta ormai, in definitiva, disappartenente, disincarnato, neutralizzato da un apparato psicopolitico<sup>37</sup> che è possibile combattere soltanto a patto di smantellarlo dall'interno, provando cioè a eroderne le strutture di senso fondanti e sostituendovene delle nuove, nella direzione auspicabile di un rinnovato umanesimo autocosciente e autocritico.

Alla fine di questo percorso sarebbe interessante comprendere se operazioni di questo tipo attestino una paradossale *rivitalizzazione* delle forme simboliche, il cui utilizzo non potrà che essere criticamente orientato, o se l'ulteriore decostruzione del simbolo alla quale contribuiscono non alluda forse a un chiaro sconfinamento nel *campo del non simbolico* anche per la poesia contemporanea<sup>38</sup>. In questo secondo caso, la creazione stessa di ambienti di natura non esclusivamente verbale potrebbe forse essere interpretata come l'emersione di un'esigenza diversa, quasi un crescente bisogno di *materializzazione* di fronte al quale i vecchi simboli ermetici non sarebbero altro che un ricordo.

---

36 Cfr. C. Hanna, *Poesia azione diretta*, HGH, 2008 (e-book reperibile nel sito [gamm.org](http://gamm.org)); Id., *Nos dispositifs poétiques*, Questions Théoriques, Paris 2010.

37 Cfr. B. Han, *Psicopolitica*, Nottetempo, Roma 2016.

38 Cfr. V. Cuomo, *Una cartografia della techno-arte. Il campo del non simbolico*, Cronopio, Napoli 2017.







ARIANNA FANTUZZI

## DISSIMULARE L'IO LA SIMBOLOGIA DELL'AUTORITRATTO D'ARTISTA A FINE NOVECENTO

Frammenti di volti o arti, maschere che celano i connotati di chi le indossa, proiezioni dell'immagine soggettiva su corpi molteplici, protesi tecnologiche e travestimenti: così si presentano molti degli autoritratti che alla fine del Novecento compaiono sulla scena artistica internazionale e che, all'interno di un processo di scollamento dall'iconografia precedente, manifestano i segnali di un'ampia trasformazione sociale e simbolica che coinvolge il concetto stesso di soggetto e le sue modalità di rappresentazione.

I manichini di Maurizio Cattelan, le porzioni di corpo disegnate da Vanessa Beecroft, le molteplici identità interpretate da Cindy Sherman e Gillian Wearing, si rivelano infatti come gli esempi di una mutazione rappresentativa segnalata in primo luogo dalla messa in scena di un'immagine personale molteplice, camaleontica ed evanescente che restituisce un'idea instabile e frammentata del soggetto<sup>1</sup>.

I processi che sottendono allo sviluppo di questa tipologia di autoritratto e le modalità con cui si manifesta e differenzia dagli esempi precedenti possono essere indagati da diverse prospettive; oltre a quella storico artistica, che riveste un fondamento imprescindibile per la comprensione delle immagini, i fenomeni di autorappresentazione risultano strettamente legati alle teorie sociologiche, filosofiche e antropologiche sulla percezione

---

<sup>1</sup> Il riferimento è a opere come *We* (2010) e *Mini-Me* (1999) di Cattelan, ai disegni del *Libro del Cibo* (1985-1993) di Beecroft e a serie fotografiche come *History Portraits* (1988-1990) e *Fairy Tales* (1985) di Sherman e *Album* (2003) di Wearing.

dell'identità individuale e sulla sua trasformazione nel tempo. È infatti una tesi largamente condivisa che i membri di ogni società accolgano la stessa idea di soggetto e che questa influenzi la percezione del sé e le modalità di autorappresentazione e proiezione tramite immagini mentali e materiali<sup>2</sup>.

Al fine di legare i fenomeni di percezione e rappresentazione del sé, dunque, si intende adottare in questo contesto un approccio interdisciplinare, prendendo in esame una selezione di autoritratti d'artista realizzati nell'ultimo decennio del XX secolo e associandoli alle teorie sull'identità postmoderna elaborate da Frederic Jameson<sup>3</sup>. Gli autoritratti verranno analizzati alla luce della corrispondenza simbolica individuata da Hans Belting tra rappresentazione del corpo, immagine, persona ed essenza sociale, intendendo con questa il vincolo metaforico che le lega<sup>4</sup>.

La scelta di focalizzarsi su opere prodotte prevalentemente negli anni Novanta è motivata dal fatto che esse sembrano rivelare un'interessante maturazione delle caratteristiche assegnate da Jameson all'Io postmoderno e alla sua rappresentazione: frammentazione, decentramento e molteplicità<sup>5</sup>. Soggetto ai cambiamenti culturali, estetici, sociali e antropologici, infatti, l'autoritratto d'artista ha trasformato nel corso dei secoli forme

- 
- 2 Su questo argomento, si vedano a titolo esemplificativo i seguenti testi: H. Belting, *Antropologia delle immagini*, Carocci, Roma 2013; W. V. Dunning, *The Concept of Self and Postmodern Painting: Constructing a Post Cartesian Viewer*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", vol. 49, n. 4, 1991, pp. 331-336; C. Lévi-Strauss, *L'identità*, Sellerio, Palermo 2003; A. Wilden, *Lacan and the Discourse of the Other*, in A. Wilden (a cura di), *The Language of the Self*, John Hopkins University Press, Baltimora 1968, pp. 178-179.
  - 3 F. Jameson, *Postmodernismo: Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma 2007.
  - 4 H. Belting, *Antropologia delle immagini*, cit.
  - 5 F. Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, in "New Left Review", n. 146, 1984, pp. 53-92. L'articolo è stato tradotto in italiano da M. Manganelli e inserito nell'antologia edita da Fazi: F. Jameson, *Postmodernismo: Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, cit.

e simbologia, investendo l'immagine del suo autore di significati di volta in volta differenti, dispiegati attraverso un consistente numero di *media*<sup>6</sup>.

Come genere tra i più longevi nella storia dell'arte occidentale, l'autoritratto è considerato storicamente come espressione del sé e di ciò che lo definisce – come lo *status* e il ruolo sociale – e si manifesta come il prodotto di una cultura dell'individuo diffusa soprattutto a partire dall'ultimo decennio del Quattrocento, mutata nel tempo in associazione alle forme di percezione del sé<sup>7</sup>.

Rispetto a queste tematiche, nel saggio *Antropologia delle Immagini* Belting riconosce all'autorappresentazione una funzione simbolica di grande rilievo. Il teorico, infatti, considera il corpo e la sua raffigurazione come il “luogo delle immagini” dove queste vengono generate, conosciute e riconosciute e interpreta le immagini come unità simboliche prodotte da una simbolizzazione personale o collettiva<sup>8</sup>. Alla rappresentazione dell'uomo attraverso le immagini, inoltre, Belting riconosce “un senso metaforico: delinea il corpo ma sta a significare la persona”<sup>9</sup>. L'individuo infatti “appare” in primo luogo nel suo corpo, che rappresenta l'immagine essenziale della persona, raddoppiato in effigie con un secondo movimento.

Allo stesso tempo, la raffigurazione del corpo assume il ruolo di trasmittente di un'essenza sociale, perché comunica delle informazioni sulla cultura che la produce<sup>10</sup>. Il modo in cui una persona si ritrae rivela infatti la concezione di “sog-

---

6 Per quanto riguarda il rapporto tra l'utilizzo di nuovi *media* e le trasformazioni dell'autoritratto nei secoli si rimanda a: T. Casini, *L'autoritratto espanso dell'artista*, in E. Zuccato (a cura di), *L'immagine dell'artista nel mondo*, Marcos y Marcos, Milano 2017, pp. 15-33. Nel testo, in particolare, l'autore opera una divisione tra autoritratto statico (pittura e scultura) e autoritratto dinamico e cinetico (fotografia e cinema), analizzando le loro caratteristiche in rapporto ai media utilizzati.

7 J. Hall, *L'autoritratto. Una storia culturale*, Einaudi, Torino 2014, p. 8.

8 H. Belting, *Antropologia delle immagini*, cit., p. 73 e ss.

9 Ivi, p. 110.

10 Ivi, p. 111.

getto” condivisa dalla collettività di cui fa parte e il modo con cui questo si relaziona con il mondo circostante. Nella lettura di Belting, dunque, raffigurazione del corpo, persona ed essenza sociale risultano strettamente interconnesse sotto il segno del simbolo.

Secondo il teorico, la visione collettiva del sé ha manifestato storicamente i suoi momenti di squilibrio e trasformazione anche attraverso la rappresentazione artistica; a questo proposito, i ritratti dell’epoca contemporanea metterebbero in luce una profonda crisi di referenza tra il corpo reale e quello raffigurato, evidenziata dalle sue modalità di rappresentazione. Alla fine del XX secolo, secondo Belting l’analogia tra realtà e rappresentazione decade insieme alla fiducia nella possibilità di comprendere il corpo e la persona per mezzo di un’immagine vincolante<sup>11</sup>. Il corpo dunque, e con esso la persona, si sottrae a una categorizzazione attraverso le immagini, private della loro referenza con la realtà. Il risultato di questa incertezza si traduce nell’utilizzo da parte degli artisti di allusioni e perifrasi, che evocano la presenza del corpo e del soggetto corrispondente per frammenti, senza definirlo all’interno di un orizzonte comune<sup>12</sup>.

Se si osserva, ad esempio, la videoinstallazione *Inasmuch as it always already taking place* (1990) di Gary Hill – che trasmette su monitor delle istantanee del corpo dell’artista catturandone i particolari – la figura del soggetto risulta decostruita in frammenti così parziali che la ricomposizione in un’immagine complessiva appare inattuabile.

Una decostruzione simile avviene nelle opere di Sherman, Hiroshi Sugimoto o Keith Cottingham, orientate non più a offrire una visione unitaria del soggetto ma piuttosto a smascherare la funzione meramente rappresentativa delle immagini, rifiutate come figure di realtà<sup>13</sup>.

---

11 Ivi, p. 135.

12 Ivi, pp. 109-117.

13 Le opere di questi artisti sono citate da Belting a supporto della sua tesi. H. Belting, *Antropologia delle immagini*, cit., pp. 137-139.



A. FANTUZZI  
*Dissimulare l'Io*

MOLTIPLICARE L'IO, INTERPRETARE DIVERSI RUOLI

Negli autoritratti realizzati a fine secolo lo spettatore si confronta dunque con una rappresentazione incompleta, parziale, artefatta o ibrida dell'individuo<sup>14</sup>. Il soggetto di questi autoritratti è un corpo moltiplicato, mascherato, frazionato e votato all'interpretazione di ruoli e personaggi plurimi.

In *Spermini* (1997) di Cattelan, ad esempio, possiamo osservare centinaia di piccoli ritratti dell'artista sotto forma di maschere di latex dipinte e attaccate alla parete. Il titolo eloquente rinvia al processo di formazione dell'essere, con i suoi infiniti possibili esiti e offre diverse chiavi di lettura sull'immagine: quelli ritratti, infatti, potrebbero essere i volti degli spermatozoi immaginari al momento del concepimento dell'artista (e dunque versioni alternative del sé), oppure appartenere al corpo adulto di Cattelan e rappresentarne la proiezione.

Al di là di queste ipotesi, è rilevante notare che – come accade in altre opere di Cattelan, tra cui *Super-Noi* (1992-1998), *Mini-me* (1999) e *We* (2010) – *Spermini* investiga il tema dell'identità personale attraverso la rappresentazione moltiplicata dell'artista e la creazione di *alter ego* fittizi. Sono diversi, infatti, gli autoritratti di Cattelan che lasciano trasparire una certa ambiguità identitaria, favorita dallo sdoppiamento in volti o “fantocci che indossano i lineamenti dell'artista come una maschera”<sup>15</sup>.

---

14 Su questo aspetto si veda anche: S. Nairne, S. Howgate, *The Portrait Now*, Yale University Press, New Haven 2006.

15 M. Gioni, *Maurizio Cattelan, Infiniti Noi*, in “Flash Art”, n. 287, 2010, p. 90.



*Le forme del simbolo*



Fig. 1 Maurizio Cattelan, *Spermini*, maschere di latex dipinte, 1997.  
© Fred Romero, Licenza Creative Commons.

In queste opere, le fattezze di Cattelan non vengono riprodotte in maniera esatta, ma presentano degli aspetti leggermente dissonanti o caricaturali rispetto al modello. Nel caso di *Spermini*, la diversità di carnagione, di lineamenti e di espressione delle maschere viene impiegata per sottolineare la pluralità attribuita alla rappresentazione del proprio io: variegato, mobile e indecifrabile. Più o meno chiare, serie o sorridenti, le maschere rendono percepibile lo spazio vuoto dietro alla superficie visibile, in taluni allestimenti pendendo morbidamente dalla parete, prive di contenuto; allo stesso modo, metaforicamente, lo spettatore che desidera comprendere qualcosa del soggetto rappresentato non può accedere a contenuti utili o indizi: l'artista si dissolve nella molteplicità delle sue rappresentazioni.

Scindendosi in diversi autoritratti, Cattelan sembra inoltre rispondere ironicamente all'immagine romantica dell'artista che esprime la sua visione del mondo attraverso una soggettività solida e in grado di autoaffermarsi, anche se preda di angoscia e alienazione.

In merito a questo aspetto, l'indagine di Jameson sulle implicazioni culturali, politiche e sociali della postmodernità offre una chiave di lettura interessante, perché descrive il passaggio dalla soggettività centrata del capitalismo classico (contraddistinta dall'ansia e da altre patologie) a quella frammentata del periodo postmoderno attraverso le immagini, traendo esempi dalla storia dell'arte<sup>16</sup>.

Persi i riferimenti ideologici e comunitari, secondo il teorico, l'io postmoderno – e di conseguenza la sua rappresentazione – si disgrega in una pluralità di identità, perdendo la sua unità. In particolare, Jameson individua nel dipinto *L'Urlo* di Edvard Munch l'emblema dell'era moderna dell'ansia perché trasmette le grandi tematiche moderniste dell'alienazione, dell'*anomia*, della solitudine, della frammentazione sociale e dell'isolamento, attraverso le quali l'individuo esprime la sua soggettività.

Per quanto riguarda il soggetto postmoderno, invece, Jameson mette a fuoco la sua incapacità nel collocare la propria esperienza in un orizzonte temporale coerente, collegando questa lacuna all'indebolimento della storicità (sia nel rapporto con la Storia pubblica, che nelle nuove forme della temporalità privata) e all'interruzione della catena significante nel linguaggio<sup>17</sup>.

Se l'identità personale è l'effetto di un'unificazione temporale – ovvero della capacità di percepire un senso di continuità tra passato, presente e futuro – il risultato della perdita di questa abilità è un Io schizofrenico che vive in un perpetuo presente e sperimenta pluralità, appiattimento emotivo e frammentazione dell'esperienza.

Di conseguenza, un dipinto come *L'Urlo*, che esprime sentimenti forti come l'angoscia e il senso di alienazione, non può

16 Jameson, *Postmodernismo: Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, cit. 2007.

17 L'indebolimento della storicità si traduce in una lacuna nella nostra capacità di organizzare e vivere storicamente il tempo. Quando parla di catena significante, invece, Jameson intende il concatenarsi della serie sintagmatica dei significanti che costituisce un enunciato dotato di senso, come descritta da Lacan. F. Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, cit., pp. 58, 71-73.

più esistere nel mondo postmoderno, perché il concetto vero e proprio di espressione presuppone l'esistenza di un soggetto unitario, di un'esperienza del tempo coerente e un certo grado di separazione tra ciò che avviene all'interno e all'esterno dell'individuo<sup>18</sup>.

Per descrivere la produzione artistica postmoderna a un suo stadio iniziale, Jameson prende in esame i lavori di Andy Warhol che riflettono la comparsa di un nuovo tipo di superficialità (intesa come assenza di profondità), la perdita di distinzione tra la cultura alta e bassa e uno stato di base descritto come “declino degli affetti”<sup>19</sup>.

Negli autoritratti di Warhol o nelle raffigurazioni di *star* come Marilyn Monroe, il soggetto viene riprodotto in diverse versioni e mercificato sino a trasformarsi nella sua stessa immagine. Ogni riferimento alla sua vita interiore o al carattere personale è soppresso: un barattolo di zuppa o una diva di Hollywood vengono rappresentati con il medesimo senso di fascinazione (o indifferenza) per la superficie delle cose e sottoposti allo stesso processo di riproduzione massiva. L'espressione di concetti o stati emotivi complessi attraverso il ritratto viene dunque erosa dalla ripetizione del soggetto e la personalità scompare dietro alla sfavillante serialità assegnata alla sua immagine mediale.

Quello descritto da Jameson attraverso l'esempio di Warhol, è quindi in sintesi un soggetto frammentato, moltiplicato e decentrato che vive in una dimensione temporale incoerente, connotato da una sorta di appiattimento emotivo e nutrito dalle immagini dei *media*.

---

18 Ivi, p. 61.

19 Il declino degli affetti corrisponde per Jameson a quella condizione di euforia compensatoria e decorativa che anima l'individuo postmoderno, incapace di sperimentare i sentimenti del soggetto moderno (angoscia, alienazione, ansia), perché privo di una soggettività forte. I sentimenti vengono sostituiti in questo contesto da “intensità” impersonali assimilabili all'euforia. Ivi, pp. 62-64.



Secondo lo psicologo Kennet Gergen, questo genere di frammentazione della concezione del sé corrisponde allo sviluppo di una molteplicità di relazioni sconnesse, che spingono l'individuo a interpretare diversi ruoli, erodendo il concetto di sé "autentico"<sup>20</sup>.

Curiosamente in linea con questi assunti, i lavori di Cattelan mettono in scena una personalità plurima, composta da più soggetti, che permette al suo autore di presentarsi sotto diverse vesti<sup>21</sup>. Tra le opere di questo genere troviamo *Super-Noi*, composta da numerosi ritratti di Cattelan eseguiti da disegnatori di identikit della polizia sulla base delle descrizioni fornite da amici e conoscenti<sup>22</sup>. In questo caso, l'artista delega agli altri la responsabilità di definire la sua identità, dando il via alla creazione di un'opera realizzata al di fuori del suo controllo.

Nello saggio citato, Gergen afferma che l'io postmoderno è libero di fluttuare da un'immagine all'altra e si sviluppa in risposta agli stimoli esterni trasmessi da altre identità: in luogo del nucleo identitario personale proprio della modernità, il soggetto postmoderno è abitato dalle immagini del mondo esterno e delle persone che lo circondano e diventa, attraverso alcuni stadi, un sé relazionale<sup>23</sup>. Nel caso di *Super-Noi*, questo processo di costruzione dell'idea del sé attraverso le immagini e proiezioni esterne diventa il vero soggetto dell'operazione. L'effetto è un ritratto collettivo forgiato sulle impressioni e le memorie altrui, dove l'"Io" del singolo diventa un "Noi" plurale<sup>24</sup>.

---

20 K. Gergen, *The saturated self: Dilemmas of identity in contemporary life*, Basic Books, New York 1991, p. 7.

21 H-U. Obrist, *Intervista a Maurizio Cattelan*, in E. Grazioli, B. Trevisan (a cura di), *Maurizio Cattelan*, in "Riga", n. 39, Quodlibet, Roma 2019, p. 21.

22 G. Verzotti, *Maurizio Cattelan*, catalogo della mostra (Torino, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea 25.09.1997 – 18.01.1998), Charta, Milano 1999.

23 K. Gergen, *op. cit.*, p. 155.

24 F. Bonami, *Maurizio Cattelan: autobiografia non autorizzata*, Mondadori, Milano 2000, p. 82.

In questa come in altre opere, si può constatare la ripetizione costante del volto dell'artista che se da un lato potrebbe essere funzionale a potenziare l'immagine del suo ego, dall'altro sembra piuttosto palesare una sua disgregazione, prodotta dalla suddivisione in tanti Cattelan diseguali tra loro.

Se si presuppone infatti che ogni singolo identikit rappresenti un frammento o una versione dell'identità di Cattelan, bisogna in primo luogo considerare che anche nel loro insieme i ritratti non sono in grado di restituire un'immagine univoca e complessiva dell'artista, perché non è possibile identificare al loro interno un nucleo forte del sé. Di conseguenza, non si può stabilire quale sia il vero Cattelan tra le sue diverse rappresentazioni, così come non è possibile affermare che la sua identità risieda nella loro somma.

I ritratti di *Spermini* e di *Super-Noi*, infatti, non restituiscono alcun elemento utile per comprendere la personalità dell'artista, la sua vita privata o i suoi interessi, manifestando quell'assenza di profondità che secondo Jameson connota la produzione artistica postmoderna. L'espressività dei volti viene sacrificata a favore di una rappresentazione ironica dove il viso di Cattelan diventa una maschera indossabile da chiunque: dietro di essa non possiamo scorgere nulla.

Come sostiene Massimiliano Gioni, che per anni ha rappresentato a sua volta un doppio di Cattelan, il suo "gemello diverso", quello ritratto dall'artista si configura dunque come "un ego frammentato [...], un ego che tuttavia sembra dilettersi dei suoi sintomi: uno schizofrenico felice – se mai ne esistesse uno – che accoglie le infinite possibilità offerte dalle sue molteplici personalità"<sup>25</sup>.

Un ego che per nascondersi nella maniera più efficace possibile sceglie come maschera il suo stesso volto, riprodotto in infinite serie di corpi iper-finzionali.

---

25 M. Gioni, *Boetti day*, 2011, video: <https://www.youtube.com/watch?v=NHwa0ctBzAs>, [1.10.19]; M. Gioni, *Maurizio Cattelan, Infiniti Noi*, cit., p. 90.

A. FANTUZZI  
*Dissimulare l'Io*

TRAVESTIMENTI, MASCHERE E RITRATTI DI FAMIGLIA

Negli stessi anni in cui Cattelan realizza questi lavori, altri artisti adottano tipologie di autoritratto connotate da caratteristiche simili. Il video *Aristocratica* (1994) di Liliana Moro, ad esempio, mostra l'artista di profilo su uno sfondo neutro, mentre in sottofondo si ode l'omonima canzone dei Matia Bazar. Il volto, tuttavia, non è riconoscibile, celato da una maschera da scrofa che ne confonde i connotati. Come in alcune opere di Cattelan, il tema dominante di questo autoritratto è il travestimento carnevalesco, che aggiunge un velo ironico e ludico alla rappresentazione: in questo caso, l'opera non riproduce le sembianze dell'artista ma le ridisegna in chiave anti-epica.



Fig. 2 Liliana Moro, *Aristocratica*, still da video, 1994. © Liliana Moro, fotografia di Arianna Fantuzzi

La posa solenne di Moro, simile a quella delle nobildonne dei dipinti rinascimentali, crea un effetto di contrasto con l'atmosfera antierica evocata dal video, con un relativo abbassamento di tono e un congelamento della dimensione autobiografica. Il corpo dell'artista è ibridato fino ad ottenere un'autorappresentazione parodica e caricaturale, che contrasta con la scelta del raffinato titolo: *Aristocratica*. Quest'ultimo parrebbe fare riferimento al genere del ritratto e alla sua storia di mezzo celebrativo per la nobiltà, spesso idealizzata nelle sue rappresentazioni attraverso la correzione delle anomalie fisiche e l'ammorbidimento dei difetti estetici.

Allo stesso tempo, *Aristocratica* si inserisce nell'antico filone degli autoritratti caricaturali in forma di animale, come l'*Auto-ritratto come un bue* (1768-1769) di Thomas Patch, una curiosa acquaforte in cui l'artista si raffigura come un bovino placidamente sdraiato in un paesaggio campestre. In questo genere di raffigurazione il volto degli artisti è in genere visibile, in quanto segno distintivo della loro identità. Quello della Moro è invece camuffato in modo da risultare irriconoscibile: la maschera è diventata il volto e il soggetto dietro di essa non è più individuabile.

Con questo lavoro, piuttosto che affermare la sua presenza e il suo ruolo, l'artista sembra dunque porre in discussione la possibilità di un'autentica auto-raffigurazione, mettendo in luce la proprietà meramente rappresentativa delle immagini<sup>26</sup>.

Il lavoro di Moro presenta punti di tangenza con un'opera che si colloca sulla stessa linea iconografica, quella dell'auto-ritratto in forma di animale, ovvero *Untitled #140* (1985) di Cindy Sherman. In questo lavoro, che appartiene alla serie fotografica delle *Fairy Tales*, Sherman si ritrae come un essere ibrido dal muso di suino, sdraiato al suolo e colto nell'atto di avvicinare le mani al volto. L'immagine, connotata da tonalità cupe, inquadra la testa del soggetto di profilo, ponendo in evidenza lo sguardo, che ricade al di là della cornice, e le macchie di sporcizia e sangue sul volto. L'espressione raggelata dell'i-

26 Con "rappresentazione" si intende qui l'espressione per mezzo di immagini di un'idea o versione della realtà, che si distingue dalla concezione di immagine artistica come figura di realtà.

brido, la posizione del suo corpo, l'atmosfera notturna e i dettagli, contribuiscono a evocare il misterioso scenario narrativo che precede lo scatto, inducendo lo spettatore a interrogarsi sui fatti che hanno condotto a questa situazione.

Rispetto ai lavori precedenti, la serie di cui fa parte *Untitled #140* è protagonista di un cambio di registro molto netto, dove il richiamo al mondo fiabesco dell'infanzia stride con il sottofondo di violenza e inquietudine emanato dai lavori che la compongono: immagini grottesche e disturbanti, dove l'aggiunta graduale di elementi artificiali contribuisce a rivelare l'illusione fotografica. È infatti con questa serie che Sherman inizia a sperimentare l'utilizzo di protesi e manichini, interpretando il lato oscuro delle fiabe attraverso gli immaginari personaggi femminili che le compongono<sup>27</sup>.

Se, infatti, negli *Untitled Film Stills* precedenti l'artista aveva assunto una veste femminile dall'apparenza remissiva e indifesa, a partire dalla metà degli anni Ottanta inizia a interpretare ruoli che si allontanano dallo stereotipo di genere della donna oggetto del *male-gaze*, come ampiamente sottolineato dalla letteratura dedicata<sup>28</sup>.

In ognuna delle sue configurazioni, ciò che distingue i lavori di Sherman è il simultaneo ruolo di modella, scenografa e regista che assume, realizzando composizioni fotografiche che evidenziano e ribaltano i modelli dominanti di rappresentazione del corpo femminile. In questi *tableaux* fotografici, Sherman si autoritrae all'interno di dipinti celebri, contesti casalinghi, set cinematografici o pagine di riviste indossando parrucche, costumi di scena, trucco e protesi artificiali per interpretare *star* del cinema,

27 La serie viene commissionata nel 1985 dal magazine "Vanity Fair", che chiede all'artista di descrivere per immagini il mondo delle fiabe. In quell'occasione, Sherman rilegge Esopo e le fiabe dei Fratelli Grimm cercando in esse gli aspetti più inquietanti e terrifici e riprostandoli nelle sue composizioni, che infine non vengono pubblicate per via del loro impatto disturbante.

28 L. Mulvey, *Cosmetics and Abjection: Cindy Sherman 1977-87 (1991/1996)*, in "October files", n. 6, MIT Press, Cambridge 1996; R. Krauss, *Cindy Sherman. 1975-1993*, Celibi, Torino 2004.

personaggi del passato, modelle, nobildonne rinascimentali e via dicendo. Se è vero che il soggetto di questi lavori è sempre, salvo rare eccezioni, il corpo dell'artista, è altresì vero tuttavia che le sue opere non potrebbero essere più lontane dall'incarnare ciò che tradizionalmente è inteso con il termine di autoritratto.

L'interpretazione camaleontica di innumerevoli personalità e ruoli, fortemente diversi l'uno dall'altro, contribuisce infatti a nascondere la già impercettibile identità dell'artista, che perde la sua unità attraverso un processo di "esplosione" dell'immagine personale<sup>29</sup>.

L'esibizione degli elementi di scena (il trucco impreciso, l'attacco della parrucca, la pelle finta, le protesi), rivela in maniera chiara l'intento che regola l'operazione di Sherman, volta a rappresentare non persone reali, ma identità fittizie. L'artista utilizza il suo corpo senza realizzare una narrazione autobiografica, producendo molteplici sé immaginari che non aggiungono o raccontano nulla della sua personalità, dei suoi interessi o della sua vita personale. In questo modo, Sherman interpreta e immagina la sua identità in infiniti modi, componendo con il corpo immagini del sé che serbano il suo anonimato<sup>30</sup>.

29 Su questo tema si rimanda a: D. Arasse, *Les miroirs de Cindy Sherman*, in "Art Press", n° 245, aprile 1999, pp. 24-30.

30 Le trasformazioni iconografiche di fine Novecento, oggetto di questo saggio, rappresentano il preludio delle esperienze contemporanee sul *selfie* d'artista, come mostra l'evoluzione del lavoro di Sherman. I concetti alla base dell'indagine dell'artista, come il camuffamento del proprio aspetto e la manipolazione dell'identità personale, sono infatti entrati a far parte dell'esperienza comune di auto-rappresentazione sviluppata e fruita sulle piattaforme *social*. A questo proposito, nel 2017 Sherman ha attivato un account di Instagram dove posta autoritratti distorti attraverso filtri digitali. Le immagini sono corredate da animazioni e filtri di Instagram che, con le loro deformità, sembrano porre l'accento sull'ossessione auto-rappresentativa dell'epoca contemporanea. I *selfie* di Sherman sono stati analizzati in diversi articoli, tra cui si segnalano: P. Sehgal, *The Ugly Beauty of Cindy Sherman's Instagram Selfies*, in "New York Times", 5 ottobre 2018; N. Becker, *How Cindy Sherman's Instagram selfies are changing the face of photograph*, in "The Guardian", 9 agosto 2017. Per quanto riguarda le forme e i modi assunti dal fenomeno di esternalizzazione del Sé nelle tecnologie medial del presente si rimanda invece al seguente numero monografico, volto a inquadrare la situazione da prospettive differenziate: F. Villa (a

Sia in *Aristocratica* di Moro che in *Untitled #140* di Sherman, la maschera da animale funziona come un dispositivo di dissimulazione che rimarca in maniera dissacrante l'impossibilità di definire la propria identità attraverso un'immagine. La scelta specifica di utilizzare una maschera da scrofa, unita in entrambi i casi a un titolo altisonante che evoca scenari della tradizione (i rituali della nobiltà e il mondo delle fiabe), radicalizza il contrasto tra quello che ci si aspetterebbe di trovare in un ritratto e la realtà dell'immagine. Il soggetto, infine, rimane celato dietro alla sua rappresentazione parodica e, nel caso di Sherman, si perde tra le sue alternative rappresentazioni.

A partire dagli anni Novanta, l'atto performativo del mascheramento – che in epoca contemporanea ha uno dei più illustri antecedenti nelle operazioni di Marcel Duchamp/Rose Sélavy – raggiunge in effetti dei picchi inesplorati, complice anche la disponibilità di nuove tecniche di *make-up*, di effetti speciali e di materiali<sup>31</sup>. Se infatti nei decenni precedenti alcune pratiche performative avevano già sperimentato il travestimento come atto artistico, nel periodo più recente questo avviene con modalità decisamente differenti, talvolta assai radicali.

Nel 1998, ad esempio, Roberto Cuoghi dà il via a una transazione fisica che per sette anni lo porta ad abbandonare la sua identità di venticinquenne per trasformarsi nell'immagine del padre, un uomo più grande di lui di quarant'anni. Questa metamorfosi, che avviene attraverso processi di invecchiamento forzato (prende peso, si decolora i capelli, cambia tono di voce, si veste con gli abiti del padre e assume i suoi atteggiamenti), produce una trasformazione tale nel suo corpo da indurlo infine ad abbandonare l'operazione per sopraggiunti problemi di salute.

---

cura di), *Self Media Studies. L'immagine di Sé dal social networking ai big data*, in "La Valle dell'Eden", n. 35, 2019.

31 Sul rapporto tra travestimento e arte prima di questa fase si veda: G. Dorfles, *Travestimento e arte*, in G. Dorfles, G. Buttafava, G. Rondi (a cura di), *Gli uni e gli altri. Travestiti e travestimenti nell'arte, nel teatro, nel cinema, nella musica, nel cabaret e nella vita quotidiana*, Arcana, Milano 1976, p. 15.

L'autorappresentazione anche fittizia dell'invecchiamento del corpo non è in sé e per sé una pratica nuova in campo artistico: si pensi, ad esempio, agli autoritratti di Roman Opalka o a *Just Another Story About Leaving* di Urs Lüthi, una serie di fotografie del 1974 (rieditato nel 2006) in cui l'artista svizzero simula il progressivo invecchiamento del suo corpo con l'aiuto del *make-up*.

Se si confronta questo lavoro con quello di Cuoghi, tuttavia, si può notare una netta differenza: mentre le fotografie di Lüthi ritraggono le possibili modificazioni del suo corpo nel tempo, l'operazione di Cuoghi si allaccia a un processo di abbandono dell'identità personale per ricalcarne e simularne un'altra già esistente. L'effetto finale non è un'anticipazione del suo aspetto senile ma un tentativo di aderire a un'altra identità, in questo caso quella di un consanguineo. Durante questo esperimento, infine, il suo stesso Io diventa irriconoscibile, trasformandosi nel ritratto impossibile di un'altra persona.

Nello stesso solco si collocano i lavori di Gillian Wearing che attraverso la serie *Album* (2003) ricostruisce la sua genealogia familiare vestendo i panni dei parenti. Con l'ausilio di trucco, parrucche, luci e costumi, infatti, Wearing si ritrae mentre indossa delle maschere iperrealiste fabbricate a partire dalle fotografie di famiglia.

I suoi *Autoritratto come mia madre Jean Gregory* (2003) o *Autoritratto come mio padre Brian Wearing* (2003), le consentono di interpretare per un breve lasso di tempo i ruoli dei genitori e, contemporaneamente, di mettere in evidenza la natura plurale e composita di ogni identità, costruita tramite la relazione con altri individui<sup>32</sup>. Nel processo di riattivazione delle fotografie del passato, infatti, l'artista assume temporaneamente su di sé l'identità di un'altra persona, con la quale condivide il DNA e determinate caratteristiche fisiche. Come nel caso di Cuoghi, tuttavia, l'opera finisce per generare un nuovo soggetto, che combina e aggiunge ulteriori caratteristiche alle diverse personalità di cui si compone. L'operazione di Wearing, infatti, avviene nella maggior parte dei

---

32 L. Vecere, *In assenza. Appunti sull'autoritratto contemporaneo*, Pisa University Press, Pisa 2017, p. 158.





A. FANTUZZI  
*Dissimulare l'Io*

casi mentre i suoi familiari sono ancora in vita e sperimentano una fase diversa da quella rappresentata. Non si tratta dunque di sottrarre la loro identità, quanto di mostrare la compenetrazione tra le soggettività racchiusa in un unico corpo, raffigurato in tutte le sue diverse manifestazioni. Il suo diventa in questo modo un “autoritratto continuo”, attraverso il quale l’artista riconosce sé stessa in molteplici corpi e volti<sup>33</sup>.

#### FRAMMENTARE IL CORPO

Un’altra tipologia di autorappresentazione che si sviluppa alla fine del secolo in linea con le caratteristiche descritte, ha come protagonista la frammentazione del corpo dell’artista esaminato in maniera clinica. La prima mostra di Vanessa Beecroft, *Despair* (1993), rappresenta un esempio di questo genere di autoritratto, condotto attraverso la suddivisione del corpo in immagini del sé e la loro proiezione su altri individui.

Durante la mostra, l’artista espone il suo diario personale, il cosiddetto *Libro del Cibo* che ospita le annotazioni giornalieri di quanto ingerito dal 1985 al 1993, insieme ai disegni che illustrano quanto descritto nel diario<sup>34</sup>. Realizzati con linee spezzate e segni concisi, i disegni sono definiti da tratti sintetici che staccano le figure dallo sfondo, evidenziando porzioni isolate del corpo (come teste, mani e gambe).

Il corpo dell’artista, vero soggetto dell’operazione, si scinde e moltiplica nel disegno di fisici acerbi, spigolosi e logorati dal digiuno che raccontano l’ossessione di Beecroft nei confronti

---

33 Ivi, p. 21.

34 *Despair* è solo il primo dei lavori in cui Beecroft si confronta con l’idea del cibo. Altre performance incentrate su queste tematiche sono *VB52* (2003) e *VB65* (2009): in entrambe, il cibo consumato dai modelli viene trattato come una materia pittorica, come un espediente scenico scelto in base ai suoi riflessi cromatici e privato della sua funzione essenziale di nutrimento. E. L. Newman, *Female Body Image in Contemporary Art. Dieting, Eating Disorders, Self-Harm and Fatness*, Routledge, New York 2018.



*Le forme del simbolo*

della propria immagine e il suo rapporto compulsivo con il cibo. La pratica di controllare minuziosamente la quantità e i valori energetici dei pasti e di nutrirsi per periodi più o meno lunghi di alimenti di un unico colore, infatti, rende il cibo l'espedito di una narrazione che comprende gli stati d'animo quotidiani e le ansie dell'artista e che diventa sostanzialmente un esercizio di controllo sulla sua psiche.



Fig. 3 Vanessa Beecroft, *Senza titolo*, acquarello e grafite su carta, 1993-1994.  
Immagine gentilmente concessa dall'artista © Vanessa Beecroft 2020

Alla mostra prendono parte anche 30 ragazze vestite con gli abiti di Beecroft, scelte come personificazioni dei suoi disegni



A. FANTUZZI  
*Dissimulare l'Io*

in base a specifiche caratteristiche fisiche in cui si identifica, come ulteriori rappresentazioni di aspetti del sé. In questo modo, il diario, il libro e le ragazze formano insieme un corpo plurale, addensatore di identità, in cui l'artista trasfigura le sue ansie e memorie, offrendo traccia di un'identità soggetta a un processo di frammentazione.

#### LE TRASFORMAZIONI DELL'AUTORITRATTO NEGLI ANNI NOVANTA

Si potrebbero citare diversi altri esempi di autoritratti contemporanei che condividono le caratteristiche di moltiplicazione, mascheramento, sottrazione e frammentazione del soggetto, tuttavia i casi di Cattelan, Sherman, Moro, Wearing, Cuoghi e Beecroft risultano sufficienti per delineare un panorama delle principali trasformazioni iconografiche e simboliche dell'auto-ritratto a fine secolo.

In questi lavori, infatti, il passaggio dal soggetto alienato della modernità a quello frammentato della postmodernità, descritto Jameson, sembra andare incontro a una maturazione rappresentativa. Se confrontiamo gli autoritratti degli anni Novanta con quelli di Warhol, che rappresentano per Jameson lo stadio iniziale di questa trasformazione, possiamo infatti notare notevoli differenze.

Nelle sue autorappresentazioni, Warhol moltiplica e riproduce la sua immagine; la sua identità, tuttavia, rimane sempre ben riconoscibile anche sotto allo strato di trucco, alla parrucca e agli accessori di cui si dota<sup>35</sup>. Nel processo di riproduzione e di mercificazione – durante il quale si perde l'espressività che caratterizzava le opere moderniste – l'immagine dell'artista non viene frammentata, ma si mantiene chiaramente distinguibile in tutte le sue varianti: il Warhol dell'*Autoritratto* del 1967 è senza ombra di dubbio la stessa persona raffigurata nell'*Autoritratto* del 1986.

---

35 Sulla storia dell'auto-ritratto moderno si veda anche: A. Boatto, *Narciso infranto. L'auto-ritratto moderno da Goya a Warhol*, Laterza, Roma-Bari 2005.



Lo stesso discorso può essere fatto per lavori coevi, come gli autoritratti di Luigi Ontani, realizzati a partire dalla fine degli anni Sessanta. Al pari di Sherman, Ontani utilizza il proprio corpo per interpretare ruoli storici, mitologici, letterari e popolari, realizzando tuttavia immagini in cui la sua identità soggettiva non viene messa in discussione, ma rafforzata e arricchita dai suoi travestimenti: gli abiti, i ruoli interpretati e la scenografia, infatti, non impediscono alla fisionomia di Ontani di diventare l'impronta riconoscibile che collega tutte le sue rappresentazioni e che si anima a contatto con le alterità interpretate<sup>36</sup>.

Negli autoritratti degli anni Novanta, invece, la serialità dell'immagine non è diretta ad anatomizzare il corpo dell'artista, ma a mettere in scena la compresenza di varie e simultanee versioni del sé, composte da frammenti diversi tra loro. I molteplici volti di Cattelan in *Super Noi* e *Spermini* o i ritratti di Sherman, rivelano una modalità di rappresentazione improntata alla pluralità, fondata sull'assenza di un nucleo del sé riconoscibile. La rappresentazione dissimulata dell'identità personale conduce infine allo svuotamento dell'immagine soggettiva, colmata di volta in volta di contenuti temporanei, spesso attraverso l'uso di maschere e travestimenti.

Se nei lavori di fine secolo compaiono riferimenti alla vita individuale del soggetto, questi sono sempre vaghi e indeterminati, connotati da una temporalità imprecisa e indefinita – si pensi alla commistione di passato e presente negli autoritratti di Cuoghi e Wearing – e incerti, perché uniti a milioni di altre fonti e riferimenti. L'appiattimento delle immagini, ovvero l'impossibilità di sondarne i contenuti in profondità, rivela inoltre una modalità di racconto anti-narrativa, che impedisce la trasmissione di informazioni sostanziali sull'identità rappresentata.

In conclusione, se accettiamo di individuare la corrispondenza simbolica che Belting traccia tra immagine, corpo e persona, si può affermare che questi autoritratti rappresentano la pluralità e

---

36 Per un approfondimento sul lavoro di Ontani si rimanda a: F. Naldi, *I Tableaux vivants di Luigi Ontani*, in F. Naldi, *I'll be your mirror: travestimenti fotografici*, Cooper&Castelvecchi, Roma 2003, pp. 51-59.

la frammentazione identitaria identificata da Jameson attraverso un inedito modello iconografico, basato sul camuffamento, sulla moltiplicazione e sulla frammentazione dell'immagine soggettiva, diversificata in ogni sua variante.

Così, negli autoritratti di Cattelan, Wearing, Cuoghi e Beecroft, la fusione di un'unica identità in più volti o corpi produce "una personalità multipla" che se da un lato mette in discussione l'esistenza del soggetto, dall'altro lato gli offre la possibilità di sperimentare e interpretare un ruolo nuovo a ogni rappresentazione<sup>37</sup>. Nel caso di Moro e Sherman, invece, i conflitti legati all'autorappresentazione, messi a nudo dall'uso della maschera, non impediscono che una forma di raffigurazione avvenga, seppure attraverso la costruzione artificiale di un'identità ibrida e fittizia<sup>38</sup>.

La crisi tra il sé reale e il sé raffigurato viene risolta infine nell'appiattimento delle immagini, volte non più a rivelare l'essenza del soggetto ma a produrre nuovi sé: non più ritratti in cui incarnare la propria personalità, dunque, ma parafrasi critiche dell'autoritratto che non tematizzano il corpo dell'artista, ma la sua raffigurazione, riservandogli infiniti possibili ruoli da interpretare.

---

37 H. Belting, *Antropologia delle immagini*, cit., p. 136.

38 Sull'uso della maschera come forma di autoritratto si veda: H. Belting, *Facce. Una storia del volto*, Carocci, Roma 2014.



ANNALISA PELLINO

IMMAGINI IN MOVIMENTO,  
DECOLONIALITÀ E PRATICHE  
SIMBOLICHE IN *DOCUMENTA11* (2002)

Nel presente saggio è esplorata la funzione del simbolico in relazione a una duplice svolta che ha segnato l'arte contemporanea negli anni Novanta. La prima è nota come il *discursive turn*<sup>1</sup> delle pratiche artistiche e curatoriali: al suo interno è possibile individuare una linea che adotta la prospettiva post-coloniale e decoloniale<sup>2</sup> per interrogare i criteri di legittimità delle istituzioni artistiche. La seconda invece è nota come *cinematic turn*, con cui si suole indicare il fenomeno di rilocazione del cinema dal *movie theatre* allo spazio espositivo (musei, mostre e gallerie)<sup>3</sup>.

- 1 M. Wilson, *Curatorial Moments and Discursive Turns*, in P. o'Neill (ed.), *Curating Subjects*, Open Editions & De Appel, London-Amsterdam, 2007; cfr. S. Sheikh, *Curating and Research. An Uneasy Alliance*, in M. Vest Hansen, A. F. Henningsen, A. Gregersen (eds.), *Curatorial Challenges. Interdisciplinary Perspectives on Contemporary Curating*, Routledge, London-New York 2019; M. Laurberg, M. Schavemaker, *Between the Discursive and the Immersive: Curating Research in the 21st Century Art Museum* <https://bit.ly/2OsZRES> (ultimo accesso 30/07/2020).
- 2 Sulla differenza tra opzione *postcoloniale* e *decoloniale* si veda W. Mignolo, *The Darker Side of Western Modernity. Global Futures, Decolonial Options*, Duke University Press, New York 2012, pp. 149-180.
- 3 Cfr. R. Bellour, *L'Entre-images: photos, cinéma, vidéo*, Éditions de la Différence, Paris 1990; P. Dubois (ed.), *Cinéma et art contemporain / Cinema and Contemporary Visual Arts*, in "Cinéma&Cie, International Film Studies Journal", n. 8, Il Castoro, Milano 2006; F. Casetti, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Giunti, Firenze 2015; F. Bovier, A. Mey (eds.), *Exhibiting the Moving Image: History Revisited*, Sternberg Press, Berlin 2015; Id., *Cinema in the Expanded Field*, Sternberg Press, Berlin 2015.

### Le forme del simbolo

Nello specifico, il saggio propone una lettura di *Documenta 11* (2002) come evento sintomatico di questa duplice svolta e all'interno di un generale cambiamento di paradigma dell'arte contemporanea che condiziona i modelli spettatoriali. Conceputa come *dispositivo materiale e simbolico*, la mostra è uno spartiacque nel processo di riconoscimento istituzionale del pensiero postcoloniale e decoloniale che – insieme agli studi femministi e *queer* – già da tempo andava scuotendo la struttura del sapere occidentale e i suoi sistemi di legittimazione e di rappresentazione<sup>4</sup>. Intesa come *locus discorsivo Documenta 11* mette in scena questa intromissione con una serie di strategie volte a destabilizzare il vecchio apparato – l'idea stessa di mostra come *locus identitario* del discorso modernista – e i suoi protocolli.

#### IMMAGINE (IN MOVIMENTO) COME PRATICA SIMBOLICA

Nel suo studio su “l'immagine insepolta” dedicato alla scienza senza nome di Aby Warburg, Georges Didi-Huberman suggerisce di seguire la “vita concreta dei simboli” considerando l'immagine allo stesso tempo come “atto (corporeo e sociale) e simbolo (psichico e culturale)”. È un fatto culturale frutto di un “gioco di forze e funzioni” che ha luogo tanto nelle forme quanto nelle pratiche, ma in un perenne stato di mobilità “tra locale e globale”. “Non si dà morfologia come analisi delle forme senza dinamica come analisi delle forze”<sup>5</sup>, afferma Didi-Huberman. Per Hans Belting il “luogo delle immagini” è il corpo stesso dello spettatore, “immagine-mezzo mediale” e “apparato figurativo” che nasce come “risultato di una simbolizzazione personale o collettiva”. Le immagini sono il risultato di due

4 I. Chambers, L. Curti, M. Quadraro (eds.), *Ritorni Critici, La sfida degli studi culturali e postcoloniali*, Meltemi, Milano 2018.

5 G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, trad. it. A. Serra, Bollati Boringhieri, Torino 2006, p. 106.





A. PELLINO  
*Immagini in movimento*

atti simbolici, i quali presuppongono entrambi il nostro corpo vivente: l'atto della fabbricazione e l'atto della percezione, di cui uno è lo scopo dell'altro"<sup>6</sup>.

I due studiosi considerano il simbolico come discorso e dinamica, non solo come morfologia. In quanto pratica, esso si configura come un atto strettamente legato al corpo – fisico, sociale e culturale – e all'interno di un contesto, nel nostro caso la mostra, che ne *pre-dispone* la percezione. Le mutazioni di *documenta*<sup>7</sup> tra la fine del XX e l'inizio del XXI secolo aiutano a comprendere la connotazione fortemente politica e ideologica delle pratiche espositive che, nella doppia accezione di forma materiale e simbolica, incidono sulla natura dell'esperienza spettatoriale.

DOCUMENTA E LE RADICI DELL'ARTE CONTEMPORANEA

*documenta* nasce nel 1955 con l'obiettivo di riportare l'arte europea del XX secolo dentro la grande narrazione del modernismo internazionale e di riprendere il discorso artistico interrotto dalla Seconda guerra mondiale. Per il suo ideatore, Arnold Bode, la mostra avrebbe dovuto riannodare le fila del discorso modernista – “*re-engage in conversation*” –, celebrare la vittoria della cultura umanista sul dispotismo e rivelare le “radici dell'arte contemporanea”<sup>8</sup>. Grazie al successo di pubblico, confermato di edizione in edizione, *documenta* ha assunto il ruolo di momento espositivo più importante dell'Europa post-bellica e, alla fine del secolo, del sistema internazionale dell'arte contemporanea. Non solo è stata a lungo il palcoscenico principale della ripresa

6 H. Belting, *Antropologia delle immagini*, trad. it. S. Incardona, Carocci, Roma 2018, pp. 19-108.

7 La variazione ortografica della parola “documenta” rispetta la scelta dei diversi curatori di usare lettere maiuscole o minuscole, numeri arabi o romani.

8 Cfr. *documenta. Curating the History of the Present*, in “On Curating”, n. 33, 2017.



modernista, ma è diventata anche la cartina di tornasole di un radicale mutamento delle pratiche artistiche e curatoriali.

Questo ha avuto luogo nel quadro di un più generale disorientamento epistemologico connesso al passaggio dalla cornice del moderno a quella del contemporaneo e in un momento di forte espansione geografica dei circuiti dell'arte, in cui diversi fenomeni si intrecciano generando fratture e tensioni nei processi di produzione, mediazione e ricezione dell'arte. Mi limiterò a citare i più significativi: un generale processo di dematerializzazione dell'arte<sup>9</sup>; l'affermazione di una nuova concezione dell'esperienza estetica basata sulla temporalità dell'evento<sup>10</sup> – che si affianca a o compete con quella spaziale del *display*<sup>11</sup>; il susseguirsi di varie forme (o momenti) di critica istituzionale<sup>12</sup>; la professionalizzazione (e la personalizzazione) della figura del curatore come attore in grado di orientare significativamente il gusto e decretare o meno il successo di artisti, discorsi e tendenze<sup>13</sup>; il cosiddetto processo di "biennializzazione" all'interno di quello più ampio della globalizzazione<sup>14</sup>.

- 
- 9 L. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1997; B. Buchloh, *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institution*, in "October", Vol. 55, 1990, The MIT Press, Cambridge-London, pp. 105-143.
  - 10 B. Groys, *Time-Based Art*, in "RES: Anthropology and Aesthetics", n. 59/60, 2011, pp. 337-341. JSTOR, <https://bit.ly/2ZruLno>, ultimo accesso 30/07/2020.
  - 11 M. A. Staniszewski, *The Power of Display*, The MIT Press, Cambridge-London 1998.
  - 12 A. Alberro, B. Stimson (eds.), *Institutional Critique: an Anthology of Artists' Writings*, MIT Press, Cambridge-London, 2009. Cfr. P. O'Neill, *How Institutions Think. Between Contemporary Art and Curatorial Discourse*, The MIT Press, Cambridge-London, 2017; J. Voorhies (ed.) *What Ever Happened to New Institutionalism?*, Sternberg Press, Berlin 2014.
  - 13 B. Borthwick, C. Milliard, R. Niemojewski, J. Watkins, *The New Curator*, Lawrence King Publishing, London 2016. Cfr. T. Smith, *Contemporary Curating Talking*, Independent Curators International, New York 2015.
  - 14 Carlos Basualdo, *The Unstable Institution*, in P. O'Neill (ed.) *Curating Subjects*, cit., pp. 39-52. P. O'Neill, S. Sheikh, L. Steeds, M. Wilson



A. PELLINO  
*Immagini in movimento*

LE “BIENNALI” COME ISTITUZIONI: MACCHINE EGEMONICHE O LUOGHI  
DI SPERIMENTAZIONE?

In particolare, il processo di biennializzazione assume una funzione specifica nella riconfigurazione generale del sistema dell'arte contemporanea, tanto che, se le mostre insieme alle collezioni permanenti dei musei e agli archivi sono state il medium principale della ricezione dell'arte all'interno della cornice modernista, le biennali lo sono diventate per la cultura contemporanea<sup>15</sup>. Con questa espressione si suole indicare non tanto la periodicità dell'evento (ogni due anni come suggerisce la parola), quanto la rapida moltiplicazione delle grandi mostre che hanno luogo su scala internazionale, con cadenza biennale ma anche triennale, quadriennale, quinquennale o settennale. Diversi studiosi del fenomeno lo considerano allo stesso tempo come causa ed effetto della globalizzazione: Paul O'Neill nota ad esempio come questa sia sovente il tema stesso delle biennali degli anni Novanta<sup>16</sup>. Mentre Simon Sheikh, parafrasando Fredric Jameson, afferma che la loro proliferazione corrisponde alla “logica culturale della globalizzazione”, in quanto tende a omogeneizzare i formati espositivi, gli artisti e le opere<sup>17</sup>. Se da una parte la globalizzazione ha aiutato l'espansione geografica delle *audiences* e degli spazi deputati, dall'altro anche il sistema dell'arte contemporanea ne ha favorito alcuni aspetti: ha generato zone speciali di sviluppo economico basato sulla cultura favorendo i processi di gentrificazione, e ha intensificato i flussi

---

(eds.), *Curating After the Global. Roadmaps for the Present*, The MIT Press, Cambridge-London 2017. Cfr. P. Kompatsiaris, *The Politics of Contemporary Art Biennials. Spectacles of Critique, Theory and Art*, Routledge, London-New York 2017.

- 15 B. Altshuler, *Salon to Biennial: Exhibitions that made Art History. Volume 1: 1863 -1959; Volume 2: 1962 – 2002*, Phaidon Press 2008-2013.
- 16 P. O'Neill, *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, The MIT Press, Cambridge-London, 2012, p. 81.
- 17 S. Sheikh, *Morbid Symptoms: Curating in Times of Uncertainty and De-Globalization. An Introduction*, in P. O'Neill, S. Sheikh, L. Steeds and M. Wilson (eds.), *Curating After the Global*, cit., pp. 26 e 72.





*Le forme del simbolo*

del turismo culturale trasformando la mostra in un rito sociale sempre più spettacolare. D'altro canto è stato rilevato anche come all'interno delle biennali si formino di continuo spazi discontinui di contestazione e resistenza, dove elaborare visioni alternative all'inerzia delle istituzioni stesse<sup>18</sup>. Se da una parte le biennali possono essere grandi macchine per la produzione dell'egemonia culturale nella sua veste più patinata<sup>19</sup>, dall'altro sono anche spazi di sperimentazione programmaticamente instabili che consentono una più estesa e rapida circolazione dei discorsi grazie all'entrata in scena di nuovi attori<sup>20</sup>.

*DISCURSIVE (CURATORIAL) TURN: DALLE FORME ALLE PRATICHE*

La figura del curatore riflette questa trasformazione, per cui, se all'inizio del XX secolo il suo ruolo è strettamente legato al modernismo, alla nascita dei musei e alla storia delle mostre – custode e mediatore tra la collezione e le sue modalità espositive –, dagli anni Sessanta in poi diventa sempre più nomadico e indipendente. Ralph Rugoff lo definisce un “jet-set flâneur”<sup>21</sup>, Brad Buckley e John Conomos una sorta di “flying curator [...] as much a mediator of artists and their public as of static objects”<sup>22</sup>. Nel passaggio a una dimensione globale il curatore quindi si emancipa dal rapporto esclusivo con le collezioni, per rivolgersi agli artisti, al pubblico e

18 O. Marchant, *Hegemonic Shifts and the Politics of Biennialization: the Case of Documenta* (2008), in E. Filipovic, M. Van Hal, S. Øvstebø (eds.), *The Biennial Reader. An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, Hatje Cantz 2010, pp. 466-490.

19 R. Kolb, S. A. Patel, D. Richter, *Contemporary Art Biennials – Our Hegemonic Machines in States of Emergency*, in “On Curating” n. 46, 2020.

20 Cfr. E. Filipovic, M. Van Hal, S. Øvstebø (eds.), *The Biennial Reader*, cit., p. 20; M. Hlavajova, *How to Biennial? The Biennial in Relation to Art Institution*, ivi, pp. 296-297.

21 R. Rugoff, *Rules of the Game*, in “Frieze”, n. 44 – 1999, pp. 47-49.

22 B. Buckley, J. Conomos (eds.), *A Companion to Curation*, Wiley Blackwell, Hoboken 2020, pp. XIIV-XLIV.





A. PELLINO  
*Immagini in movimento*

all'evento. All'interno di questo scenario ha avuto luogo una sorta di polarizzazione tra la curatela intesa come *exhibition-making* concentrata sulle forme del *display* e del *white cube*<sup>23</sup>, e la curatela intesa come *pratica espansa*, ovvero laboratorio di discorsi che precedono l'esposizione o considerati quale parte e risultato stesso del processo artistico<sup>24</sup>. È utile chiarire cosa si intende per *discursive turn* facendo riferimento alla voce del *curatorial dictionary*:

discursivity in art and curatorial practices has gained momentum when dematerialized mediums (i.e. lectures, symposia, discussions, talks, workshops, etc.) were initiated as the projects themselves. [...] This is also referred to as the discursive turn in contemporary art. [...] Discursive practices have not only changed the form, content, and presentation mode of artworks (*exhibition display*), but also the function of institutions, their exhibition policy, and even the role of the actors within them (*performativity, collaboration*). At the same time, this discursive shift also indicates the perpetual critical assessment of these very changes.<sup>25</sup>

In particolare Buckley e Conomos riconoscono all'interno del *curatorial turn* un'intera nuova generazione di curatori e studiosi interessati alle produzioni artistiche *emergenti*<sup>26</sup> proprie delle aree geografiche non toccate dalla narrazione modernista. Formatisi all'interno dei processi di decolonizzazione e ispirati dalle teorie postcoloniali e decoloniali, questi

23 B. O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, The Lapis Press, Santa Monica-San Francisco 1976.

24 Cfr. H. Foster, *Exhibitionists*, in id., *What comes after Farce?*, Verso, London 2020, pp. 121-130.

25 E. Lázár, <https://bit.ly/3gd88cd>, ultimo accesso 30/07/2020. Cfr. nota 1.

26 L'aggettivo *emergente*, fa riferimento tanto ai nuovi soggetti quanto alle pratiche che producono nuovi significati, valori e relazioni. È ripreso da Raymond Williams che distingue tra momenti culturali *dominanti* (la tradizione e lo *status quo*), *residuali* (si collocano a distanza ma sono parte del sistema dominante e servono a legittimare la relazione di dominio) ed *emergenti* (contengono elementi di dissenso implicito o esplicito). Cfr. R. Williams, *Marxism and Literature*, Oxford University Press, Oxford 1977, pp. 121-127.



nuovi soggetti tendono ad adottare forme discorsive e collaborative di curatela. In un processo che coinvolge la teoria e la pratica, tale approccio riprende il modello dei *cultural studies* intesi, con Stuart Hall, come “formazione discorsiva” nell’accezione data da Michel Foucault<sup>27</sup>. L’ordine del discorso è, per Foucault, il frutto di procedure di esclusione, come la volontà di *verità*, l’*interdetto* e la *partizione* tra i discorsi che sono ammessi o meno a circolare nella società: “non è semplicemente ciò che traduce le lotte o i sistemi di dominazione, ma ciò per cui, attraverso cui, si lotta, il potere di cui si cerca di impadronirsi”<sup>28</sup>. Le partizioni sono per il filosofo “arbitrarie in partenza”, storicamente date e regolate da un sistema di istituzioni che le impongono attraverso l’esercizio della violenza sistemica, materiale e simbolica.

Gli studi culturali prendono in considerazione la pluralità e la stratificazione dei discorsi, criticando proprio la presunta neutralità delle istituzioni. In questione, dunque, non è tanto la ragion d’essere delle biennali, ma quanto esse siano in grado di uscire dalla cornice nord-atlantica, per diventare spazi di possibilità per pratiche post-nazionali e post-identitarie in cui far emergere la pluralità. Athena Athanasiou afferma che, a fronte del cambio di paradigma che sposta l’attenzione dagli enunciati ai discorsi, dalle forme alle pratiche, questo tipo di curatela si trasforma in una interrogazione insieme teorica e politica, perché considera il sistema come un *apparato* che regola la relazione tra potere, conoscenza e soggettività – anche in questo caso nel solco della teoria del *dispositivo* di Foucault<sup>29</sup>.

27 S. Hall, *Cultural Studies and its Theoretical Legacies*, in D. Morley, H.-H. Chen (eds.) *Stuart Hall, Critical Dialogues in Cultural Studies*, Routledge, London-New York 1996, pp. 261-274.

28 M. Foucault (1971), *L’ordine del discorso e altri interventi*, trad. it. A. Fontana, M. Bertani, V. Zini, Einaudi, Torino 2004, p. 6.

29 A. Athanasiou, S. Scheick, *Formations of Political-Aesthetic Criticality: Decolonizing the Global in Times of Humanitarian Viewership*, in P. O’Neill, S. Sheikh, L. Steeds, M. Wilson (eds.), *Curating After the Global*, cit., pp. 71-94.



A. PELLINO  
*Immagini in movimento*

*Documenta11* E LA “COSTELLAZIONE POSTCOLONIALE”

*Documenta11* di Okwui Enwezor si inserisce in questo scenario come una sorta di cesura. Riprendendo la nota metafora di Frantz Fanon, il curatore pensa la preparazione della mostra come a un momento di *tabula rasa* – necessaria per l’inizio di qualsiasi “decolonizzazione”<sup>30</sup>. Nondimeno, è opportuno puntualizzare che l’espressione più appropriata per descrivere ciò che fa capo alle scelte di Enwezor non è tanto *decolonizzazione* quanto *decolonializzazione*. La nozione di decolonialità fa riferimento al pensiero che si esercita per cambiare la teoria e l’ordine delle idee che regolano i rapporti di potere, è un progetto epistemico che va oltre l’esperienza storica di emancipazione politica delle colonie<sup>31</sup>. La decolonialità è un “syncopated and jeopardized space-time”<sup>32</sup> che consiste, con Rachele Borghi, nel “moltiplicare i luoghi di enunciazione” all’interno di territori disomogenei, alimentando una “costellazione di micro-politiche”<sup>33</sup>. Nella fattispecie, il gesto di Enwezor è volto a superare il *modello cen-*

30 Cfr. *Decolonizing Art Institutions*, in “On Curating” n. 35, 2017.

31 Cfr. W. Mignolo, *The Darker Side of Western Modernity*, cit.; W. Mignolo, C. Walsh (eds.), *On Decoloniality. Concepts, Analytics, Praxis*, Duke University Press, New York 2018. Per Mignolo l’opzione decoloniale e quella postcoloniale, pur essendo radicate in diverse genealogie di pensiero e pur seguendo percorsi diversi – la prima il colonialismo britannico (Egitto, India, Australia, Sud-Africa), il postmodernismo e il post-strutturalismo, la seconda il colonialismo ispano-portoghese e caraibico-sudamericano – vanno nella stessa direzione. Anche Gayatri S. Spivak ad esempio considera la ragione post-coloniale come spazio teorico e politico che non si colloca semplicemente “dopo” il colonialismo, ma – storicamente e geopoliticamente – “dopo” il post-coloniale, all’interno dello scenario della globalizzazione in cui la violenza epistemica del colonialismo continua a riproporsi sotto forme nuove. Cfr. G. C. Spivak, *Critica della ragione postcoloniale. Verso una storia del presente in dissolvenza* [1999], trad. it. A. D’Ottavio, Meltemi, Roma 2004.

32 G. Ascione, *Science and the Decolonization of Social Theory. Unthinking Modernity*, Palgrave Macmillan, London 2016, p. 144.

33 R. Borghi, *Decolonialità e privilegio. Pratiche femministe e critica al sistema-mondo*, Meltemi, Milano 2020, pp. 63-92.



tro-periferia<sup>34</sup> proprio dell'assetto coloniale del mondo, ormai inattuale nella dimensione globale di circolazione dei segni e dei simboli culturali, perché tanto il potere economico quanto quello politico delle istituzioni vi si manifesta in maniera discontinua, accelerata e a macchia di leopardo.

Nigeriano di nascita ma formatosi all'interno della scena culturale newyorkese degli anni Ottanta e Novanta, Enwezor asseconda questa *discontinuità* per mostrare le contraddizioni di un modello che non corrisponde più ai reali circuiti dell'arte contemporanea, e amplia il suo raggio d'azione con un'operazione di de-territorializzazione. Con i suoi co-curatori – Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash e Octavio Zaya – organizza fra il 2001 e il 2002 cinque piattaforme di *public programs*, conferenze, workshop e *film screenings*, ognuna delle quali ha luogo in una località diversa.

*Democracy Unrealized* (Vienna – Berlino) propone una lettura critica dell'idea di democrazia, intesa come processo parziale e non del tutto compiuto, in quanto in una dimensione globale la sua versione occidentale e liberale ha mostrato evidenti limiti in termini di eguaglianza e giustizia sociale<sup>35</sup>. *Experiments with Truth: Transitional Justice and the Processes of Truth and Reconciliation* (New Delhi) affronta il concetto di “giustizia di transizione” – un campo di studi interdisciplinari sui crimini di Stato, la violenza sistemica e la violazione dei diritti umani nei regimi autoritari – e, conseguentemente, il senso della verità, della testimonianza e dei limiti della rappresentazione<sup>36</sup>. *Creolité and*

34 Per una trattazione estesa dell'argomento cfr. C. Behnke, J. Burton, V. Knoll, U. Wuggenig (eds.), *Art in the Periphery of the Center*, Sternberg Press, Berlin 2015. Cfr. *Centres-Peripheries*, in “On Curating” n. 41, 2019; A. Gardner, C. Green, *Post-North? Documental1 and the Challenges on the “Global Exhibition”*, in “On Curating” – The documenta Issue, n. 33 – 2017, pp.109-121.

35 O. Enwezor et al. (eds.), *Democracy Unrealized: Documental1 Platform 1*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2002.

36 O. Enwezor et al. (eds.), *Experiments with Truth: Transitional Justice and the Processes of Truth and Reconciliation: Documental1 Platform 2*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2002.





A. PELLINO  
*Immagini in movimento*

*Creolization* (St. Lucia – Piccole Antille) mette in luce i limiti delle teorie del meticciato e del multiculturalismo, proponendo una nuova filosofia politica dell'Altro basata sulla teoria letteraria franco-caraibica della *créolité* volta a superare le narrazioni basate sull'opposizione centro-periferia a favore del policentrismo che contraddistingue la cultura creola<sup>37</sup>. *Under Siege: Four African Cities – Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos* è un focus sullo sviluppo urbano di quattro città africane all'interno della dimensione postcoloniale, nei cui interstizi si formano zone di resistenza basate su economie di sussistenza e relazioni solidali<sup>38</sup>. Ciascuna piattaforma è accompagnata da una pubblicazione con i contributi di vari intellettuali – fra cui Stuart Hall, Chantal Mouffe, Iain Chambers, Oliver Marchart, Michael Hardt e Antonio Negri, Homi K. Bhabha, Ernesto Laclau, Derek Walcott, Jan Bernabé – chiamati a confrontarsi sui diversi temi in una strategia di coinvolgimento interdisciplinare della teoria nella pratica volta a riorientare le scelte artistiche e curatoriali. In *Documenta11* la critica culturale postcoloniale e decoloniale diventa dunque un'operazione critica condotta all'interno dell'istituzione stessa, con un movimento centrifugo che ne slabbra le consuete griglie spazio-temporali, ben oltre i classici cento giorni espositivi nel cuore della vecchia Europa.

La quinta e ultima piattaforma, *Exhibition*, ha luogo a Kassel: sulla falsariga della *de-territorializzazione* praticata nelle prime quattro piattaforme, la mostra si gioca su un doppio effetto di *dislocazione*. Il primo è quello legato alla scelta di sedi espositive non convenzionali – come ad esempio la vecchia stazione dei treni o un tipico *imbiss* tedesco gestito da turchi – ovvero spazi di vita in cui vanno quotidianamente in scena tutti gli effetti collaterali della globalizzazione: migrazioni, razzismo, subordinazione di classe e di genere, sfruttamento del lavoro minorile

---

37 O. Enwezor et al. (eds.), *Créolité and Creolization: Documenta 11 Platform 3*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2002.

38 O. Enwezor et al. (eds.) *Under Siege: Four African Cities-Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos. Documenta11 Platform 4*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2002.



e del sesso, privatizzazione dei sistemi educativi e formativi. Il secondo invece consiste nella *de-regolamentazione* della mostra come medium. Questa non è il risultato o la summa delle piattaforme precedenti, tanto che non vi è alcuna divisione in sezioni a esse corrispondenti, ma mantiene un'autonomia che affronta un ulteriore aspetto dell'egemonia culturale nord-atlantica: il *white cube* quale epitome del modernismo occidentale, su cui tornerò a breve.

(Ri)pensare l'istituzione e pensare attraverso l'istituzione<sup>39</sup> è uno dei temi più dibattuti del contemporaneo perché ne interroga la legittimità e mette in discussione l'idea dell'autonomia dell'arte e i canoni estetici su cui essa si fonda. Questo fenomeno riconosciuto come *new institutionalism*<sup>40</sup> si intreccia sovente con le teorie critiche che mettono al centro le soggettività *emergenti*: postcoloniali/decoloniali, femministe e *queer*. Nella fattispecie, il nuovo istituzionalismo proposto da *Documenta11* volge lo sguardo verso le macro-dinamiche della relazione tra identità culturale, circuiti della conoscenza globale e regimi spettatoriali. Facendo seguito alla traiettoria indicata da Catherine David<sup>41</sup> – curatrice di *documenta X* dove si era già impegnata nell'espone le omissioni della storia dell'arte occidentale in una prospettiva

39 P. O'Neill, *How Institutions Think*, cit.

40 J. Ekeberg, *New Institutionalism*, Office for Contemporary Art Norway, Oslo 2003. Cfr. J. Voorhies (ed.), *What Ever Happened to New Institutionalism?*, cit.; C. Bishop, *Radical Museology, or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?*, Koenig Books, London 2013; *Institution as a Medium. Curating as an Institutional Critique?*, in "On Curating" n. 8, 2011; n. 13, 2012.

41 La decima edizione di *documenta* (1997) non solo è la prima curata da una donna, ma inaugura anche una pratica collaborativa e discorsiva che ruota attorno all'organizzazione di *lectures*, progetti editoriali, eventi, *performances* e *screenings*. David trasforma il "Museum of 100 Days" di Bode in un museo dei "100 Days -100 Guests", una mostra il cui quid sta nella durata e nel fatto di ospitare eventi oltre che opere, e dove finanche il catalogo è usato come spazio discorsivo oltre la consueta funzione di documentazione. Cfr. "Retrospective: *documenta X*, 21 June –28 September 1997", <https://bit.ly/3fxFoux>, ultimo accesso 30/07/2020.



A. PELLINO  
*Immagini in movimento*

post-nazionale – Enwezor non esclude la mostra ma mette in discussione la centralità dell'esposizione come unico esito della produzione artistica. La mostra viene de-strutturata e convertita in *locus discorsivo* in cui “performare” la teoria, nella sfera pubblica espansa e a-centrica della cosiddetta “costellazione postcoloniale”: “The project of Documenta11 was conceived not as an exhibition, but as a constellation of public spheres. [...] in the domain of the discursive rather than of the museological”<sup>42</sup>.

#### DE-TERRITORIALIZZAZIONE ED ESERCIZI DI CRÉOLITÉ

Questo movimento centrifugo esprime lo stato di “transizione permanente” proprio delle pratiche contemporanee caratterizzate da flussi massicci di immagini e simboli culturali. Al loro interno, secondo Enwezor, i processi di creolizzazione non solo incontrano i circuiti del capitale globale, ma ne diventano il “contrappunto culturale” più forte. Infatti, mentre la globalizzazione tende all'omogeneità culturale e al consolidamento di un immaginario che ha bisogno di mostrarsi immediatamente leggibile affinché le merci possano circolare senza ostacoli, la creolizzazione spinge verso la differenza e la dispersione, e richiede un processo di riadattamento continuo.

De-territorializzazione e creolizzazione rappresentano dunque un momento di *détournement* all'interno della sfera egemonica occidentale necessario per esercitare il capitale simbolico della differenza culturale. Partendo dal presupposto che ogni produzione culturale è insieme situata e mobile nella misura in cui i suoi sviluppi non si limitano all'ambito locale<sup>43</sup>, *Documenta11* tenta

42 O. Enwezor et al. (eds.), *Documenta11, Platform 5: Exhibition*, catalogue (11th: 2002, Museum Fridericianum, Kassel), Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2002, p. 54. Cfr. O. Enwezor, *The Postcolonial Constellation. Contemporary Art in a State of Permanent Transition*, in O. Enwezor, N. Condee, T. Smith (eds.), *Antinomies. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Duke University Press, New York 2008, pp. 207-234.

43 Sul rapporto tra locale e globale, per cui i soggetti sono sì situati (*located*) ma anche orientati (*oriented*), e dotati di *agencies* multi-



di fare i conti con lo specifico socio-culturale dei territori *eccentrici* chiamandoli direttamente in causa. Enwezor prende così le distanze da tutti quegli interventi curatoriali che, nonostante le intenzioni, hanno continuato a lavorare nel riflesso compiaciuto del discorso storiografico tradizionale, replicando la “pantomima del moderno opposto al primitivo”<sup>44</sup>. Il curatore critica in particolare mostre come *Primitivism and Modern Art: Affinities of the Tribal and the Modern* (MoMa, New York 1984-85) e *Magiciens de la Terre* (Centre Pompidou, Parigi 1989), così come i criteri museologici adottati dalla Tate Modern di Londra all’inizio degli anni 2000. Le considera operazioni “furbamente multiculturali”, mere risposte di convenienza alle critiche dell’autorità occidentale e alle richieste di rappresentanza e inclusività nel discorso artistico<sup>45</sup>.

Nel suo saggio dedicato ai *luoghi della cultura* di fine millennio Homi Bhabha – a cui Enwezor fa esplicito riferimento nel catalogo della mostra – si interroga sulle dinamiche che presiedono alla loro individuazione, considerandoli non solo come spazi fisici ma ponendo innanzitutto la questione del rapporto tra i soggetti e le istituzioni<sup>46</sup>. Lo spazio della cultura non è riducibile all’idea di spazio fisico, ma assume un’accezione più ampia. È uno stato eccentrico di contingenza – programmaticamente problematico – in cui è possibile rilevare il mancato accordo di senso tra segno e simbolo, ovvero tra la specificità culturale di particolari contesti e la produzione simbolica che migra in maniera fluida seguendo i circuiti transnazionali del capitale globale. La “condizione post-

---

ple all’interno di zone interstiziali di contatto, si veda M. Kwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2002; L. Lippard, *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*, New Press, New York 1997.

44 O. Enwezor, *The Postcolonial Constellation*. cit.

45 Per un approfondimento sulle criticità di questo approccio si veda in particolare l’intervista di B. Buchloh a J.-H. Martin (curatore di *Magiciens de la Terre*), *The Whole Earth Show: an Interview with Jean-Hubert Martin*, in L. Steeds (ed.) *Making Art Global (part 2): Magiciens de la terre, 1989*, Afterall, London 2013.

46 H. Bhabha, *I luoghi della cultura* [1994], *Meltemi*, trad. it. A. Perri, Roma 2001.



A. PELLINO  
*Immagini in movimento*

coloniale”, per Bhabha, rende consapevoli del carattere costruito della cultura e dell’invenzione della tradizione, consentendo così di contestare la normalizzazione dell’alterità. L’alterità va oltre la rappresentazione, perché si colloca nei momenti intermedi della catena dei significati, opera fuori dal testo o fra le righe, nell’aneddoto e nel *petit récit* di Barthes, nei segni apparentemente privi di significato. I luoghi della cultura sono dunque fuori dalla dialettica centro-periferia, tanto nelle ex colonie, quanto all’interno della stessa metropoli occidentale, ovvero nel *sotto-testo / sottosuolo* dell’alterità che ha attraversato la modernità in maniera carsica, per essere riconosciuta nella sua forza significativa solo al volgere del XX secolo.

In un momento storico di forti “transizioni e frizioni politiche” e di “consolidamento istituzionale globale” di *documenta*, Enwezor sceglie di fare i conti con gli spettri del presente, gli stessi che hanno infestato il modernismo e le sue gemmazioni post-moderne<sup>47</sup>. In questo modo il curatore affronta la questione dell’“imbarazzo” – *predicament*<sup>48</sup> – dell’arte contemporanea, dovuto proprio alla problematicità del rapporto tra le pratiche artistiche e la globalizzazione culturale, l’approccio storiografico e quello culturale, la lettura teleologica dell’arte e le sue dimenticanze.

#### RILOCAZIONE: *WHITE CUBE* E *BLACK BOX*

In questa operazione di de-territorializzazione Enwezor si spinge al punto da ristrutturare la mostra stessa attorno alla forma del *black box*, ponendolo in esplicita contrapposizione con il *white cube* quale epitome del modernismo occidentale. L’interesse del curatore per il *black box* è privo delle implicazioni

47 O. Enwezor et al. (eds.), *Documenta11, Platform 5*, cit.

48 Enwezor non è l’unico a porla in questi termini: cfr. *The Predicament of Contemporary Art*, in H. Foster, R. Krauss, Y.-A. Bois, B. Buchloh, D. Joselit, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames & Hudson, New York 2004, pp. 671-679.





*Le forme del simbolo*

teoriche che esso ha avuto per i *film studies*<sup>49</sup>. Ciò che assume rilevanza per Enwezor è che nel *black box* si materializza l'*Oltre* di Bhabha, il *terzo spazio* interstiziale, differenziale e performativo che destabilizza i protocolli del *white cube* tra “regolamentazione e negoziazione”<sup>50</sup>. Illuminante, a tal proposito, è lo scambio tra George Baker e Hal Foster all’interno di una tavola rotonda dedicata all’immagine in movimento nell’arte contemporanea:

Baker: [...] The most interesting artists working with film are specifically working out of a geographical relationship of peripherality to Hollywood, for example, people like Stan Douglas in Vancouver, or William Kentridge in Johannesburg, or Eija-Liisa Ahtila in Finland. And when the artist in fact comes out of L.A., such as Paul Sietsema or Sharon Lockhart, they take their camera to Paris or to Japan or to South America. This links back to the question of the most recent Documenta, Okwui Enwezor’s *Documenta11*, and its thorough investment in the projected image. There’s a connection here between...

Foster: The peripheral and the projected?

Baker: Yes. One of the most interesting uses of the projected image now is to disidentify with commercial, Hollywood cinema, and to somehow reconnect to and explore legacies within film that are outside of the Hollywood or the mass-cultural.<sup>51</sup>

Quest’idea dell’incontro tra le prospettive culturali “periferiche” e l’installazione delle immagini in movimento chiarisce la scelta di Enwezor di assumere il *black box* come tattica e tecnica

---

49 Per una disamina delle questioni metodologiche e definitorie poste dall’incontro tra *black box* e *white cube* cfr. F. Federici, *Cinema Esposto. Arte contemporanea, museo, immagini in movimento*, cit.. Si veda anche C. G. Saba, *Extended Cinema. The Performative Power of Cinema in Installation Practices*, in “Cinéma & Cie, International Film Studies Journal”, n. 20, 2013; C. G. Saba, C. Poian (eds.), *Unstable Cinema. Film and Contemporary Visual Arts*, Campanotto Editore, Udine 2007.

50 H. Bhabha, *I luoghi della cultura*, cit., p. 304.

51 M. Turvey, H. Foster, C. Iles, G. Baker, M. Buckingham, A. McCall, *Round Table: The Projected Image in Contemporary Art*, in “October”, Vol. 104, 2003, The MIT Press, Cambridge, pp. 71-96.





A. PELLINO  
*Immagini in movimento*

culturale al servizio delle istanze *eccentriche* della critica post-coloniale, stabilendo quasi una sorta di esclusione reciproca – più simbolica che materiale – tra *white cube* e *black box*. Da questo punto di vista il *white cube* viene interpretato come dispositivo funzionale all’assimilazione normalizzate dell’Altro sulla falsariga del primitivismo modernista<sup>52</sup>, ovvero come lo strumento anestetizzante (ma operativo sul piano simbolico) dell’astrazione dell’arte dal suo contesto, lo sfondo ideale, bianco, immacolato e quasi mistico, per l’opera che si vuole autonoma, al riparo dal reale, fuori dal tempo e smemorata<sup>53</sup>. Da tutt’altra prospettiva, il *white cube* ha assunto la funzione di spazio liberatorio ma protetto, nonché occasione di rinvigorismento per il cinema in un momento di trasformazione del medium e sullo sfondo della convergenza digitale<sup>54</sup>. Studiosi come Francesco Casetti e Thomas Elsaesser ad esempio, hanno salutato con favore la rilocalizzazione del cinema nello spazio espositivo<sup>55</sup>. I *film studies* hanno valorizzato l’idea seduttiva della libertà spettatoriale all’interno della mostra, contrapponendola a quella disciplinare imposta dallo spazio chiuso e buio del *movie theatre* che pone lo spettatore in una sorta di “cattività”<sup>56</sup>. Viceversa, dalla prospettiva degli *exhi-*

- 
- 52 Sul rapporto tra modernismo e primitivismo cfr. J. Clifford [1988], *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel XX secolo*, trad. it. M. Marchetti, Bollati Boringhieri, Torino 1993.
- 53 Cfr. B. O’Doherty, *Inside the White Cube*. cit.; E. Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2013, pp. 39-42; D. Crimp, *On the Museum’s Ruins*, in “October”, n. 13, 1980, The MIT Press, Cambridge, pp. 41-57.
- 54 H. Jenkins, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York University Press 2006.
- 55 T. Elsaesser, *Is a Factory a Museum?*, in “The Journal of Cinema and Media”, Wayne State University Press, Vol. 60, n. 1, 2019, pp. 42-52. F. Casetti, *La galassia Lumière*, cit.; id, *La questione del dispositivo*, in “Fata Morgana”, n. 20, 2013.
- 56 L’idea della “cattività” spettatoriale è stata introdotta innanzitutto da Jean-Louis Baudry negli anni Settanta e poi ripresa da vari studiosi. J.-L. Baudry (1970), trad. A. Williams, *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*, in “Film Quarterly”, Vol. 28, n. 2, 1974-1975, University of California Press, pp. 39-47.



*bition studies*, autori come Claire Bishop e Boris Groys hanno riconosciuto la medesima funzione al *black box*, interpretando la mobilità dello spettatore all'interno dell'installazione cinematografica come un elemento di emancipazione da una visione classica più contemplativa, ma sulla scia di un generale decentramento minimalista del punto di vista – che libera la percezione spostando lo sguardo dai limiti della cornice a quelli più aperti e dinamici dello spazio espositivo<sup>57</sup>.

Nondimeno, tentare di stabilire un ordine di precedenza o di causalità rischia di ridurre la complessità di questo incontro tra il cinema e l'arte contemporanea<sup>58</sup>. Bisogna tener presente infatti, che lungi dal funzionare come un mero nuovo contenitore per il cinema, il *white cube* è anch'esso, d'accordo con Erika Balsom, innanzitutto un dispositivo<sup>59</sup>. In quanto tale ha una sua storia e riflette una cornice istituzionale, i protocolli e le pratiche a essa associate, nonché un'ideologia che può produrre mistificazione. Balsom afferma:

---

57 C. Bishop, *Installation Art*, Tate Publishing, 2005. B. Groys, *The Topology of Contemporary Art*, in O. Enwezor, N. Condee, T. Smith (eds.), *Antinomies*, cit., pp. 71-80. Cfr. B. Groys, *Politics of Installation*, Journal #02, 2009, <https://bit.ly/3gY17P8>, ultimo accesso 30/07/2020; M. Fried, *Art and Objecthood*, in "Artforum", Summer 1967.

58 Per una ricognizione sulla cosiddetta "*querelle des dispositifs*" cfr. P. Dubois, F. Monvoisin, E. Biserna (eds.), *Extended Cinema. Le cinéma gagne du terrain*, Campanotto Editore, Udine 2010; R. Bellour, *La Querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions*, P.O.L., Paris 2012; F. Casetti, *La questione del dispositivo*, cit. Cfr. anche F. Federici, *Cinema Esposto*, cit.; M. De Rosa, *Cinema e postmedia. I territori del filmico nel contemporaneo*, Postmedia, Milano 2013, pp. 127-150.

59 Il modello del dispositivo è stato ampiamente utilizzato anche negli *exhibition studies*. Cfr. J. Myers-Szupinska, *Exhibitions as Apparatus*, in J. Hoffmann, J. Myers-Szupinska, L. Glass (eds.), *The Exhibitionist: Journal on Exhibition Making: The First Six Years*, Artbook D.A.P., New York 2017, pp. 16-23; F. Bovier, A. Mey (eds.), *Exhibiting the Moving Image*, cit.; A. V. Uroskie, *Between the Black Box and the White Cube: Expanded Cinema and Postwar Art*, University of Chicago Press 2014.





A. PELLINO  
*Immagini in movimento*

As Gilles Deleuze has shown, a system of control based in principles of mobility and circulation has superseded discipline and its reliance on confinement as the contemporary diagram of power. We have moved from a centralized exercise of power to a highly flexible and fragmented form of power linked to data flows and an abolition of interior/exterior distinctions. This diagram of power is marked by a generalized crisis in the enclosures that marked disciplinary power, and the museum is no exception.<sup>60</sup>

Anche Hito Steyerl non riconosce alla mobilità propria dell'esperienza filmica nello spazio espositivo una funzione emancipatoria, anzi, rimprovera al museo e alle grandi mostre come *documenta* il fatto di tradire la durata cinematografica. Nella fattispecie l'artista considera proprio *Documenta11* un caso limite, in quanto espone una quantità eccessiva di immagini in movimento che nessuno spettatore riuscirebbe a vedere nella sua interezza. Per Steyerl dunque, anche se lo spazio espositivo è un luogo protetto per il cinema rilocato, rimane uno stato d'eccezione e non ne realizza l'utopia politica e comunitaria, in quanto l'installazione cinematografica così concepita si rivolge a una moltitudine frammentata di spettatori e impedisce la formazione di un corpo sociale sollecitato dall'esperienza della visione<sup>61</sup>.

IL CINEMATICO COME "KEY MODE" DELLA SOGGETTIVITÀ CONTEMPORANEA

Ciononostante, se da una parte questa posizione appare condivisibile, dall'altra vi si potrebbe obiettare, con Elsaesser, che essa riflette l'adozione di un modello spettatoriale classico proprio del cinema narrativo. Lo studioso si chiede: "Who determines the time, the location, and the kind of attention appropriate to a film

60 E. Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, cit., p. 51.

61 L'artista fa riferimento in particolare alle esperienze di visione comunitaria del *Terzo Cinema*. H. Steyerl, *Is a Museum a Factory?*, in B. von Bismarck, J. Schaff, T. Weski (eds.), *Cultures of the Curatorial*, Sternberg Press, Berlin 2013, pp. 319-332.





*Le forme del simbolo*

once it enters the art space?”<sup>62</sup>. Per Elsaesser il vero dilemma dell’incontro problematico tra questi due *dispositifs*, il cinema e la mostra, è il fatto di creare un ibrido che propone un’esperienza della durata nello spazio – del *tempo spazializzato*<sup>63</sup>. Infatti, la causa che determina l’emancipazione spettatoriale, ancora d’accordo con Balsom, non può essere ricondotta esclusivamente né alla mobilità fisica – quindi all’architettura dello spazio e alla meccanica della visione o del movimento –, né alla durata in sé. L’evento filmico nello spazio espositivo è piuttosto il frutto della convergenza di diversi elementi che ne fanno un’esperienza situata e impossibile da teorizzare in maniera definitiva. Il *black box* infatti si riversa nel *white cube* producendo una sorta di innesto incrociato tra i due apparati, un *assemblage* che richiede una negoziazione continua dando luogo a un ampio ventaglio di possibilità fisiche ed espressive. A queste corrisponde una altrettanto diversificata risposta spettatoriale, che è a sua volta condizionata dal contesto.

Proprio su questo punto pone l’accento Mark Nash, co-curatore di Enwezor per la sezione dedicata alle opere filmiche. Consapevole della natura problematica della diffusa presenza dell’immagine in movimento all’interno delle grandi mostre, Nash sostiene che il *cinematic* è un “*key mode*” nella formazione della soggettività contemporanea<sup>64</sup>. Nei trent’anni che hanno preceduto *Documenta11* il film e il video d’artista si è affermato come uno dei discorsi dominanti dell’arte contem-

---

62 T. Elsaesser, *Is a Factory a Museum?*, in “The Journal of Cinema and Media”, Wayne State University Press, Vol. 60, n. 1 2019, pp. 42-52. Cfr. Id., *Ingmar Bergman in the Museum? Thresholds, Limits, Conditions of Possibility*, in “Journal of Aesthetics & Culture”, n.1, 2009 <https://bit.ly/32jsGMf>, ultimo accesso 30/07/2020.

63 Cfr. A. Bordina, V. Estremo, F. Federici (eds.), *Extended Temporalities. Transient Visions in the Museum and in Art*, Mimesis, Milano-Udine 2017. S. Lischi, *Film da percorrere: l’installazione “cinematografata”*, in “Predella. Journal of Visual Arts”, <https://bit.ly/32kFulm>, ultimo accesso 30/07/2020.

64 M. Nash, *Art and Cinema. Some Critical Reflections*, in O. Enwezor et al. (eds.), *Documenta11, Platform 5*, cit., pp. 129-136.





poranea, rimettendo in scena e riconfigurando le pratiche del cinema sperimentale e d'avanguardia, quelle della narrativa hollywoodiana e del documentario, quelle legate agli archivi del XX secolo, nonché quelle artistiche e curatoriali *tout court*<sup>65</sup>. Nella fattispecie, la selezione dei film-installazione all'interno di *Documenta11* risente delle questioni poste a metà degli anni Ottanta dalla teoria culturale in Gran Bretagna<sup>66</sup>, il

65 Si riportano di seguito gli artisti e i titoli delle opere in ordine alfabetico: Eija-Liisa Ahtila (*The House*, 2002); Chantal Akerman (*From the Other Side*, 2002); G. A. Ancelovici – Colectivo Cine Ojo (*Memoirs of an Everyday War*, 1986); Michael Ashkin (*Proof Range*, 1999); Kutlug Ataman (*Semiha B. Unplugged*, 1997; *Never my Soul*, 2001; *The 4 Seasons of Veronica Read*, 2002); The Atlas Group (*The Operator #17 file: I Think it Would be Better if you Could Weep*, 2000; *Hostage: The Bachar Tapes*, 2001); Black Audio Film Collective (*Handsworth Song*, 1986); Pavel Braila (*Shoes for Europe*, 2001); James Coleman (*Photograph*, 1998-99); Stan Douglas (*Win, Place our Show*, 1999; *Le Détroit*, 2000); Park Fiction (*Hamburg Dialog – That's Gentrification*, 2001); Yang Fudong (*The Strange Heaven*, 1997); Douglas Gordon (*Left Is Right and Right Is Wrong and Left Is Wrong and Right Is Right*, 1999); Pierre Huyghe (*Les Grands Ensembles*, 1994-2001; *Atari Light*, 1999; *The Third Memory*, 2000; *No Ghost Just a Shell*, 2000; *Interludes*, 2001; *Lighting Prototype*, 2001; *One Millions Kingdoms*, 2001); Igloolik Isuma Productions (*Our Land*, 1995); Sanja Ivekovic (*Personal Cuts*, 1982); Isaac Julien (*Trussed*, 1996; *Vagabondia*, 2000); William Kentridge (*Confessions*, 2001); Joan van der Keuken (*Eye Above the Well*, 1988); Svetlana & Igor Kopystiansky (*Flow*, 2002); Steve McQueen (*Exodus*, 1992-97; *Current*, 1999; *Prey*, 1999; *Girls, Tricky*, 2001; *Now*, 2002); Jonas Mekas (*As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, 2000); Feng Mengbo (*Q4U*, 2001-02); Trihn Mihn-Ha (*Naked Spaces: Living is Round*, 1985; *The Fourth Dimension*, 2001); Shirin Neshat (*The Shadow Under the Web*, 1997; *Soliloquy Series*, 1999; *Possessed*, 2001); Ulrike Ottinger (*Ticket of No Return*, 1979; *Freak Orlando*, 1981); Pere Portabella (*Warsaw Bridge*, 1989); Seifollah Samadian (*The White Station*, 1999); Eyal Sivan (*Itsembatsemba, Rwanda, One Genocide Later*, 1996); Jean-Marie Teno (*A Trip to the Country*, 2000).

66 Cfr. M. Cometa, *Studi Culturali*, Guida, Napoli 2010; S. Hall, *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, a cura di M. Mellino, Meltemi, Roma 2016; D. Morley, K.-H. Chen (eds.), *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*, cit..



cui merito è stato innanzitutto quello di politicizzare la teoria e di superare l'idea di uno spettatore inteso come un soggetto universale, disincarnato e fuori dalla storia<sup>67</sup>. Questo approccio trova riscontro nel fatto che, se il discorso critico sul *white cube* ha tendenzialmente posto l'accento sullo spazio all'interno di un regime spettatoriale basato sull'occhio disincarnato, quello sul *black box* ha interrogato lo sguardo situato e il corpo cinematografico anche nella sua dimensione pre-cognitiva e affettiva<sup>68</sup>, interpretando l'esperienza cinematografica come un fatto *emotivo* e materiale. Giuliana Bruno la considera una questione di "*public intimacy*":

as the art historian Aby Warburg recognized at the very threshold of the cinematic age, the museum is a place where "the figurative language of gestures... compels one to relive the experience of human emotion... the representation of life in motion". Conceived by Warburg as a *Mnemosyne Atlas*, this modern museum became a new kind of space: a multiscreen theater of (re)collection. An intimate public screen. A museum of emotion pictures.<sup>69</sup>

In questo itinerario visuale e psicogeografico collettivo l'immagine-in-movimento mobilita sia i simboli e gli stereotipi culturali, sia tutto l'apparato sensorio dello spettatore, operando tanto sul piano della rappresentazione quanto su quello degli affetti. L'approccio più utile per leggere la complessità dell'espe-

67 M. Nash, *Art and Cinema. Some Critical Reflections*, in O. Enwezor et al. (eds.), *Documenta11 Platform 5*, cit., pp. 129-136.

68 Cfr. *Performing Body, Projecting Screen*, in "Anglistica AION: An Interdisciplinary Journal", Istituto Universitario Orientale, n. 11. 1-2, Napoli 2007. Sul ruolo degli affetti nei processi di "costruzione della mente culturale" cfr. A. Damasio, *Lo strano ordine delle cose. La vita, i sentimenti e la creazione della cultura*, Adelphi, Milano 2018.

69 G. Bruno, *Cinema, Museum and the Art of Projection*, in A. Bordina, V. Estremo, F. Federici (eds.), *Extended Temporalities*, cit., pp. 17-39. Della stessa autrice cfr. anche *Superfici. A proposito di estetica, materialità e media*, Johan&Levi, Milano 2016 (2014) e *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura, cinema*, Johan&Levi, Milano 2015 (2002).



A. PELLINO  
*Immagini in movimento*

rienza filmica all'interno della mostra è, a mio avviso, quello che coniuga l'idea del tempo spazializzato con quella del film, con Barbara Grespi, "come luogo degli ambienti affettivizzati"<sup>70</sup>. Nel considerare l'immagine in movimento come gesto – cinematografico, filmico e filmato – l'analisi di Grespi offre, ad esempio, un ampio e puntuale repertorio di argomenti a sostegno dell'idea di una reciproca continuità tra corpo/gesto e immagine, espressa all'inizio di questo saggio attraverso le parole di Didi-Huberman e Belting. L'idea di un *continuum* tra corpi e immagini all'interno di un ambiente mediale esprime la complessità delle forme spettatoriali basate sull'*embodiment*<sup>71</sup> dell'esperienza estetica, ovverosia non ridotte esclusivamente ai processi razionali della ragione universale – che la critica postcoloniale considera l'origine della "violenza epistemica" dell'occidente, nelle forme dell'orientalismo, dell'esotico e del primitivo<sup>72</sup>.

In questo senso la discorsività della visione schermica incontra le istanze della critica postcoloniale e del pensiero decoloniale e abilita i processi di soggettivazione, non tanto o non solo in virtù della sua mobilità, quanto nell'interazione tra il corpo individuale (fenomenologico), quello sociale (la rappresentazione incorporata del mondo) e quello politico (l'istituzione)<sup>73</sup>. Nel ca-

---

70 B. Grespi, *Figure del corpo. Gesto e Immagine in movimento*, Meltemi, Milano 2019. A partire dagli anni Novanta lo studio sul ruolo degli affetti nell'esperienza filmica ha seguito una doppia linea di matrice ora fenomenologia ora deleziana. Oltre alla già citata Bruno si veda anche J. Barker, *The Tactile Eye*, University of California Press, 2009; E. del Rio, *Deleuze and the Cinemas of Performance. Powers of Affection*, Edinburgh University Press, 2008; L. U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, New York 2000; V. Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton University Press, Princeton 1992.

71 C. Noland, *Agency and Embodiment. Performing Gestures Producing Culture*, Harvard University Press, Cambridge-London 2009.

72 G. C. Spivak, *Critica della ragione postcoloniale*, cit.

73 La ripartizione/articolazione dei corpi e le loro interazioni è stata messa a punto dall'antropologa medica Nancy Scheper Hughes, per





*Le forme del simbolo*

so di *documenta* questo avviene a partire dal tempo-spazializzato e affettivizzato dell'immagine in movimento e all'interno di uno spazio interstiziale, uno spazio di *attraversamento* necessario al *divenire soggetto* e a deregolamentare la ferma assertività del canone nord-atlantico.



---

la quale essa “è tesa alla comprensione del processo per cui il corpo agisce sia come dispositivo sul quale si incarnano le norme sociali, sia come *display* sul quale possono essere messe in scena le contraddizioni sociali e politiche, e anche come luogo di riflessività, di resistenza e di creatività”. G. Grechi, *La rappresentazione incorporata. Una etnografia del corpo tra stereotipi coloniali e arte contemporanea*, prefazione di I. Chambers, Mimesis, Milano-Udine 2010, pp.17-69.





## QUADERNI DI VISUAL AND MEDIA STUDIES

Collana diretta da *Vincenzo Trione e Renato Boccali*

- 1 Valentina Garavaglia (a cura di), *Questioni di intertestualità. Arte, letteratura e cinema*, 2018
- 2 Renato Boccali (a cura di), *Intrecci mediali. Articolazioni dell'iconico nella cultura visuale contemporanea*, 2019



*Finito di stampare  
nel mese di marzo 2021  
da Digital Team – Fano (PU)*