

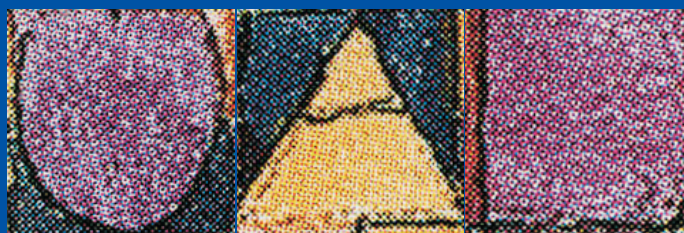
ISSN 2384-8839

H

I



S



20
13

T

O

R

Y

numero uno ■ duemi
latredici ■ m carli ■ m
cioli ■ c d'elia ■ p de
caprio ■ s de matteis ■
b fermariello ■ g gio
rdano ■ a iermano ■ k
valentini ■ g varone

Direttore scientifico / *Editor*

Costanza D'Elia

Comitato scientifico / *Editorial board*

Giorgio Bacci (Scuola Normale Superiore di Pisa), Maddalena Carli (Università degli Studi di Teramo), Stefano De Matteis (Università degli Studi di Salerno), Andrea D'Onofrio (Università degli Studi di Napoli "Federico II"), Jean-Louis Fabiani (Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris), Nelson Moe (Columbia University, New York), Petra Terhoeven (Georg-August-Universität Göttingen), Maria Clelia Zurlo (Università degli Studi di Napoli "Federico II")

Redazione / *Managing Editors*

Monica Cioli, Annaletizia Iermano, Giuseppe Varone

Direttore responsabile / *Editor in chief*

Giovanna Giordano

Elaborazione e impaginazione a cura di / *Editing by*

Aniello Barone e Paolo Pironti

Progetto scientifico e grafico di Costanza D'Elia

Gli articoli sono sottoposti a procedimento di peer review. Le immagini riprodotte sono selezionate da apposite banche dati libere dai diritti d'autore, salvo diversa indicazione. Per ogni eventuale errore ci scusiamo con i proprietari e gli aventi diritto, garantendo comunque che non c'è stata alcuna diffusione commerciale delle opere riprodotte.

Consiglio Nazionale delle Ricerche

Istituto di Studi sulle Società del Mediterraneo

Via G. Sanfelice, 8 – 80134 Napoli

www.issm.cnr.it

Indirizzi per corrispondenza / *Corresponding addresses*

costanza.delia@issm.cnr.it; costanza.delia@hotmail.it

Autorizzazione Tribunale di Napoli

n. 10 del 7 febbraio 2014

VISUAL HISTORY

RIVISTA DI STORIA E
CRITICA DELL'IMMAGINE



<i>Editoriale</i>	p.	7
immagine in gioco	»	9
<i>Maddalena Carli, Esibire il passato imperiale. Le immagini della romanità nelle mostre fasciste degli anni Trenta</i>	»	11
<i>Monica Cioli, L'astrattismo a Parigi negli anni Trenta: «Cercle et Carré» e «Abstraction-Création» come laboratorio di nuova modernità</i>	»	37
<i>Pasquale De Caprio, «2000 anni prima di Roma!» Storia e manualistica scolastica nelle Volksschulen della Germania nazista</i>	»	49
<i>Costanza D'Elia, Pittura come poesia. Confessioni, trasfigurazioni, furti nelle tele di Alberto Savinio</i>	»	71
<i>Stefano De Matteis, «Don't touch my glasses». Esperienze antropologiche e immagini allo specchio</i>	»	89
<i>Annaletizia Iermano, Luigi Bartolini e la rivista «Cimento»: immagine e scrittura</i>	»	101
<i>Katia Valentini, «Nuovo Plutarco». Longanesi e la fotografica come racconto</i>	»	117
<i>Giuseppe Varone, Risalire una sorgente, la sua «pienezza continua», «più profonda e universale»: il «comune umore» del poeta e dei pittori nell'edizione vittoriniana dell'Orlando furioso</i>	»	131
esperienza vivente	»	151
<i>Giovanna Giordano, «Guarda quel grande che vene». La fotografia ottocentesca come immaginazione della storia</i>	»	153
<i>Bruno Fermariello, Archetipo e maieutica: le opere delle ragazze rom di Nisida</i>	»	181

Editoriale

La rivista che qui viene proposta non mira a importare in Italia specialità storiografiche d'oltralpe, piuttosto, certo, a offrire un ascolto critico a suggestioni che talvolta possono suonare poco familiari al nostro orecchio, e, soprattutto, a costruire uno spazio per un approccio all'immagine il più possibile libero da steccati pregiudizi e inibizioni. Rinfrescare il nostro sguardo vuol dire anche rinnovare la presenza di figure rimaste in genere piuttosto sfocate nel nostro orizzonte: in primo luogo Warburg, incompreso per primo dalla sua stessa scuola, nel passaggio dal suo tormentato intreccio di questioni scientifiche ed esistenziali alla cristallizzazione del metodo iconologico. Del resto le suggestioni warburghiane in termini di antropologia dell'immagine sono state recepite, proprio da noi, attraverso una via regia storiografica: quella della microstoria. Basta pensare a Ginzburg, per i suoi studi sulla pittura, e ancor di più per la riflessione sul rapporto di scambio fra cultura "alta" e cultura "bassa". Questo tipo di approccio permette, è appena il caso di dirlo, di superare di slancio i residui scampoli di estetismi crociani e postcrociani e di porsi di fronte all'immagine con una cassetta degli attrezzi flessibile e una prospettiva transdisciplinare.

Solo su un piano di ibridazione tematica e metodologica (tanto evocata quanto poco praticata), dell'immagine diventa, fra l'altro, possibile cogliere: il rapporto con il discorso politico e le strategie della legittimazione e del potere; la valenza comunicativa; la connessione con altre forme espressive, in particolare quella verbale. Il rapporto fra pittura e scrittura, uno dei fuochi della lezione warburghiana, è un dato centrale per la comprensione dell'arte otto-novecentesca, ricca di personaggi che praticano entrambi i versanti, ma soprattutto si rivela indispensabile prospettiva analitica per ogni tipo di prodotto sia figurativo che letterario, compresi insospettabili classici (si vedano ad esempio recenti approcci visuali ai *Promessi sposi*).

Una lettura di taglio antropologico dell'immagine permette, fra l'altro, di sondare senza zavorre valoriali il senso dell'opera d'arte nell'epoca della sua benjaminiana riproducibilità e di avvicinarsi con passo leggero alle più recenti sperimentazioni. Ne è complemento un'antropologia dello sguardo che utilizzi anche suggestioni barthesiane. Del resto, l'arte «è un universo sociale come gli altri, nel quale, come altrove, sono in questione il potere, il capitale, i rapporti di forza, le lotte per conservarli o trasformarli, le strategie di conservazione o di sovversione, gli interessi etc., e insieme un *mondo a parte*, dotato di leggi proprie di funzionamento»; è quanto afferma Bourdieu a proposito della scienza, e insieme del "campo" filosofico, religioso, letterario, artistico (*Animadversiones in Mertonem*, 1990).



Senza il bisogno di scomodare più o meno praticati *visual turns*, ci si può inoltre volgere con interesse alla strumentazione della sociologia della comunicazione e della semiologia; cercare, inoltre, di sondare il contributo rilevante che nell'approccio all'immagine e al costituirsi del suo significato mentale e sociale può derivare dalla psicologia, soprattutto a impostazione dinamica, e da quella nuova e ancora in gran parte misconosciuta frontiera delle scienze umane rappresentata dalle neuroscienze.

Ci auguriamo quindi che le pagine di questa rivista costituiscano uno spazio aperto, un'occasione di connessioni e intersezioni, un terreno di confronto vero e non accademico fra espressioni autentiche di una ricerca giovane.

Costanza D'Elia



immagine in gioco

Esibire il passato imperiale.

L'immagine della romanità nelle mostre fasciste del 1937

di Maddalena Carli

Un mito moderno

A più di novant'anni dalla marcia su Roma che – il 28 ottobre 1922 – decretò l'inizio dell'*era fascista*, le relazioni con la modernità continuano a rappresentare uno degli aspetti problematici della «via italiana al totalitarismo»; problematicità che attiene alla possibilità di pervenire a una interpretazione generale del fascismo, capace di definirne gli assetti di potere come i legami con la storia nazionale¹. Le difficoltà sembrano aumentare se si circoscrive la riflessione al campo della produzione e della circolazione delle immagini: il dibattito storiografico sulle inclinazioni moderne del fascismo si somma a quello sui caratteri del modernismo e alle controversie sul significato dell'ecllettismo formale professato da Benito Mussolini, che a differenza di altri capi carismatici dell'entre-deux-guerres non esercitò la propria autorità attraverso la messa al bando delle avanguardie e l'imposizione di *uno* stile fascista, ma combinò l'esercizio della censura, il mecenatismo di stato e la rivendicazione di un'arte politica, con tutta l'estensione che l'espressione assunse nei discorsi e nelle pratiche di un regime che non esitò a fondare la costruzione del consenso sulla forza dei miti e dei rituali di massa².

Esemplificativo, è il trattamento riservato alle rappresentazioni fasciste della storia romana. A lungo considerate come una testimonianza dell'indole reazionaria della dittatura e come un sintomo del suo tradizionalismo estetico, le immagini di Roma realizzate durante gli anni Venti e Trenta del Novecento sono state oggetto – nell'ultimo quindicennio – di una nuova attenzione, che ha consentito di metterne in luce una possibile periodizzazione (i mutamenti che esse subirono dalle settimane immediatamente successive alla presa del potere alla conclusione del secondo conflitto mondiale), la dimensione simbolica (le differenti funzioni che vennero loro attribuite nel corso del tempo) e la molteplicità dei supporti che contribuirono a diffonderle: progetti e interventi urbanistici; sistemazione dei resti archeologici e arredi urbani; architetture durevoli e temporanee; pitture, sculture, disegni e illustrazioni; fotografie, per non citare che i dispositivi maggiori di un processo di visualizzazione caratterizzato da molteplici sfaccettature e da una inedita pervasività³. Eppure, vi sono implicazioni ancora poco esplorate del carattere mitico dell'operazione che condusse alla creazione di una *romanità* fascista; della natura interamente novecentesca, cioè, dell'immaginario romano fabbricato dagli intellettuali e dagli artisti di regime, che lavorarono non soltanto alla creazione di uno spazio che potesse offrire una coreografia appropriata alle liturgie



ufficiali, ma anche nella sfera temporale, isolando frammenti del passato e facendoli dialogare senza soluzione di continuità con il presente totalitario.

Nelle pagine che seguono, intendo proporre alcune riflessioni su tre eventi espositivi che scandirono – sul suolo nazionale e all'estero – la celebrazione del destino imperiale del fascismo: mi riferisco, nello specifico, al padiglione edificato sulle rive della Senna, nel maggio del 1937, in occasione dell'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne, alla Mostra augustea della romanità e alla seconda Mostra della rivoluzione fascista, inaugurate a Roma a qualche ora di distanza il 23 settembre 1937, in concomitanza all'apertura delle commemorazioni per il bimillenario augusteo. Simboli antichi e allestimenti moderni: medium particolarmente congeniali alla politica culturale del regime, le mostre costituirono un laboratorio importante, ove la storia romana poté essere modellata secondo l'elasticità propria delle installazioni effimere e interagire con il potere ri/generatore delle immagini⁴, sotto lo sguardo – tutt'altro che nostalgico o classicista – dell'imponente numero di visitatori che ne frequentarono le sale e i percorsi narrativi.

Romanità fasciste

Il 1937 rappresentò un anno centrale nell'evoluzione del rapporto tra fascismo e romanità. Non soltanto per l'attualità della vittoria in Etiopia e della proclamazione dell'impero (9 maggio 1936), ma anche a causa del consistente programma varato in occasione del secondo millenario della nascita di Augusto: riproponendo una versione ad hoc dello schema messo a punto per il Decennale della rivoluzione, il regime promosse un intero anno di celebrazioni (27 settembre 1937 – 27 settembre 1938) che avevano come oggetto la figura del primo imperatore, il suo operato e la sua modernità, in virtù di quella *visione prospettica* tesa a presentare il passato romano come modello della concezione totalitaria dell'uomo, della politica e dello stato ripresa e inverata dal fascismo⁵.

Come nel 1932, le commemorazioni avrebbero dovuto esordire con il vernissage di una esposizione – la Mostra augustea della romanità – e coinvolgere un lungo elenco di istituzioni politiche e culturali, affiancando all'organizzazione di convegni, conferenze, corsi specialistici e pubblicazioni, l'attuazione di un piano di riassetto urbanistico incentrato sul restauro dell'Ara Pacis, la sistemazione del mausoleo di Augusto e la promozione di una vasta campagna nazionale di scavi archeologici⁶. Mentre fervevano i preparativi per l'anniversario e per il circuito propagandistico necessario a pubblicizzarne le iniziative in tutta Europa, a Parigi si apriva l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne (25 maggio - 25 novembre 1937). Solo sporadicamente collegato al discorso mitico che accompagnò la fondazione dell'impero, il padiglione italiano ne costituì un efficace supporto per l'esportazione oltrefrontiera: se le sue forme esteriori anticiparono una particolare variante del monumentalismo che avrebbe fatto da leitmotiv nell'E42, i suoi interni dialogarono a più riprese con l'eternità dell'Urbe e la missione universale da questa svolta nel mondo



antico. Prima di analizzare le modalità di narrazione visiva proposte in patria in occasione del bimillenario, mi sembra utile soffermarmi sulle architetture edificate nel cuore della capitale francese: all'ombra della Tour Eiffel la dittatura fascista scelse di esibire una delle prime versioni del mito imperiale, innestando sull'idea di Roma e in nome della continuità della razza la rivendicazione del *primato italico*.

1. Parigi, 24 maggio 1937

Una torre squadrata alta quarantacinque metri e un corpo più basso, collegati tra loro da una lunga galleria che si apriva, secondo lo schema del palazzo rinascimentale a più corti, su un chiostro sistemato a giardino (**Figg. 2 e 3**): ai visitatori dell'Expo 37 la Sezione italiana doveva comunicare con la nobiltà delle linee e con il rigore delle proporzioni, accentuate dal colore avorio scuro dell'intonaco, dai loggiati porticati sovrapposti dell'edificio maggiore e dalla corona di statue poste sulla sua sommità, motivo di sapore palladiano rivisitato in chiave corporativa a raffigurare l'Italia, le sue arti e i suoi mestieri⁷. L'insieme era ispirato al senso della misura, dell'ordine e della chiarezza, secondo le intenzioni espressamente dichiarate da Marcello Piacentini, Commissario aggiunto per la costruzione del padiglione. Nessuna reificazione dell'antico, come era avvenuto in occasione dell'Exposition coloniale internationale ospitata a Parigi nel 1931, quando il regime aveva sopperito all'assenza di una tradizione imperiale mediante una «sintesi coloniale» in cui erano stati affiancati, a una costruzione dedicata al passato romano (rifacimento della basilica di Settimio Severo a Leptis Magna, in Libia) (**Fig. 1**), un fabbricato raffigurante il Medioevo cristiano (padiglione di Rodi) e uno di sapore avanguardista significativamente denominato *Italia*⁸. Nessuna ostentazione di fasci littori e nessun emblema direttamente collegabile alle liturgie di partito, a differenza dell'aquila con svastica che sveltava dal padiglione nazista e della falce e del martello fieramente branditi dall'operaio e dalla *kolkhoznitsa* scolpiti da Vera Muchina per il tetto del fabbricato sovietico⁹. Esternamente, i responsabili optarono per un impiego ponderato dei simboli, sostanzialmente limitati al gigantesco gruppo equestre *Il Genio del fascismo* realizzato da Giorgio Gori – un uomo nudo a cavallo che rinvia, simultaneamente, alla statuaria romana, al mito della gioventù e alle fattezze cristallizzate del duce – e al bassorilievo in cemento rosso *L'Italia costruttrice* di Leone Lodi, che sovrastava l'ingresso secondario sul quai d'Orsay. Prendendo in considerazione le potenzialità visive della scrittura epigrafica, è possibile aggiungere anche due iscrizioni: la prima, sul portone dell'entrata principale in avenue de la Bourdonnais, riportava la sentenza di Tacito «ITALIA ET CAPUT RERUM URBS NUMQUAM OBSCURA NOMINA» (Italia e Roma, mai nomi oscuri); la seconda, sul versante della costruzione minore orientato verso la Senna, proponeva la frase di Mussolini «LA DISCIPLINA È LA CHIAVE DI VOLTA DELLA POTENZA DELLE NAZIONI»¹⁰. In nome di Roma e per la grandezza dell'Italia: questo il messaggio con cui la dittatura fascista si presentò alla kermesse di Parigi, in uno spazio



collettivo segnato dalla partecipazione dei principali movimenti artistici francesi ed europei e dalla coesistenza delle potenze che stavano fronteggiandosi nella guerra civile spagnola e che si sarebbero apertamente combattute, di lì a due anni, sui fronti terrestri, aerei e marittimi del secondo conflitto mondiale.

La manifestazione del 1937 ha una storia articolata e complessa, che gli studiosi segmentano convenzionalmente in tre fasi¹¹. Innanzitutto, gli anni compresi tra il 1929 e il 1934, contraddistinti dalla presentazione dei primi progetti espositivi e dalla decisione di ospitare la *ville éphémère* nel centro città. In secondo luogo, il periodo dominato dalla figura del commissario generale Edmond Labbé, nominato il 15 luglio 1934 in assenza di un programma specifico che ne limitasse o vincolasse l'operato. Infine, i mesi gestiti dal governo di Léon Blum (4 giugno 1936-22 giugno 1937), nel corso dei quali l'evento subì non poche modificazioni e la sua esecuzione divenne realtà. Eredi di una proposta fortemente connotata e di scarsa malleabilità, i rappresentanti del Fronte popolare si risolsero a portarla a termine entro la data stabilita come testimonianza di «continuità repubblicana» e come segnale di «audacia politica»¹². Non fu quindi un caso se i temi celebrati in maggior misura dall'expo coincisero con quelli individuati dai ministeri precedenti; temi che l'alleanza delle sinistre provò a reinterpretare puntando sulla forza emotiva di un universale e ripetuto appello alla pace e sugli aspetti popolari propri dei raduni di massa: il regionalismo, la ruralità, l'artigianato, la scienza, il lavoro e il modernismo, in tutta la gamma delle sue espressioni plastiche.

La partecipazione dell'Italia interagì con i regolamenti messi a punto dal Commissariato generale e con il particolare clima di cui beneficiarono, nella seconda metà degli anni Trenta, il dibattito e la produzione artistica nella penisola. Frutto della cooperazione tra Marcello Piacentini e Giuseppe Pagano che marcò – fra il 1935 e il 1938 – una breve ma interessante pausa nella conflittualità tra le reciproche scuole e i rispettivi orientamenti estetici, il padiglione venne realizzato con un taglio geometrico sufficientemente aulico da coniugare istanze razionaliste ed esigenze di monumentalità. Se la verticalità del torrione doveva consentire di competere con le Sezioni circostanti (tedesca e sovietica in primis), la regolarità e la purezza dei volumi rinviavano alla continuità del genio italiano, ancorandone le radici nell'immortalità di Roma: «con la cadenza di ritmi strettamente strutturali – si può leggere nel *Catalogo* pubblicato dalle edizioni Domus – la composizione architettonica tende a manifestare entro la tradizione dell'estetica mediterranea e italiana, un desiderio di risolvere motivi di architettura antica entro lo spirito moderno, schivo dall'ornamento non giustificato e dalle forme non corrispondenti alla vita contemporanea»¹³. La pacatezza e un certo tecnicismo del linguaggio non rispondevano solamente all'intenzione di rispettare la «comune volontà di accordo»¹⁴ dell'équipe coordinata da Piacentini e Pagano, ma anche alle linee guida del progetto imperiale del fascismo: conquistare la supremazia nel presente come gli antenati romani la avevano esercitata sui propri contemporanei, perpetuandone le pretese universali e situando il Mare nostrum al centro



dell'identità culturale, oltre che politica e diplomatica, dello stato totalitario. Un progetto fondato, in ultima analisi, sulla negazione del tempo storico e su uno slittamento verso l'eternità del mito e riproposto dagli allestimenti approntati all'interno dei fabbricati per valorizzare le opere dell'italianità.

Affidata alla supervisione di Pagano, la sistemazione degli spazi provò ad associare il principio che «non esiste alcuna incompatibilità tra il bello e l'utile»¹⁵ con la celebrazione delle realizzazioni della dittatura fascista. Nel rispetto della classificazione generale e della convenzione firmata con le autorità francesi, i responsabili delle differenti unità del padiglione nazionale seppero dare vita a un efficace sistema per immagini che, ispirandosi al modello messo a punto in occasione della Mostra della rivoluzione fascista del 1932, parlava alle masse al di là delle differenze linguistiche e sociali: raffinato assemblaggio delle teche espositive; illuminazione improntata ai più recenti criteri della museografia e valorizzata grazie al ricorso a lampadari d'autore, primi tra tutti quelli realizzati da Venini in prezioso vetro di Murano; foto e pitture murali; diorama, gigantografie, plastici, opere tattili, per limitarsi ai principali espedienti impiegati per presentare i prodotti del design e delle arti applicate di regime. Non mi è possibile, in questa sede, ripercorrere i numerosi ambienti in cui venne organizzato l'itinerario espositivo, dall'Atrio d'onore che aveva il compito di introdurre il pubblico alle glorie passate e presenti della nazione, alla Mostra dell'arte italiana ideata da Antonio Maraini¹⁶. Vorrei nondimeno ricordarne tre momenti che mi sembrano particolarmente rappresentativi della competenza dimostrata dagli organizzatori nel coniugare il linguaggio e i metodi della pubblicità con quelli della propaganda:

1. la Sala dell'Italia d'oltremare, concepita da Mario Sironi «con una eloquenza che à il lampo della baionetta e lo scoppio della granata» attorno a «un vasto altorilievo in cui la violenza dei valori plastici è accentuata, sin proprio a una specie di *ars* espressionistica, dalle forti tinteggiature e anche più dalle ombre e dalle luci che quattro fanali colorati suscitano nella tormentata superficie»¹⁷ (**Fig. 4**). Allestito per trasmettere alle potenze riunite nel cuore di una delle più importanti capitali europee il dinamismo dell'impero fascista, il locale comunicava idealmente con la Galleria del Turismo – predisposta da Ettore Rossi per illustrare la diversità e «l'unità spirituale» delle regioni della penisola – e con il pannello murale affisso alla sua estremità, che invitava all'Esposizione universale prevista a Roma per il 1941-42¹⁸;

2. la Sezione dell'architettura e delle opere pubbliche (Giuseppe Pagano e Agnoldomenico Pica), ove i curatori si preoccuparono di fornire «una visione panoramica e sintetica» delle attività «di pubblica utilità compiute in quindici anni di regime»¹⁹ attraverso grafici, plastici e proiezioni cinematografiche. Le materie maggiormente trattate furono i ponti, le autostrade, le bonifiche e le città di fondazione, quasi a sommare i risultati del processo di modernizzazione e la fedeltà alla tradizione edilizia e urbanistica romana;



3. il Salone d'onore (Giuseppe Pagano) posto all'ultimo piano della torre: su una parete, vi era esposto il mosaico di 100 metri quadrati *Il lavoro fascista* realizzato da Sironi e già presentato alla VI Triennale di Milano (1936)²⁰, circondato dai simboli delle corporazioni e, verso il basso, dalle opere tattili di Bramante Buffoni sulle organizzazioni di massa del Partito nazionale fascista; sulla parete opposta, una serie di quadri ispirati alla *Carta del lavoro* e il testo di quest'ultima in traduzione francese. Elogiato dalla nazione ospitante in chiave umanista, il tema del lavoro venne presentato – attraverso la simbologia e le sculture esterne, il decoro delle sale e l'*italianità* dei prodotti esibiti – come una delle chiavi di volta dello stato fascista e del suo ordinamento corporativo.

Secondo quanto riportato nei resoconti della stampa dell'epoca²¹, il padiglione venne accolto da giudizi sostanzialmente positivi, fondati da un lato sull'armonia architettonica (furono particolarmente apprezzati l'antimonumentalismo e l'eleganza del fabbricato); dall'altro lato, sulla seduttività del corporativismo, così come venne raffigurato e formalizzato all'interno degli edifici e tra le righe dei discorsi pronunciati in occasione delle cerimonie che scandirono la manifestazione²². Altrettanto rilevante fu la funzione esercitata dalla retorica imperiale, in una congiuntura dominata dal dramma spagnolo e in un contesto espositivo in cui gli appelli alla pace convivevano sì con la politica coloniale, ma con colonie di antica data e non di recentissima acquisizione come l'Etiopia: oltre che a nobilitare le conquiste fasciste proiettandone la temporalità nell'eroico e remotissimo passato romano, il mito dell'impero messo in scena a Parigi contribuì a evocare un'aura culturale agevolmente apprezzabile in un paese influenzato nel profondo dall'appartenenza e dall'identità *latine*.

E in patria? Si parlò poco dell'Expo 37 e si mise bruscamente termine all'esperimento materializzatosi nell'architettura effimera dei padiglioni. In novembre, Giò Ponti chiamò a raccolta per una riformulazione dell'orientamento artistico decretando, di fatto, il fallimento di quella sintesi classico-moderna sponsorizzata in occasione dell'evento parigino: *Alla ricerca dell'italianità* titolò le proprie riflessioni su «Casabella», con il pensiero rivolto all'esposizione universale di Roma, alla politica delle alleanze da costruire in vista della sua organizzazione e a un modello estetico adeguato a una manifestazione programmata all'interno dei confini nazionali. La parola d'ordine divenne, inequivocabilmente, monumentalità²³.

2. Roma, 23 settembre 1937

Mentre a qualche metro dalla Tour Eiffel il fabbricato a firma Piacentini-Pagano seguiva a fare bella mostra di sé e a ricordare a un pubblico cosmopolita la potenza della dittatura fascista, nella capitale italiana due rassegne davano il via alle celebrazioni per il bimillenario augusteo. Inaugurate in sequenza il 23 settembre 1937, la Mostra augustea della romanità e la seconda edizione della Mostra della rivoluzione fascista furono accomunate non soltanto dai propositi sincretici degli



organizzatori, che ne fecero due differenti tribune dell'immaginario romano e imperiale, ma anche in virtù della modernità delle concezioni espositive, qualificate dal ricorso ad allestimenti innovativi e da una interazione tra manufatti artistici e testimonianze documentarie che fece scuola ben oltre le frontiere dell'Italia mussoliniana.

2.1. *Palazzo delle Esposizioni, ore 10.00*

Le vicende della Mostra augustea della romanità travalicano quelle del suo approntamento, come anche la durata della dittatura fascista. I suoi precedenti risalgono alla esposizione archeologica realizzata, nel 1911 alle Terme di Diocleziano, nell'ambito delle celebrazioni liberali per il cinquantesimo anniversario dell'unità d'Italia: la collezione di calchi, rilievi, disegni e fotografie raccolta per testimoniare la grandezza di Roma e la benefica influenza esercitata sulle sue trentatré province costituì il nucleo, concreto e ideale, del Museo dell'impero (1927), i cui materiali transitarono verso l'impianto espositivo del 1937²⁴. Quest'ultimo avrebbe dovuto a sua volta evolvere in una struttura permanente all'interno dell'esposizione universale prevista per il 1942; avviata prima dello scoppio del secondo conflitto mondiale, la sede del Museo della civiltà romana venne terminata nel 1955, è tutt'ora visitabile nel quartiere capitolino dell'Eur e, pur avendo subito notevoli trasformazioni, conserva ancora i materiali del 1937 e la funzione di centro studi dedicato alla cultura e alla storia di Roma. 1911-1955. Sul piano della filiazione istituzionale, la retrospettiva augustea ha attraversato ben tre assetti politici dell'Italia contemporanea. La sua ideazione ha rappresentato un vero e proprio modello di narrazione visiva dell'antico, a partire dall'esclusivo impiego di raffinate copie in gesso in sostituzione degli originali di monumenti lontani e difficilmente trasportabili, vera e propria applicazione pratica della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte che Walter Benjamin andava teorizzando negli stessi anni pur se con altra ottica e per altri scopi²⁵.

In un avvicendamento spaziale tutt'altro che infrequente nel decennio delle grandi esibizioni del regime, la mostra aprì al Palazzo delle esposizioni di via Nazionale – sede della prima Mostra della rivoluzione fascista – alle 10.00 del 23 settembre 1937. Evento di punta del bimillenario augusteo, essa fu il prodotto della cooperazione, non sempre esente da conflittualità²⁶, del Museo dell'impero, nella persona del direttore Giulio Quirino Giglioli e dell'Istituto nazionale di studi romani, presieduto all'epoca da Carlo Galassi Paluzzi. La collezione del materiale – che avrebbe dovuto essere rappresentativo di «tutta la romanità, dalle umili origini leggendarie dell'VIII secolo a.C. fino alla codificazione del diritto romano e all'affermazione della Chiesa trionfante come erede spirituale di Roma, nella prima metà del VI secolo della nostra era»²⁷ – ebbe inizio nel 1932 e si concretizzò nella riunione di oltre tremila calchi di sculture, epigrafi, porzioni architettoniche e di circa duecento plastici, numerosi ingrandimenti fotografici, modelli in scala, carte geografiche, piante e didascalie esplicative, in sintonia con le preoccupazioni scientifico-divulgative del comitato promotore, che



decise di non esporre i pezzi raccolti per località di provenienza, né secondo un ordine cronologico, bensì raggruppandoli per categoria, in modo da dar vita a «sezioni omogenee, che possano appagare il desiderio di un visitatore moderno dedito a questa o a quella professione, cultore di questi o di quegli studi»²⁸ e concorrere a visualizzare il senso dell'ordine e l'ampio respiro della cultura romana. Un percorso espositivo tematico, dunque, espressamente immaginato per valorizzare l'immortalità di Roma e per dare risalto alle analogie con il presente totalitario, dalle affinità tra Augusto e il duce del fascismo a quelle più specificamente politiche e sociali. Dopo l'Atrio della vittoria, si snodavano le sale della prima sezione, intitolata alla storia di Roma dalle origini all'apoteosi imperiale; venivano poi quelle dedicate alle istituzioni dello stato (vita pubblica, diritto, esercito, marina, religione, *iuventus* e assistenza sociale), alla civiltà romana e alle sue realizzazioni (dall'ingegneria ai teatri, passando per la scuola, la musica, l'arte e la scienza), per finire con la sezione riservata ai luoghi e ai costumi della vita privata: un ricco insieme di copie/reperti trasformati in simboli, della grandezza dello stato che li aveva prodotti e di quello che proseguiva ad attualizzarne e rivoluzionarne il senso [figg. 6 e 7]²⁹.

A far da sfondo alla ritualità dell'inaugurazione³⁰, a cui presenziò Benito Mussolini in persona, fu la facciata provvisoria dell'architetto Alfredo Scalpelli, progettata sulla falsariga di un arco trionfale per nascondere le fattezze ottocentesche dell'edificio originale (Fig. 5). Sulla vetta dei quattro pilastri che sorgevano dal corpo centrale erano collocati i calchi, in duplice copia, delle coppie di statue di barbari prigionieri custodite nel Palazzo dei conservatori in Campidoglio; nel mezzo, sopra l'arcata che serviva da ingresso, la riproduzione di una Vittoria ritrovata a Metz. Alla sommità del monumento, troneggiava la scritta «BIMILLENARIO DI AUGUSTO. MOSTRA AUGUSTEA DELLA ROMANITÀ»; ai suoi lati, erano presentati in traduzione italiana i passi di «sei autori classici, esaltanti l'amor di patria dei Romani e la loro opera di civiltà nel mondo» – Livio, Cicerone, Plinio, Elio Aristide, Tertulliano e Sant'Agostino – sovrastati dalle parole DUX (a sinistra) e REX (a destra), ripetute e inquadrare da fasci littori³¹. Le immagini del cinegiornale prodotto dall'Istituto Luce raccontano come, all'arrivo del duce, le camicie nere schierate sulla gradinata iniziarono a scandirne l'appellativo, quasi che la scritta latina si rianimasse grazie alla fede e alla disciplina dei *romani della modernità*: «tutto ci appare – non avrebbe esitato ad affermare Massimo Pallottino presentando, nel 1937, un bilancio della Mostra della rivoluzione su «Capitolium» – volontariamente e involontariamente, ordinato a un fine e a un'idea, quella dell'orgoglio e della responsabilità di tale discendenza»³².

Che tipo di rapporto con il passato tesero a istituire l'esposizione e le iniziative volte a prolungarne l'esperienza al di là delle mura dell'edificio in cui essa venne ospitata? Come mi sembra suggerire l'iconografia classicheggiante della sua fronte effimera, una relazione di reciprocità: l'impero fascista divenne una testimonianza dell'eternità di Roma e la romanità una fonte di



legittimazione della vocazione imperiale del regime, in un orizzonte di continua riattivazione dell'antico a uso e consumo della contemporaneità.

2.2. Galleria nazionale d'arte moderna, ore 11.00

Se a via Nazionale la dittatura celebrava l'idea e la storia di Roma, a Valle Giulia commemorava un passato egualmente mitico ma più vicino nel tempo: quello delle proprie origini rivoluzionarie. Allestita nei locali della Galleria nazionale d'arte moderna dopo essere stata provvisoriamente trasferita nei suoi sotterranei in attesa di una sede definitiva e permanente, la mostra del 1937 ripropose soltanto in parte l'atmosfera e il percorso espositivo dell'edizione del Decennale³³. Non soltanto perché i nuovi spazi imposero un riadattamento delle teche e delle opere realizzate cinque anni prima; ma anche a causa della risignificazione di cui fu oggetto l'intera narrazione, orientata a far dialogare l'epopea della presa del potere con la nascita dell'impero e con i disegni egemonici a essa ispirati. È sufficiente pensare, al riguardo, al sistema di segni dell'entrata laterale, commissionato a Cesare Bazzani per catturare l'attenzione e l'interesse dei visitatori (**Fig. 8**).

Invece di riproporre la fortunata installazione rosso pompeiano ideata da Adalberto Libera e Mario De Renzi nel 1932 e trasformatasi negli anni in un vero e proprio manifesto delle tendenze esibizioniste del regime, l'architetto della Galleria d'arte moderna diede vita a una nuova composizione di stampo monumentale ricca di richiami al passato romano, e non soltanto a quello comunemente impiegato nella simbologia di partito. Quattro colonne squadrate intervallate da tre arcate frazionavano lo spazio rettangolare della facciata, che nella porzione superiore ospitava la scritta «MOSTRA DELLA RIVOLUZIONE FASCISTA». Sui pilastri laterali, spiccavano due bassorilievi di Publio Morbiducci raffiguranti la marcia su Roma (*La rivolta*, a sinistra) e l'impero (*La vittoria*, a destra), accompagnati dalle date rispettive: «28 OTTOBRE 1922» e «9 MAGGIO A. XIV»; su quelli centrali, erano disposti due pennoni che terminavano con la stilizzazione bronzea di una mano atteggiata al saluto romano, riservati alla bandiera di partito e al tricolore. Anche gli archi erano sovrastati da iscrizioni in stile epigrafico: su quello centrale, attraverso il quale si aveva accesso alle sale espositive, troneggiava la parola «DUCE», su quelli al suo fianco, le prime strofe di *Giovinezza*. Partito, stato e impero potevano così coesistere in virtù della duttilità dei simboli e in nome del carisma del capo, la cui partecipazione alla cerimonia di apertura iscrisse ufficialmente la Mostra della rivoluzione nel circuito del bimillenario augusteo³⁴.

Gli interni offrono numerosi esempi della polisemia magistralmente adottata all'esterno dell'edificio: attraverso la scomposizione dell'allestimento originario i responsabili procedettero ad assemblaggi inediti (**Fig. 9**) che, pur non raggiungendo la coerenza della manifestazione del 1932, ne perpetuarono il potere emozionale e la peculiarità del decoro artistico-documentario. In attesa di procedere a un dettagliato raffronto tra le differenti edizioni, vorrei concludere con una suggestione:



più che alla museificazione della rivoluzione³⁵, la mostra del 1937 mi sembra aver contribuito alla sua *romanizzazione*, meno riuscita, forse, di quanto avevano previsto i promotori ma egualmente partecipe del processo di costruzione identitaria veicolato dal mito di Roma e dalla sua versione imperiale.

Gli eventi espositivi analizzati non esauriscono le fogge della romanità che il regime promosse negli anni successivi alla conquista dell’Etiopia. L’immaginario romano del fascismo fu particolarmente pervasivo anche perché non si limitò alla dimensione transitoria delle mostre e dei padiglioni: usciti dai «templi della fede littoria», i visitatori italiani e stranieri venivano confrontati con gli scenari creati nella e con la pietra, a testimonianza della profonda compenetrazione tra spazio e tempo che marca di sé ogni processo di visualizzazione del passato.

Abstract

Tra gli usi politici del passato promossi dalla dittatura fascista, quello dell’antica Roma assunse – nella seconda metà degli anni Trenta – una centralità indiscussa. Non solo per quanto attiene alla dimensione rituale ispirata al culto del littorio, caratterizzato da una vera e propria inflazione di simboli romani, ma anche per quel che riguarda le pratiche di visualizzazione della storia: alla *romanità* si richiamarono i progetti urbanistici e architettonici destinati a dare un nuovo volto alla capitale italiana, le statue e i ritratti di cui si avvale la fabbricazione del carisma del Duce e parte non trascurabile di quella iperproduzione espositiva che ha fatto parlare alcuni storici americani di un’*attitudine esibizionista* del fascismo. Il 1937 rappresentò, al riguardo, un momento particolarmente significativo, caratterizzato da tre eventi che interagirono nella riproduzione/messa in mostra del passato romano: mi riferisco al padiglione edificato sulle rive della Senna, nel maggio ‘37, in occasione dell’Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne, alla Mostra augustea della romanità e alla seconda Mostra della rivoluzione fascista, inaugurate a Roma il 23 settembre 1937, in concomitanza all’apertura delle celebrazioni per il bimillenario della nascita di Augusto. Il mio articolo analizza le modalità con cui, nelle tre manifestazioni in questione, gli allestimenti e le concezioni espositive contribuirono alla costruzione di quel mito imperiale che rappresentò una particolare declinazione della romanità fascista; una declinazione atta a celebrare – su suolo nazionale e oltrefrontiera – la fondazione dell’impero (9 maggio 1936) e i propositi egemonici a esso ispirati.

Among the political uses of the past favored by the Fascist dictatorship, that of ancient Rome was – in the second half of the 1930s – of undisputed centrality. This concerned not only the ritual aspect inspired by the lictorial cult, marked by an authentic inflation of Roman symbols, but also the practices of visualization of history: Romanness (*romanità*) was the reference point for urban planning and architectural projects destined to change the face of the Italian capital, for the statues and portraits that served to create the charisma of the Duce and for a considerable part of the multitude of exhibitions that made some American historians talk



about Fascism's *exhibitionist attitude*. 1937 was a particularly significant year marked by three events that interacted in the reproduction/display of the Roman past. These events were the pavilion erected on the banks of the Seine in May '37 for the *Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, the Augustan Exhibition of Romanness and the second Exhibition of the Fascist revolution, opened on 23 September 1937, in conjunction with the opening of the bi-millennial celebrations of the birth of Augustus. My article analyses how, in these three events, the staging and the conceptions behind the exhibitions contributed to the construction of that imperial myth that represented a particular form of Fascist Romanness; a fitting form to celebrate – at home and abroad – the foundation of the empire (9th May 1936) and the hopes for hegemony that it inspired.



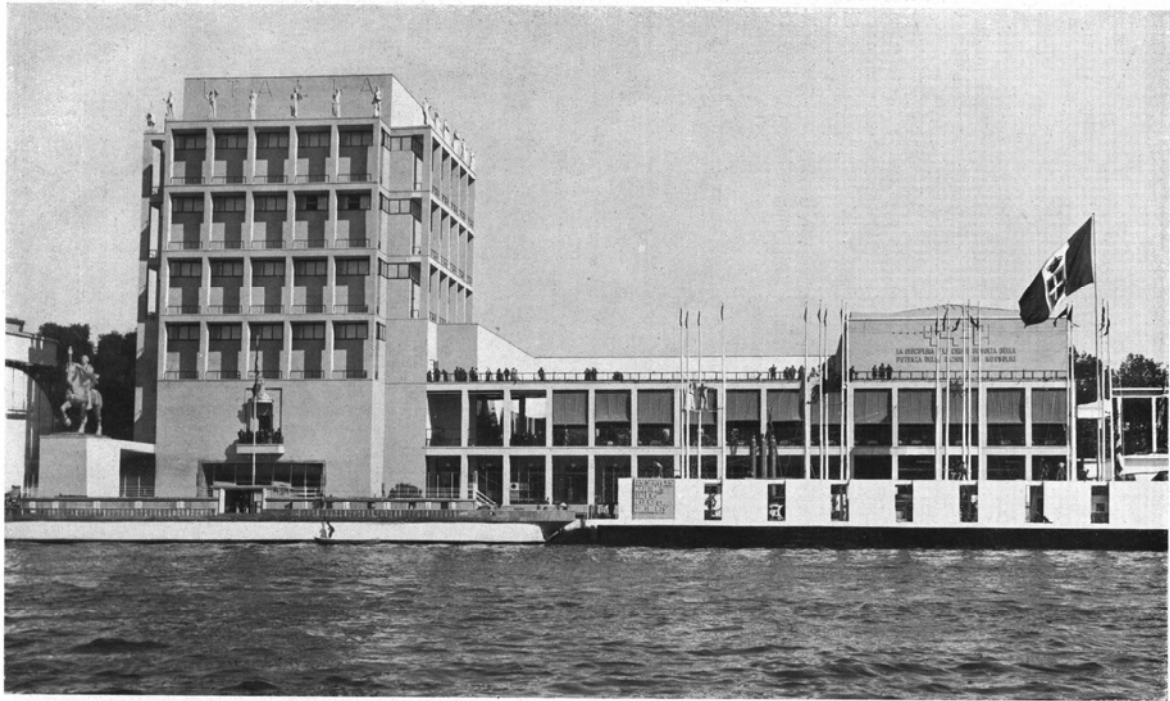


Figura 1. Exposition coloniale internationale et des pays d'outre-mer, Paris 1931. Basilica di Leptis Magna, Facciata della Basilica dal lato del lago Daumesnil.

Fonte: *Guide officiel de la Section Italienne à L'Exposition Coloniale*, Paris, Publicité de Rosa, 1931.



248



Sopra: Veduta generale dell'Edificio dalla Senna. - Sotto: Il corpo principale visto dal giardino; attraverso la galleria di collegamento si scorge l'atrio d'onore. L'edificio ha ossatura leggera in ferro e pannelli di riempimento in materiali leggeri; rivestimento con intonaco di cemento color avorio scuro; portale in marmo Pietrasanta; statua equestre del Gori, raffigurante il «Genio del Fascismo».

Figura 2. Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne, Paris 1937. Padiglione italiano, Vista generale dell'edificio dalla Senna.

Fonte: «Architettura», maggio 1937.



Figura 3. Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne, Paris 1937. Padiglione italiano, Ingresso all'edificio principale dall'avenue de la Bourdonnais.

Fonte: Bibliothèque du Bureau international des expositions, Paris.



Figura 4. Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne, Paris 1937. Padiglione italiano, Sala dell'Italia d'oltremare (M. Sironi).

Fonte: Bibliothèque du Bureau international des expositions, Paris.



Figura 5. Mostra augustea della romanità, Roma 1937. Facciata (arch. A. Scalpelli).
Fonte: «Architettura», novembre 1938.

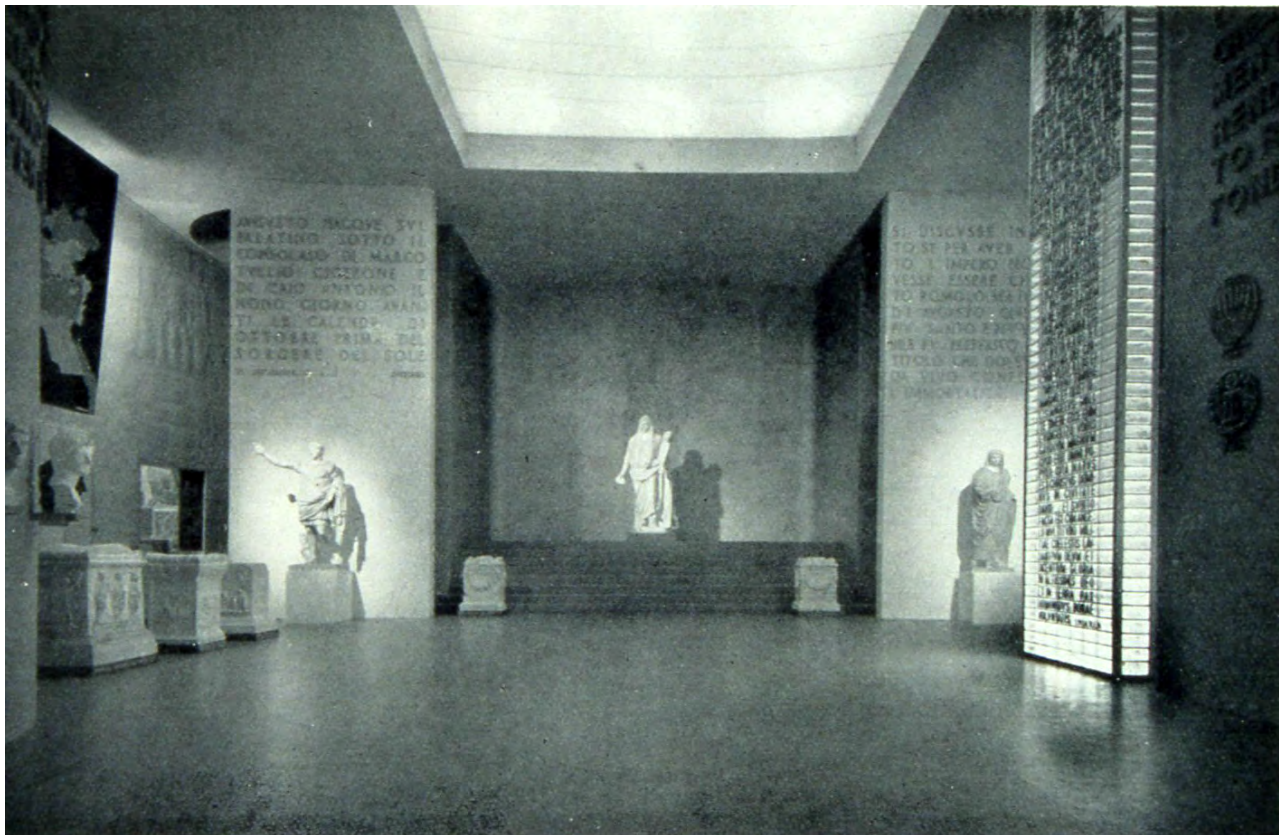


Figura 6. Mostra augustea della romanità, Roma 1937. Sala di Augusto (arch. M. Paniconi – G. Pediconi).
Fonte: «Architettura», novembre 1938.

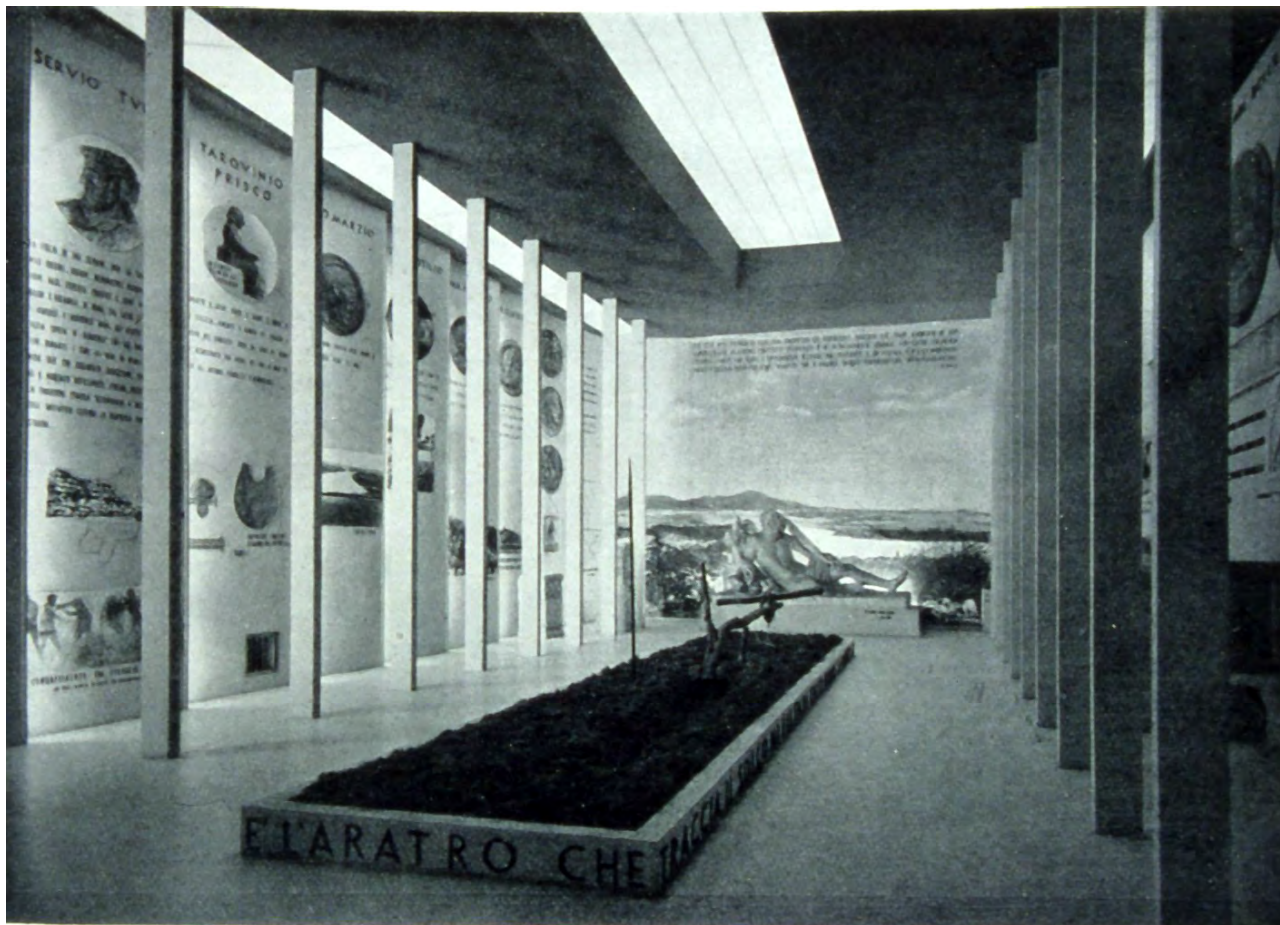


Figura 7. Mostra augustea della romanità, Roma 1937. Sala delle origini di Roma (arch. L. Quaroni – V. Colasanti).

Fonte: «Architettura», novembre 1938.



Figura 8. Mostra della rivoluzione fascista, Roma 1937. Facciata principale (arch. C. Bazzani).

Fonte: Archivio centrale dello stato, Mostra della rivoluzione fascista, Archivio fotografico, album 7, neg. 1. Su concessione del Ministero per i Beni e le attività culturali, convenzione con il CNR di Napoli, aut.n. 1167/2014.



Figura 9. Mostra della rivoluzione fascista, Roma 1937. Ingresso.

Fonte: Archivio centrale dello stato, Mostra della rivoluzione fascista, Archivio fotografico, album 7, neg. 4. Su concessione del Ministero per i Beni e le attività culturali, convenzione con il CNR di Napoli, aut.n. 1167/2014.



Note

¹ Per una recente sintesi del dibattito storiografico cfr. A. Tarquini, *Storia della cultura fascista*, Bologna 2011, pp. 11-48; E. Gentile, *Il fascismo. Storia e interpretazione*, Roma-Bari 2002; cfr. inoltre Id., *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Modernità totalitaria. Il fascismo italiano*, Roma-Bari 2008, pp. V-XX.

² Cfr. G.L. Mosse, *The Fascist Revolution. Towards a General Theory of Fascism*, New York 1999. Nell'impossibilità di ricostruire, in questa sede, le articolate discussioni sul *modernismo fascista*, mi limito a ricordare le principali tappe della produzione critica collettiva americana: S. Sontag, *Fascinating Fascism* (1975), ripubblicato in Id., *Under the Sign of Saturn*, New York 1980, pp. 73-105; R.J. Golsan (a cura di), *Fascism, Aesthetics, and Culture*, Hanover, NH 1992; J. Schnapp (a cura di), *The Aesthetics of Fascism*, Special Issue of the «Journal of Contemporary History», vol. 31, n. 2, April 1996; C. Lazzaro e R.J. Crum (a cura di), *Donatello Among the Blackshirts. History and Modernity in the Visual Culture of Fascist Italy*, Ithaca and London 2005. Cfr. inoltre E. Braun, *Mario Sironi and Italian Modernism. Art and Politics under Fascism*, Cambridge 2000; R. Ben-Ghiat, *Fascist Modernities. Italy, 1922-1945*, Berkeley, Los Angeles and London 2001; R. Griffith, *Modernism and Fascism. The Sens of the Beginning under Mussolini and Hitler*, London 2007.

³ Sul mito di Roma cfr., tra gli altri, M. Cagnetta, *Antichisti e impero fascista*, Dedalo 1979; D. Cofrancesco, *Appunti per un'analisi del mito romano nell'ideologia fascista*, «Storia contemporanea», n. 3, giugno 1980, pp. 383-411; L. Canfora, *Ideologie del classicismo*, Torino 1986; R. Visser, *Fascist Doctrine and the Cult of the "Romanità"*, «Journal of Contemporary History», vol. 27, n. 1, January 1992, pp. 5-22; A. Giardina, *Ritorno al futuro: la romanità fascista*, in Id. e A. Vauchez, *Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini*, Roma-Bari 2000, pp. 212-296; G. Belardelli, *Il mito della Romanità*, in F. Roscetti (a cura di), *Il classico nella Roma contemporanea. Mito, modelli, memoria*, Roma 2002, pp. 325-358; L. Malvano Bechelloni, *Le mythe de la romanité et la politique de l'image dans l'Italie fasciste*, «Vingtième siècle», n. 78, avril-juin 2003, pp. 11-20; W. Painter Jr., *Mussolini's Rome. Rebuilding the Eternal City*, New York 2005; E. Gentile, *Fascismo di pietra*, Roma-Bari 2007. Per un esame del dibattito storiografico sulla *romanità fascista* cfr. P.S. Salvatori, *Fascismo e romanità. Un bilancio storiografico*, Fondazione Istituto Gramsci, 21-23 febbraio 2013, in corso di pubblicazione su «Studi storici».

⁴ Cfr. E. Michaud, *L'image, matrice de l'histoire*, in Id., *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*, Paris 2005, pp. 119-145.

⁵ Cfr. A. Giardina, *Ritorno al futuro: la romanità fascista*, cit.

⁶ Cfr. S. Kostof, *The Emperor and the Duce. The Planning of Piazzale Augusto Imperatore in Rome*, in H. Millon e L. Nochlin (a cura di), *Art and Architecture in the Service of Politics*, Cambridge-London 1978, pp. 270-302; A. Kallis, 'Framing' Romanità. *The Celebrations for the Bimillenario Augusteo and the Augusteo - Ara Pacis Project*, «Journal of Contemporary History», vol. 46, n. 4, October 2011, pp. 809-831.

⁷ Nell'impossibilità di rendere conto della bibliografia sull'Expositions internationale des arts et des techniques dans la vie moderne rinvio a: G. Namer, *Les imaginaires dans l'Exposition de 1937*, «Cahiers internationaux de sociologie», vol. LXX, janvier-juin 1981, pp. 35-62; B. Lemoine (a cura di), *Cinquantenaire de*

l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne. Paris 1937, Paris 1987; J. Herbert, *Paris 1937: Worlds on Exhibitions*, Ithaca NY 1998; S. Peen, *France on Display: Peasants, Provincials, and Folklore in the 1937 Paris World's Fair*, New York 1998. Cfr. inoltre A.C.T. Geppert, J. Coffey e T. Lau, *International Exhibitions, Expositions Universelles and World's Fairs, 1851-1951: A Bibliography*, in «*Wolkenkuckucksheim: Internationale Zeitschrift für Theorie und Wissenschaft der Architektur*», 2000, url: <http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/Wolke/eng/Bibliography/ExpoBibliography.htm>.

Sulla partecipazione italiana cfr. M.I. Talamona, *Italie*, in B. Lemoine (a cura di), *Cinquantenaire de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, cit., pp. 166-170; R. Cordisco, *Corrado Cagli et le pavillon italien à l'Exposition internationale de Paris 1937. Arts et techniques dans la vie moderne*, «*Storia dell'arte*», n. 31, gennaio-aprile 2012, pp. 143-164; P. Melis, *Piacentini e un padiglione per l'architettura e l'arte italiane all'Esposizione internazionale di Parigi 1937*, in G. Ciucci, S. Lux e F. Purini (a cura di), *Marcello Piacentini architetto 1881-1960*, Roma 2012, pp. 85-131.

⁸ Sulla Sezione italiana all'Exposition coloniale internationale (Paris 1931) mi permetto di rinviare a M. Carli, *Ri/produrre l'Africa romana. I padiglioni italiani all'Exposition coloniale internationale, Parigi 1931*, «*Memoria e ricerca*», n. 17, settembre-dicembre 2004, pp. 211-232.

⁹ Cfr. K. Fiss, *Grand Illusion. The Third Reich, the Paris Exposition, and the Cultural Seduction of France*, Chicago & London 2009; S. Wilson, *The Soviet Pavilion in Paris*, in M. Cullerne e B. Taylor (a cura di), *Art of the Soviets. Painting, Sculpture, and Architecture in the One Party-State 1917-1992*, Manchester 1993, pp. 106-120.

¹⁰ Cfr. le pagine dedicate alla Sezione italiana in Ministère du Commerce et de l'Industrie. Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la vie moderne (1937), *Rapport général* présenté par M. Edmond Labbé Commissaire général de l'Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la vie moderne (1937), Rapporteur général, t. X *Les sections étrangères (2ème partie)*, Paris, Imprimerie nationale, 1940, pp. 11 e ssg.; cfr. inoltre, tra gli altri, *L'edificio dell'Italia all'Esposizione di Parigi del 1937*, «*Architettura*», novembre 1936, pp. 521-526 e maggio 1937, pp. 243-258; *Il padiglione italiano all'Esposizione di Parigi*, «*Casabella*», n. 115, luglio 1937, pp. 14-33; A. Pica, *Il padiglione italiano italiano all'Esposizione internazionale di Parigi*, «*Rassegna di architettura*», agosto 1937, pp. 251-260. Un'accurata descrizione del padiglione è contenuta in *Guida del Padiglione italiano all'Esposizione Internazionale di Parigi*, impaginazione dell'architetto Giuseppe Pagano, Milano 1937 [una copia in bozze è conservata presso Galleria nazionale d'arte moderna, Roma, *Fondo Antonio Maraini*, Mostra d'arte italiana all'Esposizione internazionale di Parigi del 1937, u.a. 10, sf. 23 (130)].

¹¹ Cfr. B. Lemoine (a cura di), *Cinquantenaire de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, cit.; *Rapport général* présenté par M. Edmond Labbé Commissaire général de l'Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la vie moderne (1937), Rapporteur général, t. I *Conception et organisation*, Paris, Imprimerie nationale, 1938.

¹² G. Namer, *Les imaginaires dans l'Exposition de 1937*, cit.; cfr. inoltre P. Ory, *La belle illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938*, Paris 1994.

¹³ *Guida del Padiglione italiano all'Esposizione Internazionale di Parigi*, cit., p. 6.

¹⁴ P. Melis, *Piacentini e un padiglione per l'architettura e l'arte italiane all'Esposizione internazionale di Parigi 1937*, cit., p. 108. Il Comitato dei Commissari era così composto: generale Pier Ruggero Piccio, Commissario



generale della partecipazione italiana; Gerolamo De Rossi, Commissario generale aggiunto; Marcello Piacentini (collaboratore francese M. Remaury, architetto Sadg), Commissario aggiunto per la costruzione e il miglioramento del Padiglione con la collaborazione di Giuseppe Pagano e Cesare Valle; Enrico San Martino di Valperga, Commissario aggiunto per la partecipazione musicale; Antonio Maraini, Commissario aggiunto per l'organizzazione dell'Esposizione d'Arte; Gerolamo De Rossi, Commissario aggiunto per l'organizzazione e la direzione del Segretariato a Parigi; Giulio Barella, Commissario aggiunto per l'organizzazione dell'Esposizione d'Arti decorative, con la collaborazione di Carlo Alberto Felice; Fabio Majnoni, Commissario aggiunto e Segretario generale per l'organizzazione dell'Esposizione della produzione industriale; Pietro Montuori, Amministratore della partecipazione italiana; Ing. Ignazio Guidi, Incaricato del coordinamento della direzione del cantiere; Ing. Enrico de Smaele, Direttore dei lavori del padiglione.

¹⁵ *Rapport général* présenté par M. Edmond Labbé Commissaire général de l'Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la vie moderne (1937), Rapporteur général, t. I *Conception et organisation*, cit., p. 301.

¹⁶ Nel *Fondo Antonio Maraini* consultabile presso la Galleria nazionale d'arte moderna di Roma un'intera serie documentaria è dedicata alla Mostra d'arte italiana ospitata all'intero del padiglione parigino: le carte in essa conservate testimoniano non soltanto della sua preparazione e della scelta degli artisti esposti, ma anche della sua ricezione in Italia e in loco.

¹⁷ A. Pica, *Il padiglione italiano italiano all'Esposizione internazionale di Parigi*, cit., p. 256.

¹⁸ Come riferito da molti quotidiani dell'epoca, l'allestimento della Sala d'oltremare scontò la coeva riapertura, a Roma, del Museo delle colonie. Sull'E42 mi limito a rinviare a M. Calvesi, E. Guidoni e S. Lux (a cura di), *E42. Utopia e scenario del regime*, Venezia 1987, 2 voll.

¹⁹ *Guida del Padiglione italiano all'Esposizione Internazionale di Parigi*, cit., p. 18

²⁰ Cfr. A. Pansera, *Storia e cronaca della Triennale 1918-1957*, Milano 1978; E. Braun, *Mario Sironi and Italian Modernism.*, cit.; R. Golan, *Muralnomad. The Paradox of Wall Painting, Europe 1927-1957*, New Haven and London 2009.

²¹ Una consistente raccolta di ritagli stampa è conservata presso Archives Nationales de France, Paris, F12 *Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne (Paris 1937)*, f. 12143 *Participations étrangères: Généralités*.

²² Cfr., ad esempio, P. Dupays, *Voyage autour du monde. Pavillons étrangers et pavillons coloniaux à l'Exposition de 1937*, Paris 1938, pp. 102 e ssg. Sull'Exposition 1937 e il padiglione italiano cfr. inoltre Giornale Luce B0987, 11/11/1936, Francia, Parigi, *L'ambasciatore Cerruti, accompagnato dal generale Piccio, posa la prima pietra del padiglione italiano per l'Esposizione del 1937*

[<http://www.archivioluca.com/archivio/jsp/schede/videoPlayer.jsp?tipologia=&id=&physDoc=12978&db=cine matograficoCINEGIORNALI&findIt=false§ion=/>];

Giornale Luce B1110, 09/06/1937, Francia. Parigi., *Esposizione Internazionale inaugurata dal presidente Lebrun*

[<http://www.archivioluca.com/archivio/jsp/schede/videoPlayer.jsp?tipologia=&id=&physDoc=14125&db=cine matograficoCINEGIORNALI&findIt=false§ion=/>].

²³ Cfr. Giò Ponti, *Alla ricerca dell'Italianità*, «Casabella», novembre 1937, pp. 2-5.

²⁴ Sulla storia della Mostra augustea della romanità cfr. M. Cagnetta, *Il mito di Augusto e la 'rivoluzione' fascista*, «Quaderni di storia», n. 3, 1976, pp. 139-180; *Dalla mostra al museo. Dalla Mostra archeologica del 1911 al Museo della civiltà romana*, Venezia 1983; M. Rinaldi, *Il volto effimero della città nell'età dell'Impero e dell'autarchia*, in L. Cardilli (a cura di), *La capitale a Roma: città e arredo urbano*, Roma 1991, pp. 118-129; F. Scriba, *Augustus im Schwarzhemd. Die Mostra Augustea della romanità in Rom 1937/38*, Frankfurt 1994; Id., *Il mito di Roma, l'estetica e gli intellettuali negli anni del consenso: la Mostra augustea della romanità 1937-1938*, «Quaderni di storia», n. 41, gennaio-giugno 1995, pp. 67-84; F. Marcello, *Mussolini and the Idealisation of Empire: the Augustan Exhibition of Romanità*, «Modern Italy», n. 3, August 2011, pp. 223-247.

²⁵ Il riferimento è al saggio di W. Benjamin *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica)*, pubblicato per la prima volta nel 1936 sulla «Zeitschrift für Sozialforschung» in traduzione francese.

²⁶ Ufficialmente nominato direttore della Mostra, Giulio Quirino Giglioli venne affiancato da un comitato scientifico: Pietro Romanelli, Università di Roma; Attilio Selva, Accademico d'Italia e rappresentante del Sindacato Artisti e Professionisti; Carlo Galassi Paluzzi; Dott. Antonio M. Colini, ispettore dei servizi archeologici del Governatorato di Roma e Massimo Pallottino. Sulla storia della Mostra cfr. il carteggio conservato presso l'Istituto nazionale di studi romani, Roma, *Archivio storico, Congressi, convegni, mostre, Bimillenario augusteo*, bb. n. 209-239.

²⁷ *Mostra augustea della romanità. Catalogo*, Roma 1937, p. VII.

²⁸ Ivi, p. XIII.

²⁹ Per un elenco ragionato delle sezioni e una descrizione dei reperti in esse contenuti si rinvia a *Mostra augustea della romanità. Catalogo*, cit. Cfr. inoltre A.M. Liberati Silverio, *La Mostra augustea della romanità*, in *Dalla mostra al museo*, cit., pp. 77-90.

³⁰ Cfr. *Giornale Luce* B1175, 29/09/1937, Roma, *La mostra augustea della romanità*

[<http://www.archivioluca.com/archivio/jsp/schede/videoPlayer.jsp?tipologia=&id=&physDoc=14709&db=cinematograficoCINEGIORNALI&findIt=false§ion=/>];

cfr. inoltre *Giornale Luce* B1131, 21/07/1937, Italia Roma, *Preparativi per la mostra augustea della romanità*

[<http://www.archivioluca.com/archivio/jsp/schede/videoPlayer.jsp?tipologia=&id=&physDoc=14325&db=cinematograficoCINEGIORNALI&findIt=false§ion=/>].

³¹ *Mostra augustea della romanità. Catalogo*, cit., pp. 3-5.

³² M. Pallottino, *La Mostra della Rivoluzione Fascista a Valle Giulia*, «Capitolium», 1937, pp. 513-528.

³³ Sulla seconda edizione della Mostra della rivoluzione fascista (1937) cfr. M.S. Stone, *The Patron State. Culture and Politics in Fascist Italy*, Princeton 1998, pp. 128-176; P. Salvatori, *La seconda Mostra della rivoluzione fascista*, «Clio», n. 3, luglio-settembre 2003, pp. 439-459. Sulla Mostra della rivoluzione mi limito a rinviare a G. Fioravanti (a cura di), Partito Nazionale Fascista, *Mostra della Rivoluzione Fascista. Inventario*, Roma 1990, che rappresenta ancora la storia più completa delle tre edizioni e dell'istituzione Mostra; D. Ghirardo, *Architects, Exhibitions, and the Politics of Culture in Fascist Italy*, «Journal of Architectural Education», 1992, n. 45, pp. 67-75; L. Andreotti, *The Aesthetics of War: The Exhibition of Fascist Revolution*,



ibidem, pp. 76-86; J.T. Schnapp, *Fascism's Museum in Motion*, *ibidem*, pp. 87-97; Id., *Epic Demonstrations. Fascist Modernity and the 1932 Exhibition of the Fascist Revolution* in R.J. Golsan (a cura di), *Fascism, Aesthetics, and Culture*, cit., pp. 1-37; Id., *Anno X. La Mostra della Rivoluzione fascista del 1932*, Pisa-Roma, 2003; E. Gentile, *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Roma-Bari 1993, pp. 212-235; P. Morello, *Fotomontaggio e rappresentazione politica alla Mostra della Rivoluzione fascista*, in S. Bertelli (a cura di), *Il teatro del potere. Scenari e rappresentazione del politico tra Otto e Novecento*, Roma 2000, pp. 89-108; C. Fogu, *Fare la storia al presente. Il fascismo e la rappresentazione della Grande Guerra*, in M. Baioni e Id. (a cura di), *La Grande Guerra in vetrina. Mostre e musei in Europa*, «Memoria e Ricerca», 2001, n. 7, pp. 49-69; Id., *The Historic Imaginary. Politics of History in Fascist Italy*, Toronto 2003, ad indicem e alle riflessioni e indicazioni bibliografiche contenute in M. Carli, "Per volontà del Duce e per opera del Partito". *La Guida storica della Mostra della Rivoluzione Fascista*, in S. Simonetta (a cura di), *Potere sovrano: simboli, limiti, abusi*, Bologna 2003, pp. 79-96; Id. *Immagini, rivoluzioni, frontiere. Sguardi francesi sulla Mostra della rivoluzione fascista del 1932*, in C. Fraixe, L. Piccioni e C. Poupault (a cura di), *Vers une Europe latine. Acteurs et enjeux des échanges culturels entre la France et l'Italie fasciste*, Paris (in corso di stampa).

³⁴ *Giornale Luce* B1172, 29/09/1937, Roma, *La mostra della rivoluzione fascista*

[<http://www.archivioluca.com/archivio/jsp/schede/videoPlayer.jsp?tipologia=&id=&physDoc=14681&db=cinematograficoCINEGIORNALI&findIt=false§ion=>].

³⁵ Cfr. G. Ciucci, *L'autorappresentazione del fascismo. La mostra del decennale della marcia su Roma*, «Rassegna di Architettura», 1982, pp. 48-55.

L'astrattismo a Parigi negli anni Trenta: «Cercle et Carré» e «Abstraction-Création» come laboratorio di nuova modernità

di Monica Cioli

L'art est une métaphore de l'Univers
Théo Van Doesburg

«Les années 1930, qui naissent sur les rêveries germinatives et cellulaires d'un certain art abstrait, d'Arp à Kandinsky, s'achèveront, au début des années 1940, dans les charniers de Buchenwald, d'Auschwitz ou de l'archipel du Goulag... Entre cette naissance et cette fin défile une longue file de visages et de figures, de foules et de cadavres». Con queste parole Jean Clair riassume il percorso espositivo di una mostra da lui curata a Ottawa nel 2008¹, esprimendo, anche con il ricorso a formule choc come quella «de la crise au charnier», il punto di vista estremamente interessante del “biologico”². O meglio, è proprio sulla metafora biologica che ruota l'esposizione *La fabrique de "l'Homme nouveau"* negli anni Trenta – titolo che Clair prende a prestito da un noto testo di Éric Michaud, il quale è presente con un saggio anche nel catalogo³ – in cui l'Uomo nuovo, «der Neue Mensch», non appare tanto come Superuomo ma, in un paesaggio completamente modificato dal potere tecnico, piuttosto come prodotto lui stesso di un sapere che pretende a sua volta di divenire tecnica: la biologia appunto. Tale metafora, che implica l'idea di una “fabbrica” dell'Uomo nuovo, mostra il passaggio dall'immaginario meccanomorfico degli anni 1910 e 1920 – nei futuristi, in Picabia, Duchamp, Man Ray, Schamberg – a quello biomorfico, che ha a che vedere con le rappresentazioni del corpo, della cellula e dei suoi sviluppi. L'intento dell'esposizione è chiaro: eroe, «Arbeiter» e guerriero, cittadino-soldato, l'uomo nuovo è, nei regimi fondati sulla politica razziale, il frutto di una tecnica biologica, di una scienza genetica.

Ma non è questo il punto su cui vorrei attirare l'attenzione quanto sul mutamento del canone scientifico – dalla fisica e dalle sue applicazioni, alla biologia, alla psicanalisi e all'organicismo – prontamente registrati dalle avanguardie. Si tratta di una trasformazione che esse fotografano soprattutto a partire dalla seconda metà degli anni Venti: se è vero che il surrealismo viene fondato nel 1924 e che forte è l'influenza del neoplasticismo di «De Stijl» sull'astrattismo, tuttavia è a partire da nuove questioni, artistiche sì ma anche sociali (e politiche), che l'avanguardia si ricompone, rivelando ancora una volta la forte sensibilità, anticipatrice, rispetto a uno *Zeitgeist* in evoluzione. Come ho già osservato altrove e come vorrei provare a fare qui ragionando sull'«astrattismo» europeo raccolto attorno a «Cercle et Carré» e «Abstraction création art non figuratif», il rapporto



tra avanguardia e “spirito del tempo” è complesso e da osservare non solo sotto il profilo dell’adeguamento della prima al secondo ma anche di un vero e proprio contributo dell’avanguardia alla formazione stessa dello spirito del “suo” tempo⁴. Ciò non è vero soltanto per il periodo «esplosivo»⁵, provocatore delle avanguardie – prima della Grande guerra – ma anche per quello successivo, definito in una mostra del 2010 al Guggenheim di New York «classicista»: un classicismo in cui un posto centrale trova la statua nei dipinti di Julius Bissier e di Giorgio de Chirico, come anche l’«età meccanica» dei puristi Fernand Léger, Amedée Ozenfant e Edouard Jeanneret, il futuro Le Corbusier⁶. Molto si dovrebbe dire su questa età, sulla portata del taylorismo sull’arte degli anni Venti e sulle affinità di lettura del fenomeno da parte dell’avanguardia europea⁷. Ma è sul periodo successivo che ora intendo soffermarmi, sugli anni Trenta e sulle loro contraddizioni, alle quali l’avanguardia tenta di trovare soluzioni nel forum transnazionale delle riviste astratte.

«Cercle et Carré»

La prima rivista, in ordine di apparizione, è «Cercle et Carré»: periodico del gruppo omonimo fondato da Michel Seuphor e Joaquin Torrès-Garcia, essa mira a proporre una alternativa valida al surrealismo in direzione astrattista. Da subito attira un gran numero di personaggi provenienti dagli ambienti più diversi – neoplasticismo, costruttivismo, futurismo – come del resto il nome stesso di “cerchio e quadrato”, idea di Seuphor, si propone: «C’était pour moi – ricorderà poi lo scrittore – l’emblème le plus simple de la totalité des choses. Le monde rationnel et le monde sensoriel, la terre et le ciel de l’ancien symbolisme chinois... l’homme et la femme, Mondrian et Arp»⁸. Il riferimento all’esperienza di «De Stijl» di Theo Van Doesburg e Piet Mondrian e a Jean (o Hans) Arp, che da «Der Sturm» era poi stato tra i cofondatori del dadaismo a Zurigo, mostra, da un punto di vista prettamente formale, la non straordinaria novità della rivista⁹.

«Cercle et Carré» nasce a Parigi, centro dell’avanguardia internazionale, che con l’*Exposition Internationale des Arts Décoratifs* del 1925 attenua il ruolo che la Germania di Weimar e in particolare Berlino aveva avuto per le avanguardie durante i *Roaring Twenties*¹⁰. Una città e un gruppo, dunque, che varcano i confini locali per assumere tratti fortemente cosmopoliti: tra gli aderenti Prampolini e Russolo, Vantongerloo, Moholy-Nagy, Baumeister, Vordemberge-Gildewart, Kurt Schwitters, Kandisky, Gropius. La rivista conta solo tre numeri – il primo esce il 15 marzo (**Fig. 1**), l’ultimo è messo in vendita il 30 giugno 1930 – e l’unica mostra è inaugurata il 18 aprile per terminare il primo maggio. Cinquanta artisti del gruppo espongono 130 opere, alle quali la critica riserva un’accoglienza fredda, quasi ostile; Seuphor chiude l’esposizione con una conferenza sull’«*art poétique. C’est un salut au modernisme. Parmi les auditeurs, on remarque Tzara et Cocteau, Goll et Marinetti, Pevsner et Delaunay*»¹¹. La malattia di Seuphor ma soprattutto il lancio di una nuova rivista da parte di Vantongerloo e Herbin, «Abstraction-Création art non figuratif», conclude la



vicenda di «Cercle et Carré». Nondimeno, era stato avviato un esperimento “sociale” destinato a essere proseguito dalla rivista di Herbin e Vantongerloo. Da questo punto di vista lo scarto tra anni Venti e anni Trenta è più grande di quanto si pensi: io non credo che le esigenze del “ritorno all’ordine” postbellico si strutturino sul solo metodo estetico¹² - affermazione questa che non considera la portata “politica” dell’arte meccanica di un Fernand Léger o dei futuristi italiani¹³. Tuttavia, all’inizio del decennio successivo l’avanguardia europea sembra tornare al *Gesamtkunstwerk* di wagneriana memoria o anche, com’è stato detto, il discorso di critici e pittori tourne à «l’essai de sociologie morale»¹⁴. Al di là dei contrasti formali, infatti, si è sulla linea espressa da Van Doesburg nel 1923 e ribadita da Seuphor: «L’art, comme nous le concevons, n’est ni prolétaire ni bourgeois. Loin d’être conditionné par des rapports sociaux, il développe des forces qui ont assez de puissance pour influencer toute la culture»¹⁵.

Non è un caso che «Cercle et Carré» mostri tanto interesse per l’architettura – il primo numero esce con l’articolo a firma di Seuphor *Pour la défense d’une architecture* (Fig. 1) – e che compaia Walter Gropius, proprio colui che subito dopo la guerra aveva lanciato l’assunto riformistico, in senso “totale” e di “massa”, del *Bauhaus* nel Manifesto del 1919¹⁶:

La volonté, si caractéristique de notre époque, de déployer un univers qui soit un, suppose qu’on désire aussi libérer les valeurs spirituelles de ce qui les limite à l’individu, et qu’on cherche à les élever sur un plan de valeur objective. C’est le plan spirituel commun qu’il s’agit de trouver, de manière à intégrer toutes ces valeurs et à substituer aux notions de spécialité l’idée de totalité¹⁷.

Si avverte quasi una corallità per l’idea di universalità dell’arte, il senso di trapasso da un’epoca alla successiva: «Ne pas être trop dominé par le physique-naturel – il laconico messaggio di Mondrian –, c’est la nouvelle mentalité. Compter exclusivement avec les rapports en les créant et en cherchant leur équilibre en art et dans la vie, c’est le beau travail d’aujourd’hui: c’est préparer l’avenir»¹⁸. Per Enrico Prampolini l’architettura svela la fisionomia dei tempi, esalta il carattere dei popoli; essa ha, ora, un valore ancora più universale poiché «vibre puissamment dans l’atmosphère évolutive des arts et résume en synthèse l’intime volonté du spiritualisme contemporain, magnétisé et orienté vers les forces ascensionnelles disciplinnées par le cosmos architectonique»¹⁹. Fortemente influenzato dal pensiero di Ozenfant recentemente esposto in *Art*²⁰, Luigi Colombo “Fillia” richiama la necessità della sintesi e l’esistenza di una spiritualità universale in grado di dominare il clima, la razza e le tradizioni:

Il existe un esprit de mécanisme qui ne tient pas compte des conditions de climat, de race et de tradition: ces conditions pèsent sur l’action individuelle, mais sont à leur tour dominées par une unique consistance spirituelle. Nous allons donc rapidement (les avant-gardes en sont les signes précurseurs) vers



un rythme, und synthèse, un équilibre universel. C'est le moyen de former une expression intelligible à tous, parce que elle interprètera tout un système de civilisation²¹.

Nel mezzo di una «dégénérescence générale», scrive Jean Gorin, «nous constituons les forces saines de la nouvelle époque. Etroitement unis nous devons marcher toujours à l'avant-garde». L'appello è quello che, in modi e tempi diversi, le avanguardie avevano lanciato nel periodo d'oro della loro fioritura all'opera d'arte totale (*Gesamtkunstwerk*) – l'unione delle arti intesa come riflesso dell'unità della vita²² – ma gli obiettivi convergono ora verso una comprensione totalizzante dell'individuo.

L'individu est mort. L'art du XXe siècle sera profondément universel et collectif, nous pénétrons dans une époque qui ne peut se comparer à aucune autre dans l'histoire. Les temps machinistes vont bouleverser complètement la vie de l'homme, ils vont préparer les sociétés futures sans classes. La plastique pure dans le domaine architectural créera l'ambiance adéquate à la vie collective nouvelle²³.

Vicino al costruttivismo russo, Gorin probabilmente allude qui a un progetto politico socialista che però coesiste nella rivista con i futuristi (e fascisti) Fillia e Prampolini, molto vicini ad Alberto Sartoris. Del resto, l'immaginario cosmico non è prerogativa di questi futuristi; esso è anche alla base del suprematismo e del costruttivismo di Gabo-Pevsner e informa l'intera esperienza di «Cercle et Carré»²⁴. Nella prospettiva transnazionale e trasversale in cui il fenomeno avanguardistico va osservato per essere compreso a fondo, sembra che le sue reazioni di fronte a quella “crisi del moderno” avviata alla fine del XIX secolo superino i binari destra-sinistra per confluire in una visione “totale” o “totalitaria” dell'arte. Da un punto di vista semantico, il cosmo assume una connotazione “universalista” e le varie correnti che lo compongono agiscono di conseguenza in perfetta sinergia. Il significato e la portata di questi progetti sono da seguire con attenzione e senza prescindere troppo dal contesto nazionale: una questione che mi limito ad aprire, com'è il senso di queste brevi riflessioni. In tal senso rimando al caso italiano, l'ambito a me ancora più familiare, per osservare come in quegli stessi anni il forte legame tra fascismo e futurismo si componga sul progetto «eticheggiante» sostenuto dal regime soprattutto con il corporativismo e dai futuristi – Prampolini, Fillia e il gruppo di Torino – con l'aeropittura spirituale e cosmica, risultato e superamento dell'arte meccanica degli anni Venti. È su queste basi che si costruisce l'utopia dell'«uomo nuovo», il soggetto atteso, da costruire, la classe dirigente del futuro che dovrà guidare l'utopia della «città perfetta» fascista.²⁵ Un *Gesamtkunstwerk*, quello futurista, insomma, perfettamente complementare al progetto totalitario fascista.

«Abstraction-Création»

La presenza all'interno della rivista di Seuphor non solo di esponenti del neoplasticismo – Mondrian, Huib Hoste, Gorin – e di artisti come Kandinsky, Schwitters o Pevsner, ma anche di



esponenti del cubismo, del futurismo e del purismo è all'origine di *Art concret*²⁶. Il gruppo è fondato da Theo Van Doesburg e composto da Otto Gustav Carlsund, Jean Hélion, Léon Tutundjian, Marcel Wantz: nell'unico numero della rivista (aprile 1930), battezzata con lo stesso nome del movimento, appare il manifesto che riassume in sei punti le basi teoriche di quest'ultimo. La scelta di un puro formalismo si unisce alla sobrietà nella scelta dei colori e delle forme, nell'utilizzo della matematica e delle leggi ottiche per la ripartizione degli elementi²⁷. Questo esperimento – che avrà molta importanza per gli sviluppi dell'arte astratta europea tra il 1935 e il 1950 – è il prodotto di un conflitto tra Seuphor e Van Doesburg: un disaccordo in cui tornava l'antico contrasto tra il neoplasticismo rigoroso di Seuphor, Mondrian, Vantongerloo e le nuove teorie di Van Doesburg concernenti l'elementarismo.

Dalle ceneri di «Cercle et Carré» e «Art concret» nasce «Abstraction-Création»: la malattia di Seuphor priva l'impresa del suo più importante animatore, votandola al fallimento. Poco prima di morire, Van Doesburg riunisce alcuni artisti nel suo atelier – tra cui Arp, Gleizes e Delaunay – per creare un movimento basato su una selezione più aperta. Unica condizione richiesta è la non figurazione: il 15 febbraio 1931 nasce dunque l'associazione *Abstraction-Création* che conta tra i partecipanti tredici artisti provenienti dall'esperimento di Seuphor e due membri del consiglio direttivo di «Art concret». Il movimento riunisce le diverse correnti non figurative dell'avanguardia riassumendo nel titolo – «abstraction» e «art concret (création)» – le due alternative possibili dell'arte: nel 1932 nasce la rivista omonima (**Fig. 2**)²⁸. Questa tendenza artistica, nota a ragione Gladys Fabre, è non solo un indizio importante del rilievo cosmopolita di Parigi all'inizio degli anni Trenta; essa mostra altresì la posizione degli artisti nei confronti della crisi sociale in atto, le loro prese di posizione – sociali e artistiche – per il superamento di questa²⁹. Sin dal primo numero, infatti, l'interrogativo della rivista è di comprendere la questione dell'arte figurativa nella «cultura» e nella «società»³⁰. Gli artisti, che parlano a titolo personale, hanno l'interesse a un «monde nouveau», ordinato, chiaro: in pittura, scrive Sonia Delaunay, «mais est-ce que la peinture n'est pas une expression de la vie avec un peu d'avance sur elle?»³¹.

Anche Michel Seuphor interviene con un lungo contributo, ribadendo la sua presa di distanza dal surrealismo che è anche, però, un rifiuto della rivoluzione artistica e sociale e a favore del riformismo:

On ne transforme le monde que par la lente action d'une conscience clairement mûrie. Les révolutions violents et brusques sombrent vite dans leur opposé contraire que leur passion irraisonnée et sans mesure engendre d'elle-même. Les grandes et durables transformations de l'histoire sont des évolutions lentes et par cela sans retour³².



Con la nuova rivista si compie definitivamente il passaggio dall'età meccanomorfica a quella biomorfica, che ha a che vedere con la biologia sì, per riprendere Jean Clair, ma anche con l'organicismo, la psicoanalisi e con tutte quelle scienze volte alla comprensione essenziale, spirituale delle cose. Un mutamento perfettamente descritto da Gleizes:

Au lieu des satisfactions matérielles et utilitaires songez à satisfaire des besoins plus nobles, ceux qui correspondraient à ce qu'on appelle "l'esprit" et, d'un mal, vous aurez fait un bien. Il ne s'agira plus de courir le globe à la vitesse d'un bolide, non plus de posséder un univers agrandi. Il s'agira de se regagner soi-même, de reprendre possession de sa puissance, de sa volonté, de son action en tant qu'homme responsable d'un univers de qualité.

L'artista registra il cambiamento in corso delle scienze e delle arti in ciò che hanno di più disinteressato e «chiaroveggente»: prima che il «marciame sociale» sia troppo avanzato, un modo di pensare completamente opposto a quello ufficiale proietta i suoi principi essenziali e le sue prime espressioni³³. Ma è soprattutto Gorin, dal punto di vista "neoplastico", a chiarire con grande acutezza il legame tra scienza e arte, crisi del moderno e reazione dell'avanguardia:

Malgré le tragique de la vie actuelle, on reconnaît à des signes certains que l'évolution décisive de l'humanité va commencer.

Tout se transforme, tout évolue! [...]

L'invention de la machine, les progrès techniques, les découvertes constantes des sciences donnent aux hommes, aujourd'hui, des pouvoirs gigantesques: on peut prévoir pour l'avenir des temps uniques. Notre époque déjà ne peut se comparer à aucune autre de l'histoire. Avec le vingtième siècle s'oeuvre une ère nouvelle de la civilisation.

Les crises économiques et sociales que traverse le monde actuel sont bien le signe de la fin d'un cycle, de la fin d'un monde où a triomphé l'anarchie individualiste, dans tous les domaines³⁴.

Elemento costitutivo dei nuovi tempi meccanici – che si annunciano razionali e collettivisti – è la tecnica, l'élite del futuro (come sostengono anche i futuristi): «les jeunes élites, saines, pleines de vitalité et d'optimisme, se constituent en groupes compacts et s'acheminent vaillamment vers la clarté radieuse de l'avenir». Il «macchinismo» sconvolge la vita dell'uomo – «son développement intense, son utilisation rationnelle» – e gli crea una nuova mentalità. Dal suo ragionamento l'arte astratta si delinea come rifugio da una civiltà oppressa dalle macchine e come approdo naturale delle nuove scoperte scientifiche:

La standardisation, l'industrialisation, s'étendant à tous les domaines de la vie, celle-ci devient de plus en plus abstraite. Une nouvelle optique en résulte, précise, claire, mathématique.



L'homme nouveau a un besoin intense de contemplation plastique, la vie nouvelle lui fait exiger des moments de calme et de repos où la contemplation de l'art joue un grand rôle s'il veut conserver son équilibre vital. Seule correspondra à ce besoin une plastique claire, pure, synthétique, débarrassée des moindres scories passéistes.

I vari “ismi” che si sono succeduti negli ultimi cinquant'anni hanno permesso di mettere a punto un'arte «assolutamente» adeguata ai nuovi tempi. La plastica è ormai completamente liberata «de l'emprise morphologique où elle s'enlisait depuis des siècles»: è nata un'arte pura, collettiva, universale, scientifica, l'arte cioè puramente astratta, assolutamente non figurativa³⁵.

Il secondo numero di «Abstraction Création art non figuratif» (**Fig. 2**) appare in un momento drammatico, quando, scrive il Comitato nella prefazione, «sous toutes les formes, sur tous les plans, dans quelques pays davantage qu'ailleurs, la pensée libre est férocement combattue». Un tono inquietante: non solo il fascismo italiano e i totalitarismi, tra cui quello nazista appena giunto al potere, ma ovunque si combatte il pensiero libero. Come il precedente, il Quaderno si presenta con opere e dichiarazioni di artisti che si sforzano, «chacun de leur côté, de répondre à la demande culturelle de l'époque». L'idea generale resta quella della non figurazione: non si trovano d'accordo sugli stessi punti ma «toutes les tendances doivent être conduites là où elles mènent». L'arte è dunque la risposta anche politica a qualsiasi forma di oppressione, poiché ogni tentativo di limitare gli sforzi degli artisti secondo considerazioni di razza, ideologia e nazionalità «est odieuse. Nous plaçons ce cahier n. 2 sous le signe d'une opposition totale à toute oppression, de quelqu'ordre qu'elle soit»³⁶.

Abstract

L'articolo mostra il passaggio che l'avanguardia europea vive dall'età meccanomorfica degli anni 1910 e 1920 a quella biomorfica degli anni Trenta sull'esempio di due riviste fondate a Parigi all'inizio di quel decennio: «Cercle et Carré» e «Abstraction, Création, Art non figuratif». Forte è l'attenzione dell' “astrattismo” raccolto attorno a questi periodici per il mutamento del canone scientifico, e cioè per la biologia, l'organicismo, la psicanalisi e per tutte quelle scienze volte alla comprensione essenziale, spirituale delle cose. Da questo punto di vista lo scarto tra anni Venti e anni Trenta è più grande di quanto si pensi: nei contributi degli artisti si avverte il forte senso di trapasso a una nuova epoca in cui la “crisi del moderno” avviata alla fine del XIX secolo si approfondisce e incupisce con la svolta devastante delle ideologie totalitarie. Le reazioni dell'avanguardia europea sembrano superare i binari destra-sinistra per confluire in una visione “totale” o “totalitaria” dell'arte.



We make the case of two journals established in Paris at the beginning of the 1930s, «Cercle et Carré» and «Abstraction, Création, Art non figurative», in order to trace the evolution of the European avant-garde from its “meccano-morphic” phase in the 1910s-1920s to the “biomorphic” phase of the 1930s. The abstract artists near to these periodicals paid a marked attention to the shift of the scientific canon emerging in biology, psychoanalysis and other sciences aiming at a more essential and spiritual knowledge. In this sense the contrast between the 1920s and the 1930s is greater as it is usually perceived. In the works of those artists we can trace the clear sense of transition which already marked the great crisis of modernity at the turn of the 19th century and which was accelerating under the pressure of the totalitarian ideologies. In reaction to those challenges the European avant-gardes increasingly abandoned the traditional dichotomy of left and right and tend to merge eventually into a “total” or “totalitarian” vision of art.



Figura 1. Frontespizio del primo numero di «Cercle et Carré», 15 marzo 1930.



**abstraction
c r é a t i o n
a r t n o n
figuratif 1932**

Figura 2. «Abstraction Création art non figuratif», n. 2, 1933 (dettaglio).



Note

¹ J. Clair, *La masse et la puissance. L'âge des dictatures. De l'homme sans qualités au travailleur*, in *Les années 1930. La fabrique de „l'Homme nouveau“*, a cura di J. Clair, Ottawa-Paris 2008, pp. 6-27, p. 20.

² Cfr. S. Krebs, *L'Entre-deux-guerres en questions*, in «Perspective» 4, 2009, pp. 567-573.

³ E. Michaud, *Fabriques de l'homme nouveau: de Léger à Mondrian*, Paris 1997. Il saggio dello studioso in catalogo è, invece, Id., *Déjà là, mais encore à venir. Le temps de l'homme nouveau en Allemagne, 1918-1945*, in *Les années 1930... cit.*, pp. 28-35.

⁴ M. Cioli, *Il fascismo e la 'sua' arte. Dottrina e istituzioni tra futurismo e Novecento*, Firenze 2011; Ead., *L'arte italiana fra nazionalismo fascista e universalismo europeo (1918-1934)*, in *Novecento. Arte e vita in Italia tra le due guerre*, a cura di F. Mazzocca, Milano 2013, pp. 352- 359.

⁵ Riprendo il titolo di un catalogo di una mostra sul futurismo: *Le Futurisme à Paris. Une avant-garde explosive*, a cura di D. Ottinger, Paris et al. 2008.

⁶ *Chaos and Classicism. Art in France, Italy and Germany, 1918-1936*, a cura di K.E. Silver, New York 2010.

⁷ Sul taylorismo cfr. A. Rabinbach, *The Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*, Berkeley et al. 1992, soprattutto pp. 238 ss.; sui riflessi del taylorismo e dell'americanismo sull'arte degli anni Venti, oltre al classico C.S. Maier, *Between Taylorism and Technocracy: European ideologies and the vision of industrial productivity in the 1920s*, in «Journal of Contemporary History», n. 2, 1970, pp. 27-61, vedi: *Les années vingt. L'âge des métropoles*, a cura di J. Clair, Paris 1991. Per alcune riflessioni sulla lettura del taylorismo nel futurismo e nei puristi vedi M. Cioli, *Il mito della macchina nella costruzione dell'uomo nuovo*, in *I Think-tank del fascismo: l'operato degli esperti e dei tecnocrati e la costruzione dell'uomo nuovo*, a cura di L. Klinkhammer, P. Bernhard, Roma 2013, in corso di stampa.

⁸ Cit. in H. Juin, *Preface*, in *Cercle et Carré. Collection complète 1930*, Paris 1977.

⁹ In questo senso anche *L'art dans les années 30 en France*, Saint-Étienne 1979, pp. 14 ss.

¹⁰ Cfr. G. Fabre, *abstraction création 1931-1936*, Paris 1970, p. 5, ma anche: *Paris-Berlin 1900-1933. Übereinstimmungen und Gegensätze Frankreich-Deutschland. Kunst, Architektur, Graphik, Literatur, Industriedesign, Film, Theater, Musik*, a cura di B. Hilmer, New York u.a. 1979.

¹¹ H. Juin, *Preface... cit.*

¹² In questo senso: *L'art dans les années 30 en France... cit.*, p. 26.

¹³ Sul discorso elitario in Léger vedi E. Michaud, *L'art, la guerre, la concurrence. Les trois combats de Fernand Léger*, in Id., *Fabriques... cit.*, pp. 9-31; sulla questione tecnocratica nel futurismo vedi M. Cioli, *Il fascismo... cit.*, soprattutto pp. 99 ss.

¹⁴ *L'art dans les années 30 en France... cit.*, p. 26.

¹⁵ Cit. in M. Seuphor, *Vorwort, De Stijl Cercle et Carré. Entwicklungen des Konstruktivismus in Europa ab 1917*, Köln 1974. Sulla rivista cfr. M.-A. Prat, *Contribution aux archives de l'art abstrait en France: le groupe e la revue «Cercle et Carré»*, Thèse de Doctorat de IIIe cycle en Histoire de l'art, Université de Paris I-Panthéon-Sorbonne, 1980; Ead., *Cercle et Carré*, in «Les cahiers du Musée National d'Art Moderne», 1982, pp. 108-127; Ead., *Peinture et avant-garde au seuil des années 30*, Lausanne 1984.



¹⁶ «Formiamo una nuova comunità di artefici – così il Manifesto del Bauhaus del '19 – senza la distinzione di classe che alza un'arrogante barriera tra artigiano e artista. Insieme concepiamo e creiamo il nuovo edificio del futuro, che abbraccerà scultura e pittura in una sola unità e che sarà alzato un giorno verso il cielo dalle mani di milioni di lavoratori, come il simbolo di cristallo di una nuova fede» (cit. in G.C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Torino 1951, p. 49).

¹⁷ W. Gropius, in «Cercle et Carré», n. 3, 30 giugno 1930.

¹⁸ P. Mondrian, in «Cercle et Carré», n. 1, 15 marzo 1930.

¹⁹ E. Prampolini, *ivi*.

²⁰ A. Ozenfant, *Art*, Paris 1928. Su Fillia a Parigi si veda C. Di Stefano Frusi, *Fillia a Parigi: 1929-1930*, in «L'Uomo nero», in corso di stampa.

²¹ Fillia, in «Cercle et Carré», n. 1, 15 marzo 1930.

²² Il riferimento è evidentemente alla prospettiva utopica delineata da Richard Wagner in *Kunst und Revolution* del 1849. Sulla questione dell'opera d'arte totale nelle avanguardie prima della guerra cfr. M. Lista, *L'oeuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes (1908-1914)*, Paris 2006.

²³ J.A. Gorin, in «Cercle et Carré» n. 1, 15 marzo 1930.

²⁴ La «fantasticheria cosmica», come la definisce Marie-Aline Prat, non è solo o tanto da individuare nel Manifesto di Balla e Depero *Ricostruzione futurista dell'universo* del 1915 (M.-A. Prat, *Contribution...* cit., p. 141), quanto nelle opere e negli scritti teorici di Fillia e Prampolini soprattutto a partire dalla seconda metà degli anni Venti (M. Cioli, *Il fascismo...* cit., pp. 99 ss).

²⁵ Cfr. M. Cioli, *Il fascismo...* cit., pp. 59 ss.

²⁶ Cfr. G. Fabre, *abstraction...* cit., pp. 8 ss.

²⁷ *Ivi*, p. 10.

²⁸ Nella prefazione al primo numero il Comitato direttivo spiega così la dicotomia del titolo: «Abstraction parce que certains artistes sont arrivés à la conception de non figuration par l'abstraction progressive des formes de la nature. Création parce que d'autres artistes ont atteint la 'non-figuration' par une conception d'ordre purement géométrique ou par l'emploi exclusif d'éléments communément appelés abstraits tels que cercles, plans, barres, lignes, etc.» (Le Comité, *Preface*, in «Abstraction Création art non figuratif» n. 1, 1932).

²⁹ G. Fabre, *abstraction...*, cit., p. 15.

³⁰ *Preface*, in «Abstraction Création art non figuratif», n. 1, 1932.

³¹ S. Delaunay, *ivi*.

³² M. Seuphor, *L'art nouveau et le surréalisme*, *ivi*.

³³ A. Gleizes, *ivi*.

³⁴ J.A. Gorin, *L'art des temps nouveaux*, *ivi*.

³⁵ *Ibidem*. Per Gorin è il neoplasticismo – «mouvement collectif de la nouvelle plastique» – a impiegare mezzi espressivi assolutamente universali, matematici, astratti.

³⁶ Le Comité, *Preface*, in «Abstraction Création art non figuratif», n. 2, 1933.

«2000 anni prima di Roma!»

Storia e manualistica scolastica nelle *Volksschulen* della Germania nazista

di Pasquale De Caprio

Nazional-socialismo da vedere

Pochi momenti della storia tedesca del XX secolo hanno ricevuto e continuano a ricevere attenzione da parte dei media come è accaduto ed accade per la storia del nazional-socialismo. Da un punto di vista meramente quantitativo, facendo zapping tra i canali di una qualsiasi televisione tedesca¹, si potrebbe avere l'impressione che in Germania, nazismo a parte, poco altro sia avvenuto nel corso del Novecento. Nemmeno le più recenti vicende della storia della *DDR* e della caduta del Muro di Berlino possono vantare una simile considerazione da parte dei media tedeschi. D'altronde, va anche sottolineato che fu il regime nazional-socialista stesso, nella sua intensa opera di propaganda, il primo a produrre una così grande quantità di materiale audiovisivo e fotografico².

Di questo lascito ha approfittato e fatto buon uso non solo la televisione tedesca, che ha in Guido Knopp³ il suo più celebre rappresentante, ma, per fortuna, anche la storiografia. È ormai da più di vent'anni che storici tedeschi conducono interessanti ricerche servendosi non soltanto delle più tradizionali fonti scritte ma anche di quelle visive. A questo proposito si possono citare, tra i vari: lo studio edito da Martin Loiperdinger ed Ulrich Pohlmann che compara video, immagini e fotografie dei leader più carismatici che guidarono le loro nazioni durante la seconda Guerra Mondiale⁴; così come l'opera di Harald Welzer incentrata sull'estetica del nazional-socialismo⁵. Altrettanto rimarchevoli sono le ricerche condotte sul tema della violenza e della persecuzione nazional-socialista contro la popolazione ebraica. Si può qui ricordare, ad esempio, il lavoro di Norbert Haase e Marcus Gyglewski dal titolo *I ricordi hanno un volto. Fotografie e documenti della persecuzione antisemita a Dresda tra 1933 e 1945*⁶ così come le più recenti ricerche di Klaus Hesse sulle immagini fotografiche del terrore nazista⁷ e l'ormai noto lavoro di Michael Wildt sul corpo di comando del *Reichssicherheitshauptamtes* (Ufficio di sicurezza del Reich)⁸. Tuttavia la *Visual History* ha cominciato a trovare una sua piena diffusione nella storiografia tedesca solamente a partire dagli ultimi anni, come sottolinea lo storico americano David F. Crew che in un recente articolo su *Visual Power? The Politics of Images in Twentieth-Century Germany and Austria-Hungary* afferma: «Tuttavia gli storici tedeschi hanno solo recentemente cominciato a prestare seria attenzione alla politica delle immagini».⁹

Crew fa riferimento al sensibile ritardo con il quale la ricerca storica tedesca ha preso parte attiva al dialogo sull'*Iconic* o *Visual Turn*. In ogni caso, negli ultimi tempi interessanti contributi in ambito



di *Visual History* sono stati prodotti da storici e storiche tedeschi. Possiamo citare ancora Michael Wildt che nel 2008 ha pubblicato un articolo incentrato sulla recezione della storiografia nazionalsocialista negli anni a ridosso della caduta del muro di Berlino.¹⁰

In maniera simile anche gli storici che si occupano della Shoah hanno potuto e possono usufruire in maniera consistente del drammatico lascito iconografico ed audiovisivo proveniente da ghetti, campi di sterminio e dai quei luoghi nei quali si sono consumate esecuzioni di massa e massacri. Come nel caso precedente, i riferimenti bibliografici potrebbero essere svariati ma è in questo caso opportuno ricordare l'interessante lavoro edito da Sven Kramer sull'Olocausto¹¹ e le sue fonti "visive".

All'incrocio tra *Visual History* e *Public History* vanno inoltre menzionate le svariate mostre che, avvalendosi tanto di fotografie quanto di audio e video, sono dedicate al tema del "terrore nazionalsocialista", come l'esposizione permanente allestita a Berlino nei pressi della centralissima Potsdamer Platz¹². A tutto ciò vanno aggiunti tutti quei siti internet che in maniera più o meno ufficiale, più o meno scientifica adoperano immagini relative alla storia del nazionalsocialismo e/o della Shoah. In alcuni casi sono i musei stessi ad offrire ad i propri visitatori – tanto reali quanto virtuali – un ampio repertorio di immagini della Germania durante la dittatura hitleriana¹³.

Alla luce dei riferimenti bibliografici e sitografici appena forniti si potrebbe avere l'impressione che la storia del Nazionalsocialismo stia diventando, se non sia già divenuta, una storia non solo da leggere ma anche da vedere¹⁴. Una simile divulgazione del sapere storico ha certamente prodotto effetti positivi nell'attuale società tedesca come, ad esempio, la presa di coscienza da parte della grandissima maggioranza di cittadini e cittadine degli aspetti, anche di quelli più scomodi, della propria storia nazionale. A oggi non c'è probabilmente in Germania scolaro o scolaria così come studente o studentessa che non abbia visto fotografie e video o che non abbia ascoltato registrazioni riguardanti la storia della Germania nazionalsocialista. Le parate oceaniche, le marce militari, i discorsi di Hitler, le azioni militari, le deportazioni, le torture, i massacri e lo sterminio degli ebrei: per ognuno di questi temi è possibile associare una o più immagini sulle quali non solo la storiografia ma anche la televisione ed i mass media tedeschi hanno richiamato l'attenzione. Il valore di queste immagini, tanto dal punto di vista storiografico quanto da quello civile e sociale, è indiscutibile.

Tuttavia, questa la mia tesi, se da un lato è necessario mostrare tanto le atrocità così come le grandi manifestazioni che furono parte della storia della dittatura nazionalsocialista, è opportuno anche puntualizzare che, nella quotidianità, la storia della Germania tra 1933 e 1945 non fu sempre così drammaticamente spettacolare. In effetti, mi sembra fondato il rischio, soprattutto se ci si affida a documentazioni televisive e mostre museali¹⁵, che della storia della Germania e dei tedeschi che vissero sotto la dittatura hitleriana si finisca per ricordare esclusivamente quanto il regime mise in scena. Ovvero, si finisca per avere un'immagine "spettacolarizzata" della storia tedesca e si ritenga tale immagine come l'unica rappresentante della "verità" storica. Se da un lato è certamente vero che



la dittatura hitleriana scandì il ritmo della sua storia con manifestazioni prima e con guerre poi; è altrettanto vero che la vita quotidiana dei tedeschi non fu esclusivamente segnata da questi grandi momenti collettivi. In altri termini, mi sembra opportuno ricordare che il regime nazista non fece affidamento esclusivamente alle parate ed ai discorsi alla radio per affermare la sua ideologia nella quotidiana pratica del potere.

Indipendentemente dal dibattito sulla versione del totalitarismo incarnata della dittatura nazista¹⁶ va sottolineato come quest'ultima cercò di imporre la sua nuova *Weltanschauung* ai tedeschi anche tramite una più quotidiana ed assai meno spettacolare presa di potere e di controllo delle istituzioni già esistenti. La creazione di uno stato totalitario fu un'opera anche burocratica. Ad esempio, il sistema educativo e scolastico tedesco rappresentò uno di quei campi in cui il regime cercò sin da subito di entrare al fine di controllare non soltanto il presente ma anche il futuro della Germania.

Istruzione, scuola e storia nel Terzo Reich

Nei fatti, le *Volksschulen* (scuole elementari) – che costituivano il primo grado dell'istruzione e furono frequentate da oltre il 90% dei giovani tedeschi tra 1933 e 1945 – e con esse l'intero campo dell'istruzione finirono già dai primi mesi del '33 prese di mira dal regime che intese centralizzare e riorganizzare il sistema scolastico al fine di forgiare un “uomo nuovo”¹⁷. Tuttavia, centralizzare e riorganizzare un sistema scolastico come quello tedesco, che era tradizionalmente basato su una stabile struttura federale, non fu un'operazione facile. In effetti, come suggerisce il recente studio monografico condotto da Anne C. Nagel¹⁸, il neo-eletto ministro dell'Istruzione Bernard Rust fu costantemente costretto a confrontarsi con difficoltà tanto economiche quanto politiche nel suo tentativo di riforma.

In un contesto nel quale odi personali e difficoltà organizzative erano la regola piuttosto che l'eccezione, anche il progetto di riformare i testi scolastici di tutte le *Volksschulen* tedesche fu di poco successo. L'idea di avere un manuale unico che fosse utilizzabile ed utilizzato da tutte le scuole tedesche fu ufficialmente e pubblicamente supportata tanto da diversi membri del ministero e del *Nationalsozialistischer Lehrerbund*¹⁹ (NSLB; l'Associazione degli insegnanti nazionalsocialista) quanto da pedagoghi e studiosi del sistema scolastico tedesco²⁰. Un simile manuale appariva, agli occhi di chi ne sosteneva la necessità, come uno strumento fondamentale per la concreta diffusione della pedagogia nazionalsocialista²¹ alla cui base era la considerazione che il nazionalsocialismo e lo stato nazista, a differenza di quanto avveniva nelle «democrazie liberali occidentali»²², si volesse occupare per davvero dell'educazione e della formazione politico-culturale di tutti i membri della *Volksgemeinschaft* (letteralmente: “comunità del popolo”). In altri termini, il manuale unico avrebbe dovuto aiutare la scuola a trasformare i più giovani tedeschi in membri effettivi della



Volksgemeinschaft nazionalsocialista. In questo progetto l'insegnamento della storia aveva un ruolo decisivo.

La storia, considerata come la più «politicizzata»²³ tra le materie scolastiche, avrebbe dovuto mostrare ai giovani tedeschi ed alle giovani tedesche il comportamento al quale attenersi e, allo stesso tempo, avrebbe dovuto fornire esempi da imitare. In sostanza, l'insegnamento della storia nelle *Volksschulen* tedesche durante gli anni della dittatura nazista aveva funzione di *magistra vitae* e tanto le virtù morali quanto le capacità politico-militari degli «eroi» della storia germanico-tedesca²⁴ venivano enfatizzate nei manuali di storia.

In un simile panorama storiografico²⁵ è possibile identificare alcuni trend che caratterizzavano l'insegnamento della storia nelle *Volksschulen* della Germania nazionalsocialista. In una ricerca fondata sui contenuti dei manuali scolastici l'approccio *visual* è utile oltre che innovativo. In molti casi le immagini che gli autori dei manuali scelgono di pubblicare sono più significative e rappresentative delle pagine di testo scritto e, d'altronde, anche tramite queste immagini il regime cercò di imporre la sua ideologia e di preparare i tedeschi alla *Volksgemeinschaft*²⁶.

Raffigurare la storia nelle *Volksschulen* del Terzo Reich

In accordo con quanto detto, presenterò ora cinque immagini che sono rappresentative tanto dell'interpretazione della storia nelle *Volksschulen* quanto dell'ideologia che ne risiedeva alle spalle. Gli autori e gli editori che furono responsabili per la produzione dei manuali vanno osservati nel loro tentativo di coniugare la nuova *Weltanschauung* con la «vecchia» storia tedesca.

La prima immagine (**Fig. 1**) illustra l'attualizzazione o «presentizzazione» della storia. Nelle *Volksschulen* tedesche la storia andava studiata e compresa da un'ottica vicina all'attualità politica e le stesse vicende del Partito Nazionalsocialista, del suo *Führer* Adolf Hitler e del suo entourage erano già considerate come parte della storia nazionale.

Una tabella (**Fig. 2**) mostra in modo esemplare la nuova periodizzazione della storia introdotta nelle *Volksschulen* tedesche a partire dal 1937. Non più storia antica, medievale e moderna, ma storia *Urgermanisch* (protogermanica), *Großgermanisch* (grande o pangermanica) e *Deutsch* (tedesca). Mentre veniva mostrata (**Fig. 3**) la presunta superiorità della cultura germanica su quella mediterranea, si attuava un graduale ma deciso slittamento di interesse dalla storia medievale alla preistoria germanica (**Fig. 4**). La cultura germanica, secondo questa nuova interpretazione, veniva presentata come ben più antica e gloriosa di quanto sino ad allora si era voluto far credere.

C'erano però delle eccezioni a favore di prospettive meno generalistiche. In un manuale scritto per le *Volksschulen* della Slesia, ad esempio, piuttosto che presentare una storia pangermanica, così come espressamente richiesto dal ministero dell'Istruzione, si descrivevano e celebravano la storia e la cultura locale (**Fig. 5**).



La *Gegenwartskunde*, ovvero: l'irruzione del presente nella storia

La **Fig. 1**, tratta dal manuale *Von Hakenkreuz zum Hakenkreuz* scritto da Franz Lüke e pubblicato nel 1938 a Dortmund, faceva parte di una tavola nella quale diverse immagini della storia tedesca venivano affiancate in ordine cronologico. L'intento era quello di presentare la storia tedesca, dalle sue più antiche origini sino ai giorni presenti, come un lungo destino. Secondo gli autori della manualistica scolastica ed in accordo con quanto dispose il ministero dell'istruzione nelle direttive del 1939, la storia tedesca altro non era che il realizzarsi del destino del *Volk* [popolo] tedesco che, dopo secoli di guerre contro invasori provenienti dall'Est e di scontri interni, finalmente riusciva a compattarsi nel 1933. A causa di una tale attenzione verso gli avvenimenti della più stringente attualità, tutta la storia germanico-tedesca andava guardata dall'ottica del presente. Ad un evento del passato ne veniva paragonato, molto spesso, uno attuale. Ad esempio, la difficile situazione geopolitica della Germania al termine della prima guerra mondiale andava comparata con le difficoltà incontrate dal Primo Impero tedesco tra XII e XIII secolo.

Ma l'importanza dell'attualità nell'interpretazione della storia divenne ancor più chiara quando, a partire dal 1939 e su ordinamento del ministero, il presente, ovvero: la vita di Hitler, la sua carriera militare e politica così come la storia del Partito Nazionalsocialista che aveva salvato le sorti della Germania; entrarono ufficialmente a far parte dell'insegnamento della storia. Con le direttive del 1939²⁷, il ministero dell'istruzione nazista istituì l'insegnamento della *Gegenwartskunde* (scienza del presente) a partire dal quinto anno scolastico, ovvero, a partire dal primo anno scolastico in cui era previsto l'insegnamento della Storia.

La conseguente rottura con l'insegnamento su base cronologica della storia²⁸ va considerata come una vera e propria rivoluzione dal punto di vista didattico. Nelle *Volksschulen* tedesche, la storia non cominciava più dal passato ma dal presente. Come conseguenza, negli anni successivi al 1939 le più importanti battaglie vinte dalla Wehrmacht venivano già consegnate alla *Gegenwartskunde*. L'invasione della Polonia, la vittoriosa missione dell'ammiraglio Prien a Scapa Flow²⁹ così come l'Operazione Barbarossa: tutti questi eventi venivano celebrati ed annoverati come parte della storia tedesca. In alcuni casi è sorprendente la rapidità con la quale gli autori dei manuali inseriscano nei loro testi le vicende più attuali della politica tedesca all'interno di un contesto pseudo storiografico volto a drammatizzare la situazione di una Germania circondata da nemici e a enfatizzare le vittorie dell'esercito tedesco e dei suoi eroi. Una storia che era esempio per il presente e un presente che veniva immediatamente storicizzato. Alla luce di questa doppia prospettiva vanno comprese tutte le successive considerazioni sull'insegnamento della storia nella scuola elementare durante gli anni del nazionalsocialismo. Il rapporto passato-presente è una costante nella manualistica tedesca tra 1933 e 1945.



La nuova periodizzazione della storia

La **Fig. 2**, ripresa dall'atlante storico dall'editore Putzger, pubblicato a Bielefeld nel 1937, raffigura in maniera chiara la nuova periodizzazione che viene adoperata dalla grande maggioranza dei manuali per le *Volksschulen* tedesche. Di fatti, a partire dal 1937 nelle *Volksschulen* tedesche alla periodizzazione classica (storia antica, storia medievale e storia moderna) se ne preferì una che mostrasse una maggiore continuità nella storia tedesca. Questa nuova periodizzazione, che si opponeva a quella supportata dalle storiografie occidentali, allargava, da un lato, i limiti temporali della storia germanico-tedesca che ora partiva dal terzo o secondo millennio a.C. ed arrivava ai giorni contemporanei; e dall'altro lato, divideva tale storia in tre macro-periodi: *Urgermanische Zeit* dal 2000 al 500 a.C.; *Großgermanische Zeit* dal 500 a.C. al 1500 d.C. e *Deutsche Zeit* dal 1500 al presente.

La concettualizzazione di questa nuova periodizzazione affonda le sue radici in una parte del dibattito storiografico tedesco degli anni '20 e '30. In particolare, tra il 1930 e 1933, due storici interessati alla didattica scolastica come Heinrich Schnee e Karl Friederich Sturm si fecero promotori di una nuova interpretazione della storia che non facesse più riferimento alla periodizzazione classica ma che evidenziasse l'esistenza di una lunga continuità nella storia germanico-tedesca. Schnee e Sturm, che certamente non possono essere annoverati tra i grandi nomi della storiografia e che d'altronde non erano professori universitari ma più modesti insegnanti di scuola³⁰, sono tuttavia esponenti di una meno nota e meno visibile storiografia tedesca che soprattutto dopo l'avvento al potere di Hitler cercò di fornire il proprio contributo alla causa del nazionalsocialismo. Secondo l'approccio di Schnee e Sturm, la suddivisione della storia in età antica, medievale e moderna altro non faceva che ridimensionare il valore storico del *Volk* germanico-tedesco che, differentemente da quanto fino ad allora si era insegnato anche nelle scuole tedesche, aveva un passato molto più glorioso ed antico di quanto non fosse quello di Greci e Romani.

La lunga storia germanico-tedesca cominciava dunque nel 2000 a.C.³¹ quando le prime popolazioni germaniche, si stabilizzarono tra i territori dell'attuale Germania occidentale e Danimarca dedicandosi all'agricoltura, alla caccia, alla guerra e producendo i primi artefatti di una cultura assai raffinata. Questo periodo, la cosiddetta *Urgermanische Zeit*, 2000 – 500 a.C., era considerato come «l'età dell'oro»³² della storia germanico-tedesca. Successivamente, intorno all'anno 1000 a.C. ed a causa delle esplorazioni intraprese delle popolazioni germaniche il sangue germanico si mischiò a quello mediterraneo dando vita a svariate civiltà come i Greci, gli Egiziani ed i Romani. Particolarmente singolare era la teoria che voleva i templi greci essere una copia delle case rurali germaniche (**Fig. 3**).

Questo presunto lascito architettonico non era però l'unica testimonianza dell'influsso germanico. Secondo questo tipo di interpretazione storiografica, tutto quanto di positivo le civiltà



mediterranee ed asiatiche avessero prodotto, era dovuto all'influenza culturale e razziale delle popolazioni germaniche.

La *Großgermanische Zeit*, 500 a.C. – 1500 d.C., era invece descritto come un periodo di estrema instabilità politica e territoriale per le popolazioni germaniche che, a causa delle invasioni provenienti dall'Est, furono costrette a mischiare il proprio sangue con popolazioni razzialmente e culturalmente “inferiori”. A differenza di quanto avvenuto con le popolazioni del Mediterraneo, le invasioni “slave” imbastardirono la razza e contaminarono il sangue tedesco³³. La *Großgermanische Zeit* veniva presentato dalla manualistica scolastica in maniera sostanzialmente negativa perché, con l'eccezione della creazione del Primo Impero Tedesco o “Primo Impero dei Tedeschi”³⁴ nel 925 d.C. da parte di Enrico I, le popolazioni germaniche non riuscirono mai a trovare compattezza politica e razziale.

Secondo la nuova periodizzazione, la storia germanico-tedesca avrebbe vissuto un momento positivo soltanto con l'arrivo di Bismarck prima e di Hitler poi. In definitiva, solo grazie ad Hitler e soltanto alla fine della *Deutsche Zeit*, 1500 – 1933, i tedeschi, discendenti delle popolazioni germaniche, sarebbero riusciti a (ri-)trovare unità politica, culturale, razziale e di sangue. Nel 1933 il grande destino del *Volk* tedesco si era, infine, compiuto. O almeno così veniva insegnato alla più giovane generazione di tedeschi durante la dittatura nazista.

Il medioevo scomparso. La Vorgeschichte nelle Volksschulen

La **Fig. 4**, tratta dal manuale *Geschichtsbuch für die deutsche Jugend* (Testo di storia per i giovani tedeschi) di Ulrich Haacke e Benno Schneider (Leipzig 1938), rappresenterebbe dei contadini germanici dell'*Urgermanische Zeit* impegnati a produrre oggetti d'arte. Uno dei principali trend della manualistica delle *Volksschulen* durante il Nazionalsocialismo era quella di presentare le popolazioni germaniche dell'*Urgermanische Zeit* come produttrici di una raffinata cultura. Secondo questa interpretazione lo splendore ed il valore della cultura germanica era testimoniata dai manufatti e dalle armi in bronzo che erano state trovate nel sottosuolo tedesco tra fine Ottocento ed inizio Novecento. Una simile interpretazione sfruttava l'onda lunga della *Vorgeschichte* (preistoria), così come lo storico tedesco Gustav Kossinna l'aveva teorizzata nel suo libro *Die Deutsche Vorgeschichte. Ein hervorragend nationale Wissenschaft* (La preistoria tedesca. Una scienza eminentemente nazionale) pubblicato nel 1912. L'opera di Kossinna conoscerà un successo notevole tanto da essere ripubblicata ben 8 volte sino al 1941. Tanto il suo celebre libro quanto lo stesso Kossinna, che mai nascose i suoi sentimenti patriottici allorché cominciò la Prima Guerra Mondiale ma che non fu mai un nazionalsocialista³⁵, vennero celebrati da una certa parte di storici tedeschi vicini alla rivista «Germanen-Erbe» (letteralmente «Eredità dei Germani») e, in particolare, da Alfred Rosenberg. Va tuttavia precisato che Kossinna, benché probabilmente il più noto, non fu l'unico storico tedesco ad



interessarsi della *Vorgeschichte* ed a pretenderne una maggiore autonomia scientifica. Va altresì sottolineato che l'interesse per la preistoria germanica nacque negli ambienti della cultura *völkisch* della Germania di fine Ottocento³⁶.

Il crescente interesse verso la preistoria germanica ebbe un'influenza diretta e visibile nei piani didattici e nei manuali di storia delle *Volksschulen* tedesche a partire dal 1937³⁷. Nelle *Volksschulen* tedesche la storia cominciava non più con la descrizione della *Völkerwanderung* del III secolo a.C. così come era stato di consuetudine sia nel periodo weimariano che nei primi anni del regime. L'enfasi sulla preistoria germanica provocò un vero e proprio slittamento di interesse da parte degli autori di manuali di storia che alla storia medievale, canonicamente periodizzata tra 375 e 1500 d.C., preferirono la *Vorgeschichte*. I contadini germanici della *Vorgeschichte* venivano dunque descritti come abili cacciatori e pescatori. Questi avevano inventato la casa a pianta quadrata e la rotazione triennale per avere un raccolto più costante. Essi erano organizzati in una società pacifica basata sulla purezza razziale e su semplici regole sociali ma in grado di combattere unite sotto la guida di un *Führer* qualora fosse necessario. L'intelligenza, il coraggio e le virtù morali di queste popolazioni germaniche sarebbero dovute essere anche quelle dei nuovi membri della *Volksgemeinschaft* nazionalsocialista.

Mentre, dunque, il Medioevo tedesco veniva depauperato delle sue connotazioni mitologiche, la *Vorgeschichte* germanica veniva descritta come il momento nel cui il *Volk* germanico-tedesco formò la sua cultura ed il suo carattere. Il termine *Mittelalter* (Medioevo) così come l'aggettivo *mittelalterlich* comparvero sempre meno nella manualistica delle *Volksschulen* a partire dal 1937. Il Medioevo tedesco era praticamente scomparso dalla storia o, certamente, era stato assai ridimensionato nel suo valore. Mentre nella preistoria il *Volk* tedesco brillò per ingegno e valore, questo, durante il Medioevo – che ormai figurava essere un periodo a metà tra *Urgermanische* e *Großgermanische Zeit* –, perse la sua compattezza e fu costretto a difendersi tanto dalla politica della Chiesa romana quanto dalle invasioni militari degli "Slavi". Proprio la storia medievale, che già dalla fine dell'Ottocento era stato al centro dell'attenzione da parte di storici della cultura *völkisch* e nazionalisti poi, perse il suo ruolo, nome e spazio nella storiografia delle *Volksschulen* tedesche durante gli anni della dittatura nazionalsocialista³⁸.

Come ultima annotazione, se volessimo spiegarci il successo della *Vorgeschichte* sul Medioevo da un punto di vista storiografico, possiamo ipotizzare che, mentre la storia medievale era un campo di studi ben noto ed occupato da opere di autorevoli storici che ne indirizzavano i temi della ricerca, la *Vorgeschichte* risultava essere un territorio nuovo del quale la comunità scientifica tedesca ed internazionale si erano occupati in maniera solo parziale. D'altro lato, la *Vorgeschichte* concepita durante gli anni del nazionalsocialismo si basava su poche fonti archeologiche e su tante speculazioni (pseudo)storiografiche che dovevano dimostrare, soprattutto in ambito scolastico,



l'esistenza di una cultura germanica indipendente, vetusta e raffinata. Si può quindi forse asserire che dal punto di vista ideologico la *Vorgeschichte* rispetto alla storia medievale fosse più facile da manipolare per gli autori dei manuali scolastici. In ultima analisi, la storia nelle *Volksschulen* va guardata come il terreno d'azione in cui storici non accademici cercarono di tradurre la visione nazionalsocialista in termini e concetti che fossero comprensibili per la più giovane porzione della *Volksgemeinschaft*.

Storia pan-germanica o storia locale?

L'ultima immagine (**Fig. 5**) è tratta dal *Handbuch für den Unterricht der deutschen Vorgeschichte in Ostdeutschland* (*Manuale per l'insegnamento della preistoria tedesca nella Germania orientale*) di Fritz Geschwendt (Breslau 1934). L'immagine intende rispondere in modo affermativo ad una domanda retorica ben precisa: Perché la Slesia è un territorio protogermanico? La risposta a tale domanda è supportata dall'idea che popolazioni germaniche si fossero insediate nei territori della Silesia sin dal periodo *urgermanisch*. Tuttavia, è ancor più interessante chiedersi il perché di una simile domanda all'interno di un manuale di storia per le *Volksschulen* dei territori della Germania orientale.

Come è noto, l'ideologia nazionalsocialista era essenzialmente fondata su basi razziali. Per appartenere alla *Volksgemeinschaft* era necessario appartenere al *Volk* tedesco. Da un punto di vista prettamente storico, per dimostrare la propria appartenenza al *Volksgemeinschaft* tedesca era necessario provare la "germanicità" delle proprie origini. Questo ragionamento, se trasportato nelle *Volksschulen* tedesche, fece sì che in diversi ambiti regionali, come ad esempio in Baviera o in Slesia, le autorità locali spingessero affinché l'insegnamento della storia fosse propedeutico all'esaltazione di una germanicità che non fosse *tout court* ma espressamente legata agli aspetti della cultura regionale. Ovvero, tanto in Baviera quanto in Slesia gli autori dei manuali di storia delle *Volksschulen* prestavano particolare attenzione a descrivere il territorio circostante e la popolazione che in questo territorio si era insediata come appartenente, da sempre, alla storia del *Volk* tedesco. In una sorta di competizione alla ricerca di quale popolazione e quale cultura germanica fosse la più antica è possibile osservare come, nelle diverse zone della Germania, i manuali scolastici si soffermino con attenzione sulla storia regionale. Tuttavia, un'attenzione così insistita sulla cultura locale era contraria a quanto il ministero dell'istruzione aveva stabilito con le direttive del 1939. In queste si ordinava che nelle *Volksschulen* tedesche si insegnasse una storia esclusivamente pantedesca. Una storia che raccontasse le vicende di tutto il *Volk* tedesco e che non si disperdesse nei rivoli della storia locale. In maniera inequivocabile, il direttore della rivista «Die Deutsche Schule»³⁹ («La scuola tedesca») Kurt Higelke riassunse lo spirito di tali direttive:



«nella scelta dei temi da affrontare, noi raccomandiamo con forza che si presenti [agli scolari] non una storia prussiana, né una austriaca né nessun'altra storia che non sia quella pantedesca»⁴⁰.

La relazione conflittuale che si palesa nel dibattito sulla manualistica e sulla storia delle *Volksschulen*, dove ad una storia pantedesca supportata dal regime si contrapponeva una storia a carattere regionale, supportata dai ministeri locali, meriterebbe certamente una più dettagliata analisi. Il legame tra queste due interpretazioni storiografiche rispecchiava un contrasto che, almeno nel campo dell'istruzione, accompagnò la politica centralizzatrice del ministero durante tutta la sua esistenza. Certamente vi furono casi in cui fu possibile trovare una via terza tra queste due interpretazioni così come vi furono autori di manuali che seguirono in maniera pedissequa quanto veniva legiferato da ministero centrale. Tuttavia, analizzando non soltanto i documenti e le disposizioni provenienti da Berlino ma prendendo in considerazione anche le reazioni provocate da tali disposizioni, è possibile osservare come il panorama dell'istruzione elementare sotto la dittatura nazionalsocialista non si presenti né omogeneo né completamente centralizzato ma, altresì, ricco di sfumature e differenze. Queste differenze, tuttavia, non cercavano una via alternativa all'ideologia nazista ma tentarono piuttosto di amalgamare istanze e problematiche locali con lo spirito ed i dettami della rivoluzione nazionalsocialista.

Immagini e storia

Dopo aver preso in visione alcune immagini tratte dalla manualistica resta da chiedersi quanto “*Visual*” questi sussidiari effettivamente furono e quale ruolo rivestivano le immagini nei manuali e nell'ambito della lezione scolastica.

Tutti i manuali scolastici tedeschi, indipendentemente dal loro grado di attinenza alle direttive ed all'interpretazione della storia che proponevano, erano ricchi di disegni, grafici e fotografie. In percentuale si può dire che per ogni 2 o 3 pagine era presente un'immagine. Queste dovevano testimoniare e supportare visualmente quanto l'autore aveva scritto nel testo. In alcuni casi si riprendono anche immagini relative ad antichi reperti archeologici che avrebbero dovuto testimoniare la grandezza della cultura germanica. Nella maggior parte dei casi il formato era in “bianco e nero”⁴¹ e gli autori dei disegni o dei grafici rimangono, ad oggi, perlopiù ignoti. D'altronde anche loro vanno considerati come minori all'interno di una storiografia che è indirizzata alle scuole e non all'ambito scientifico accademico.

Le fotografie adoperate nei sussidiari facevano spesso riferimento alla *Gegenwartskunde* ed a queste vanno aggiunte le foto che, in maniera assai significativa, erano collocate all'inizio del manuale come “omaggio” ad Hitler. Non era infatti insolito trovare un primo piano del Führer ad apertura di manuale. Tuttavia, per sottolineare il regionalismo che caratterizzò questo tipo di “storiografia minore”, la fotografia d'apertura non era sempre quella di Hitler ma, in diversi casi, di



un esponente della *NSLB* o del *Gau* (distretto) locale. Ulteriormente, nella manualistica delle *Volksschulen* le fotografie erano talvolta adoperate per ritrarre materiale espositivo proveniente dai locali musei della *Volkskunde*. Come detto, il rapporto tra cultura pan-germanica e “micro”-germanica era tutt’altro che a favore della prima.

Le tabelle e i grafici erano invece generalmente sempre riferiti ad una comparazione geopolitica tra la Germania che fu e la Germania che era o, per meglio dire, che sarà. Grafici indicanti lo spostamento delle popolazioni venivano ampiamente usati per descrivere le *Wanderungen* delle popolazioni germaniche. Con tabelle e grafici – sul modello della *Volksgeschichte* – comparivano nei sussidiari di storia tedesca a partire dal 1933 informazioni riguardanti cultura, usi e costumi delle popolazioni che abitavano i territori del *Reich*. Allo stesso modo, come abbiamo visto con la figura 2, grafici e tabelle potevano anche essere adoperati per presentare la nuova periodizzazione della storia. Con l’ausilio di questi strumenti la storiografia delle *Volksschulen* si dava un tocco di scientificità che in molti casi copriva l’approssimazione di alcune teorie come quelle razziali e quelle relative alla *Vorgeschichte*.

Il valore delle immagini nei manuali può essere tema di un’ampia discussione. Ciò che con un certo grado di sicurezza si può affermare è che molte immagini avevano un certo tono classicheggiante grazie al quale i contadini germanici dell’*Urgermanische Zeit* risultavano essere artefici di una raffinata cultura.

Quale fosse la reazione degli scolari a queste immagini, così come quale funzione avessero queste immagini nella pratica della lezione scolastica sono questioni difficili da gestire se non si vuole rischiare la pura speculazione. Va da sé che per uno scolaro o scolaro di 6/7 anni, un’immagine o una foto riveste una funzione assai significativa tanto per l’educazione quanto per la formazione della memoria. Non è sorprendente che ancora oggi molti sussidiari adoperino volentieri immagini e grafici. Certamente, ampliando l’ambito del discorso relativo al ruolo ed alla funzione delle immagini, dobbiamo ricordare, con David Crew, quanto ha scritto lo storico americano David Freedberg nell’introduzione del suo pionieristico lavoro sulla loro forza espressiva e sul loro potere⁴²:

«Le immagini [...] hanno la capacità di produrre un’intensa reazione emotiva».⁴³

Ciò nonostante, alla luce della mancanza di fonti attendibili, è difficile stabilire quale uso facessero gli insegnanti di queste immagini durante le loro lezioni. Le direttive scolastiche non facevano un riferimento particolare all’uso delle immagini all’interno della lezione ma erano piuttosto interessate a definire l’ambito ideologico entro il quale la lezione si doveva svolgere. Ulteriori ricerche, magari tra gli atti del *NSLB*, sarebbero certamente utili e necessarie.



Conclusioni e questioni aperte

La produzione manualistica tedesca nella Germania nazionalsocialista rimase piuttosto ampia e variegata. Gli sforzi compiuti dall'*Erziehungsministerium* o dalla PPK nel tentativo di omologare tutti i testi scolastici e/o di creare un manuale unico che fosse adatto per tutte le *Volksschulen* tedesche non produssero i risultati sperati. Ma l'ideologia nazionalsocialista penetrò sino in fondo nelle scuole tedesche. Gli autori dei manuali ed i cosiddetti "storici minori" si incaricarono di trasmettere l'ideologia nazionalsocialista e la nuova visione del mondo a tutti gli scolari tedeschi. Questo processo fu però non privo di incongruenze e differenze che si rispecchiano nelle diverse interpretazioni della storia tedesca che ogni autore si sentì in diritto – ed in dovere – di fornire. In molti casi l'interesse sulla storia locale prevalse sull'interpretazione pangermanica e, in verità, proprio tramite la rivendicazione di una antica e gloriosa cultura regionale, gli autori dei manuali di storia crearono un compromesso tra istanze regionali e disposizioni provenienti da Berlino. Sarebbero certamente auspicabili ulteriori ricerche che si proponessero di studiare a fondo ed in maniera dettagliata il rapporto tra centro e periferia negli anni della dittatura nazista – anche perché la periferia, come nel caso della Baviera, aveva un ruolo tutt'altro che marginale. Quale funzione e quanto potere decisionale avevano le diverse amministrazioni locali all'interno del Terzo Reich?⁴⁴

Questo breve excursus all'interno della manualistica scolastica ai tempi del regime nazionalsocialista porta con sé ulteriori domande. I temi che meriterebbero un'analisi più dettagliata sono vari: il ruolo ed il comportamento degli editori nei confronti delle politiche monopolistiche del Regime; l'estrazione sociale e culturale tanto degli autori dei manuali quanto degli insegnanti. Più in generale, centrale rimane la domanda sul cosa, effettivamente, venisse insegnato nelle aule delle *Volksschulen* tedesche durante gli anni del nazionalsocialismo. E inoltre, aveva il regime realmente interesse ad imporre un'interpretazione storiografica che fosse pantedesca o, in fin dei conti, la storia non rivestiva un ruolo così importante all'interno della (pseudo)pedagogia nazionalsocialista che era solo interessata nello sfornare soldati e membri consenzienti per la *Volksgemeinschaft*? In ultimo, che ruolo gioca il tempo che il regime non ebbe o che si fece mancare per attuare la sua politica riformatrice?

Tuttavia, le immagini dei manuali scolastici rimangono disponibili a fornirci un ulteriore piano dal quale guardare la storia del regime nazista. I manuali e le immagini che in essi si trovavano, la scuola ed il sistema scolastico tedesco non riguardavano solamente gli scolari e gli insegnanti. Al contrario, membri del ministero dell'Istruzione, di forze politiche vicine al partito nazionalsocialista, editori, autori, dirigenti e personale delle *Volksschulen*: tutte queste figure sono legate alla produzione, scrittura ed uso di questi manuali ed al messaggio che questi veicolavano. Sarebbe dunque utile chiedersi quale messaggio, alla fine, sia giunto alla più giovane generazione dei tedeschi mentre guardavano i loro manuali ed ascoltavano, chi annoiato⁴⁵, chi attento, la lunga storia della



Germania e del *Volk* tedesco. Ma questo messaggio, che partiva dal ministero di Berlino e che arrivò nelle classi di tutte le scuole, venne trasportato, mediato ed in alcuni casi modificato da numerosi attori che ne influenzarono, chi più e chi meno, il suo ultimo significato.

Abstract

I manuali scolastici adoperati in Germania negli anni del nazionalsocialismo e le immagini in essi contenute offrono una interessante e innovativa prospettiva dalla quale analizzare l'influsso che tanto l'ideologia quanto la politica nazionalsocialista ebbe sulla scuola tedesca e sull'insegnamento della storia. Attraverso le immagini presenti nei testi è possibile cogliere similitudini e differenze che caratterizzavano a livello regionale la "storia" insegnata nelle scuole tedesche.

The elementary school textbooks and their pictures are seen as valuable sources to investigate the influence of National Socialist ideology on German historiography and on the teaching of history. A thorough analysis of the textbooks and their illustrations allows to highlight the regional differences in history lessons under the National Socialist Regime.



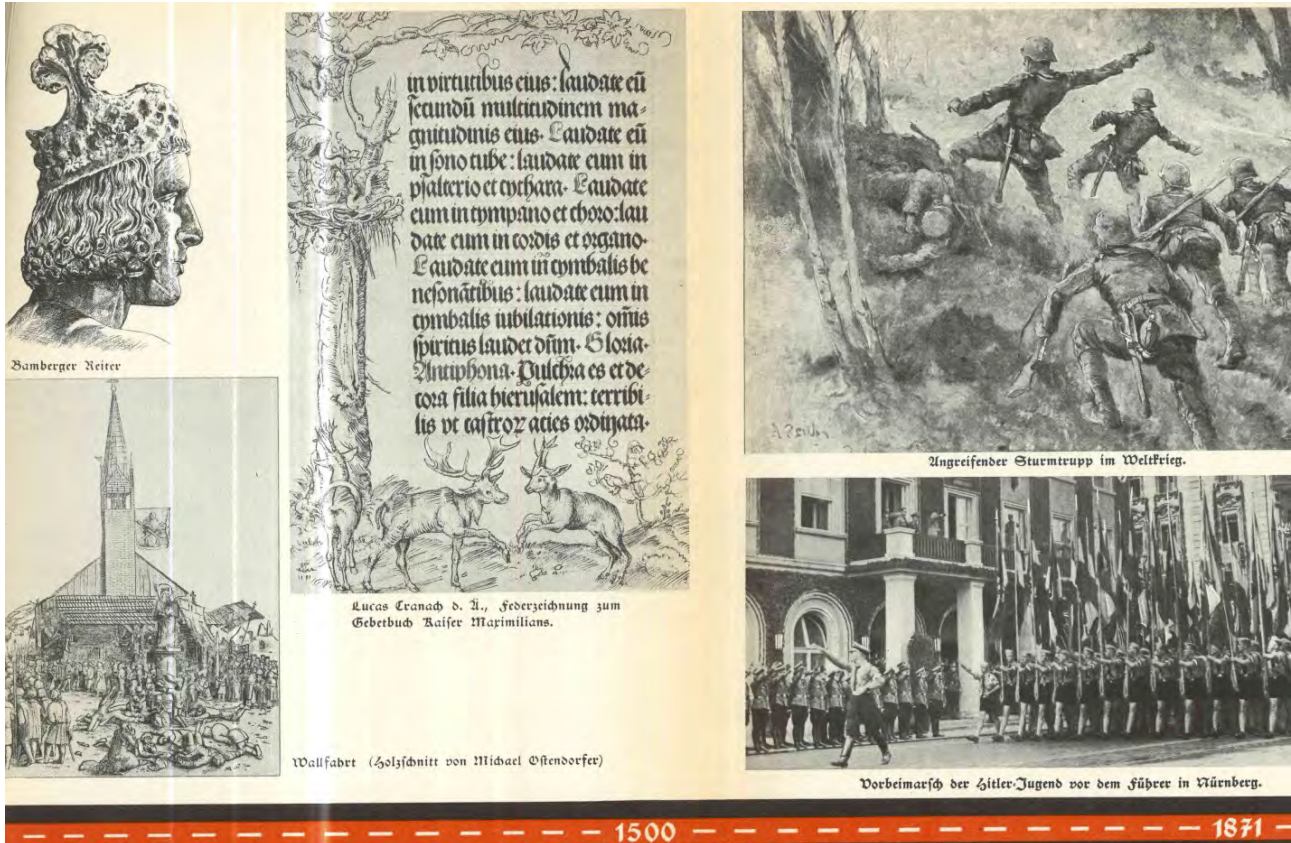


Figura 1. Scienza del presente (Gegenwartskunde).
Fonte: F. Lüke, *Von Hakenkreuz zum Hakenkreuz*, Dortmund 1938.

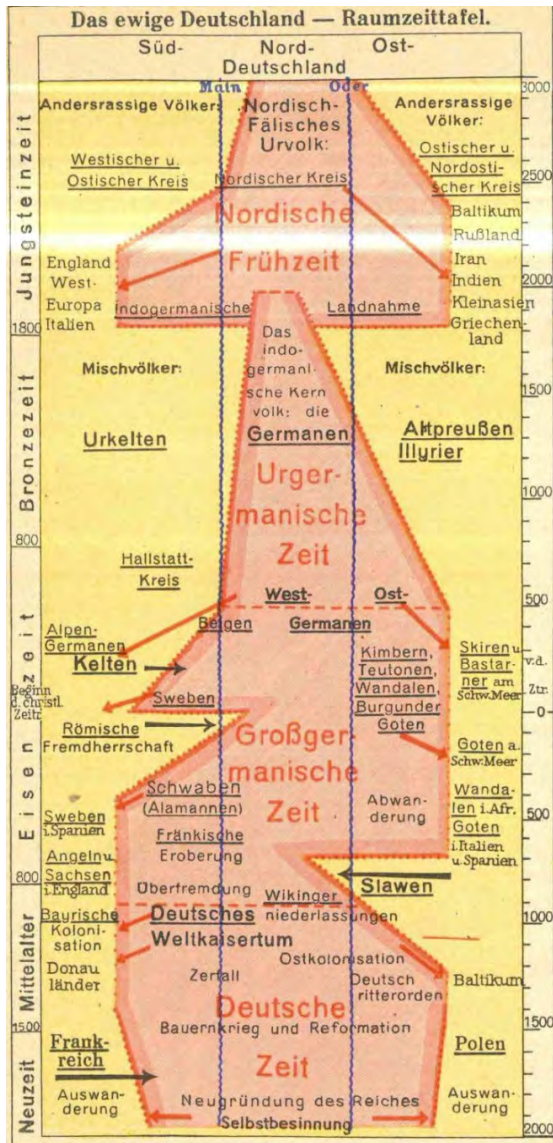


Figura 2. Periodizzazione della storia della «Germania eterna».

Fonte: F. Putzger (a cura di), *Putzger historischer Schul-Atlas*, Bielefeld 1937.



Figura 3. Casa rurale germanica e tempio greco.

Fonte: F. Fikenscher, *Aus Deutschland Ur- und Frühzeit*, Ansbach 1938.



Figura 4. Cultura germanica.

Fonte: U. Haacke e B. Schneider, *Geschichtsbuch für die deutsche Jugend*, Leipzig 1938.



Luzernverfäht

Ein Gedler, 6000 Jahre Teufelstanz, Kurt Hüblich Verlag Leipzig 1938



Figura 5. Le migrazioni.

Fonte: F. Geschwendt, *Handbuch für den Unterricht der deutschen Vorgeschichte in Ostdeutschland*, Breslau 1934.



Note

¹ Si possono qui considerare canali come ZDF Neo, Phoenix e N24 che trasmettono, quasi ogni sera, documentazioni sulla storia del Nazionalsocialismo.

² Cfr. D. F. Crew, *What we can learn from a Visual Turn? Photography, Nazi Germany and the Holocaust*, in «German History», September 2006.

³ Guido Knopp è un giornalista, moderatore e pubblicitario tedesco che si occupa di temi della storia tedesca del Novecento ed in particolare del nazionalsocialismo. Dopo aver conseguito un dottorato in Storia presso l'università di Würzburg nel 1975, dagli inizi degli anni '80 è autore di numerosi reportages e film sulla storia tedesca dedicati al grande pubblico.

⁴ M. Loiperdinger, *Führerbilder: Hitler, Mussolini, Stalin in Fotografie und Film*, München 1993.

⁵ H. Welzer, *Das Gedächtnis der Bilder, Ästhetik und Nationalsozialismus*, Tübingen 1995.

⁶ N. Haase, M. Gryglewski, *Die Erinnerung hat ein Gesicht: Fotografien und Dokumente zur nationalsozialistischen Judenverfolgung in Dresden 1933 – 1945*, Leipzig 1998.

⁷ K. Hesse, *Topographie des Terrors: Gestapo, SS und Reichssicherheitshauptamt in der Wilhelm- und Prinz-Albrecht-Strasse*

⁸ M. Wildt, *Generation des Unbedingten: Das Führungskorps des Reichssicherheitshauptamtes*, Hamburg 2002.

⁹ D. F. Crew, *Visual Power? The Politics of Images in Twentieth-Century Germany and Austria-Hungary*, in «German History», September 2009, p. 271 («Yet German historians have recently only begun to pay serious attention to the politics of images»).

¹⁰ Online: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/site/40208869/default.aspx>. (Ultimo accesso: 2 Gennaio 2014).

¹¹ S. Kramer, *Die Schoah im Bild*, München 2003.

¹² Online: <http://www.topographie.de/>. (Ultimo accesso: 2 Gennaio 2014)

¹³ Un interessante esempio è quello fornito dal *Deutsches Historisches Museum* alla pagina: <http://www.dhm.de/ausstellungen/staendige-ausstellung/1933-1945/>.

¹⁴ Va comunque sottolineato che esiste sempre una grande attenzione da parte dei quotidiani tedeschi sul tema del Nazionalsocialismo e della *Erinnerungskultur* come nel caso del settimanale «Die Zeit». Le recensioni di alcuni articoli comparsi recentemente sulla «Zeit» sono rintracciabili nella sezione *La Storia in pubblico* del sito della SISCALT (online: <http://www.siscalt.it/ita/>). (Ultimo accesso: 2 Gennaio 2014).

¹⁵ Il tema del nazionalsocialismo è spesso presente anche nei musei tedeschi. Ne è un esempio la mostra *Hitler und die Deutschen. Volksgemeinschaft und Verbrechen*, organizzata dal *Deutsches Historisches Museum*. Online: <http://www.dhm.de/ausstellungen/hitler-und-die-deutschen/>. (Ultimo accesso: 2 Gennaio 2014).

¹⁶ Sul tema “totalitarismo” così come sulla definizione di “fascismo/i” esiste una vasta bibliografia frutto di un lungo ed acceso dibattito storiografico. In questa sede mi pare opportuno ricordare l'interessante opera collettanea edita da C. Iordachi, *Comparative Fascist Studies: New Perspectives*, London 2010.



¹⁷ Le prime direttive per la riorganizzazione delle *Volksschulen* e della scuola tedesca fu rilasciata nel maggio del 1933. A queste ne seguirono delle nuove nell'aprile del 1937 e, successivamente, nel dicembre 1939. Le *Richtlinien des Reichserziehungsministeriums vom 15. Dezember 1939* furono particolarmente importanti per la riorganizzazione didattica delle *Volksschulen* tedesche.

¹⁸ A. C. Nagel, *Hitlers Bildungsreformer. Das Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung 1934-1945*, Frankfurt am Main, 2012.

¹⁹ Il NSLB fu fondato nel 1929 e riuni, soprattutto dopo il 30 gennaio 1933, un numero sempre maggiori di insegnanti tedeschi. Quanto gli insegnanti che facevano parte del NSLB fossero realmente solidali con tutte le politiche del Nazionalsocialismo è tutt'oggi tema di discussione tra gli storici. Il tema è trattato nel testo della A.C. Nagel, *Hitlers Bildungsreformer...* cit., p. 206 sgg.

²⁰ Interessanti, su questione relative al manuale unico per le *Volksschulen*, sono le lettere inviate dalla *Parteiamtliche Prüfungskommission* (PPK), una sezione della *Dienststelle Bouhler* presso la *Kanzlei des Führers*, ad Albert Speer in quanto *Reichsminister für Rüstung und Kriegsproduktion* ed a Bernard Rust in qualità di *Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung*. I documenti sono conservati presso il Bundesarchiv di Berlin-Lichterfeld nella sezione della *Kanzlei des Führer-Dienststelle Bouhler*. Atti nr. NS 51, 182: 411: 'An den Herrn Reichsminister für Rüstung und Kriegsproduktion' e nr. 51, 182: 182 'An den Herrn Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung'. Tra gli articoli pubblicati su riviste, cfr. H. Horn, *Die Neuordnung des Schulbuchwesens und Schulbuchfragen im Kriege*, in R. Benze (a cura di), *Deutsche Schulerziehung. Jahrbuch des Deutschen Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht*, Berlin 1943, p. 78. J. Guthmann, *Zum ersten deutschen Reichs-Volksschullesebuch*, in «Deutsches Bildungswesen» August/September 1936, p. 497.

²¹ L'esistenza di una pedagogia nazionalsocialista è stata messa in discussione da storici come Hans Jürgen Apel e Michael Klöcker che nel loro studio *Die Volksschule im NS-Staat* (Weimar/Wien 2000) criticano l'idea che il nazionalsocialismo avesse elaborato una vera e propria pedagogia e politica pedagogica. Piuttosto, secondo questa interpretazione, il regime si sarebbe servito di una pseudo-pedagogia fondata su alcuni temi dell'ideologia razzista. Hitler, così Apel e Klöcker, non sarebbe stato interessato specificamente alla gioventù tedesca ma la concepiva esclusivamente come parte della *Volksgemeinschaft*.

²² Cfr. H. Horn, *Die Neuordnung ...* cit., p. 78 e J. Guthmann, *Zum ersten...*cit., p. 223.

²³ Cfr. H. Horn, *Die Neuordnung ...* cit., p. 78.

²⁴ Nelle *Volksschulen* la storia tedesca verrà presentata come una sorta di *longue durée* che cominciava nel Terzo Millennio a.C. e culminava nella presa di potere da parte di Hitler. Per questo motivo faccio riferimento ad una storia "germanico-tedesca". Il tema sarà comunque affrontato più avanti in questo articolo.

²⁵ Durante gli anni del nazionalsocialismo rimasero in produzione anche i manuali scolastici redatti per le diverse confessioni tedesche, quella protestante e quella cattolica. Altrettanto disponibili erano i manuali diversificati per scuole maschili, femminili e miste.

²⁶ «In den oberen Jahrgängen der Volksschule sollen die Kinder allmählich über die Sippengemeinschaft hinaus in die große politische Volks- und Wehrgemeinschaft aller Deutschen hineinwachsen». K. Higelke,



Neubau der Volksschularbeit: Plan, Stoff und Gestaltung nach den Richtlinien des Reichserziehungsministeriums vom 15. Dezember 1939, Leipzig 1940, p. 21.

²⁷ *Richtlinien für die Volksschulen des Reichserziehungsministeriums vom 15. Dezember 1939*, in: K. Higelke, *Neubau der Volksschularbeit: Plan, Stoff und Gestaltung nach den Richtlinien des Reichserziehungsministeriums vom 15. Dezember 1939*, Leipzig 1940.

²⁸ Tanto in epoca guglielmina quanto in quella weimariana la storia veniva insegnata partendo dalla storia antica e medievale, sino a all'età moderna, a Bismarck e l'unificazione della Germania.

²⁹ Nell'ottobre 1939 il capitano di U-Boot Günter Prien riuscì a penetrare con un sommergibile tedesco nella base navale britannica di Scapa Flow ed ad affondare la nave da battaglia *Royal Oak*. L'azione di Prien fu celebrata dalla propaganda nazionalsocialista ed egli stesso descrisse l'attacco militare nel libro *Mein Weg nach Scapa Flow* (Berlino 1940).

³⁰ Dalle fonti note è possibile stabilire che, certamente tra 1933 e 1937, Schnee era insegnante di storia presso lo 'Adolf Hitler' *Gymnasium* di Gelsenkirchen mentre Sturm svolgeva il suo ruolo di insegnante di storia a Dresda.

³¹ Diversi manuali retrodatano l'inizio della storia germanico-tedesca al 4000 a.C..

³² W. Füllner, W. Werner, *Geschichte des deutschen Volkes*, Gießen 1938, p. 13.

³³ Le popolazioni di sangue e razza "slava" erano descritti in modo estremamente dispregiativo. Mentre ai Romani ed ai Greci, pur essendo non Germanici, si riconosceva un certo valore culturale, gli "Slavi" erano invece caratterizzati esclusivamente come barbari e brutali invasori. Forse sorprendentemente della "razza ebraica" non se ne parla mai in questo tipo di manualistica.

³⁴ «*Das erste Reich der Deutschen*», in: H. Hausman, R. Thiele, A. Kroll, *Sie Alle Bauten Deutschland. Ein Geschichtsbuch für die Volksschule*, Berlino 1942, p. 26.

³⁵ Cf. H. Grünert, *Gustav Kossinna (1858-1931). Vom Germanisten zum Prähistoriker. Ein Wissenschaftler im Kaiserreich und in der Weimarer Republik*, Rahden 2002.

³⁶ Cf. I. Wiwjorra, *Die deutsche Vorgeschichtsforschung und ihr Verhältnis zu Nationalismus und Rassismus*, in: U. Puschner, W. Schmitz, H. Ubricht, *Handbuch zur Völkische Bewegung 1871-1918*, München 1999. Per gli storici tedeschi che si interessavano di *Vorgeschichte* era particolarmente importante distanziare la *Vorgeschichte* dall'archeologia e, contestualmente, evidenziare il valore della cultura proto-germanica a discapito di quella romano-greca.

³⁷ La *Reichstagung für Deutsche Vorgeschichte* che si tenne ad Ulm dal 17 al 25 ottobre 1936 fu particolarmente importante nell'istituire l'insegnamento della *Vorgeschichte* nelle scuole tedesche. Durante questo convegno, in cui Rosenberg definì la *Vorgeschichte* come «l'Antico Testamento del popolo tedesco», vennero proposti tanto l'introduzione della *Vorgeschichte* quanto la sua strutturazione nei piani didattici delle *Volksschulen* tedesche. Cfr. *Die 3. Reichstagung für Deutsche Vorgeschichte in Ulm a.d.D. vom 17.-25. Oktober 1936*, in: «Germanen-Erbe. Monatsschrift für Deutsche Vorgeschichte», 1936, p. 223.

³⁸ Le ricerche e gli studi sulla storia medievale furono numerosissime nelle università tedesche durante gli anni della dittatura. In questa occasione è sufficiente ricordare il dibattito su Carlo Magno raccolto in: K. Hampe, *Karl der Grosse oder Charlemagne? Acht Antworten deutscher Geschichtsforscher*, Berlino 1935.



³⁹ La rivista «Die Deutsche Schule», iniziata nel 1908, continuò ad essere pubblicata sino al 1943. Dal 1933 Kurt Higelke divenne editore di tale rivista.

⁴⁰ K. Higelke, *Neubau der Volksschularbeit*, Leipzig 1941, p. 131 («Bei der Stoffauswahl sehen wir streng darauf, daß wir nicht eine preußische, österreichische oder andere Geschichte, sondern eine gesamtdeutsche Geschichte bieten wollen»).

⁴¹ La **Fig. 2** rappresenta un'interessante eccezione.

⁴² D. Freedberg, *The Power of images: studies in the history and theory of response*, Chicago 1989.

⁴³ D. Crew, *What we can learn from a Visual Turn ...* cit., p. 4.

⁴⁴ J. Jürgen, H. Möller, T. Schaarschmidt, *Die NS-Gaue. Regionale Mittelinstanzen im Zentralistischen „Führerstaat“*, München 2007.

⁴⁵ Il medievista Peter Wapnewski definì noiosa la sua esperienza scolastica durante gli anni della dittatura. «Ich weiß ja nicht, wie es andernorts war, aber bei uns gab es keine fanatische, keine passionierte, keine heftige Jugend Hitler [...] Hart wie Kruppstahl, zäh wie Leder, schnell wie die Windhunde? Dieses Postulat aus der bilderreichen Rhetorik ihres Führers hat meine Jugend müde ignoriert. Wir waren eher lahm» (P. Wapnewski, *Meine Schulzeit im Dritten Reich* in M. Reich-Ranicki, *Meine Schulzeit im Dritten Reich*, Köln 1982, p. 82).

Pittura come poesia. Confessioni, trasfigurazioni, furti nelle tele di Alberto Savinio

di Costanza D'Elia

Medicare lo sguardo

Un artista poliedrico come Alberto Savinio è poco in accordo con analisi di carattere specialistico come quelle che da tempo costituiscono lo standard della ricerca. Figlio di un'epoca di grandissimo fermento all'insegna della ridefinizione e della contaminazione dei saperi – gli ultimi decenni dell'800 e i primi decenni del '900, straordinario “tempo di sella” –, Savinio non solo è geniale eclettico e uomo d'arte e di cultura a più dimensioni, ma anche caso esemplare di osmosi e fusione fra forme espressive diverse, che richiedono di essere analizzate congiuntamente. Musicista in esordio alla vigilia della prima guerra mondiale, si dedica presto alla letteratura, e contemporaneamente alla critica e alla filosofia dell'arte, per approdare di lì a poco anche alla pittura. I testi letterari hanno corrispondenze sotterranee e strettissime con i suoi quadri. È impossibile comprendere Savinio se non a partire da questo legame carsico: perché questa ibridazione è portata di un'epoca intellettualmente feconda, vera età dell'oro delle scienze umane all'insegna della totalità e della sintesi (si pensi alla «Revue de synthèse» di Henri Berr, alla tensione delle «Annales» verso una *histoire à part entière*); perché è questo intimo nesso che struttura il suo universo di significato, infine perché l'artista, anzi l'uomo è uno e non tanti quanti sono le microtomie saviniane, nei quali a volte vogliamo, per comodità, frangere la sua immagine.

Del resto, è solo seguendo le tracce disseminate da Savinio nella sua opera che possiamo sondare quella dimensione misteriosa che è l'autobiografismo dell'artista, sempre mediato dalla ragnatela dei riferimenti letterari, sempre immediato nella presenza stabile e cangiante dell'io. Le confessioni saviniane, in un'opera ricchissima di accenni alla propria vita, tanto più cifrati quanto più apparentemente espliciti, non possono essere prese alla lettera, del resto al pari di ogni autobiografia o *egodocument* che si voglia, ma sono elaborate interiormente attraverso i prismi di alcuni incontri (letterari e insieme umani) nella cui rifrazione divengono a noi leggibili. È nella luce di questi incontri che si evidenzia in Savinio un rapporto strettissimo e asimmetrico fra pittura e scrittura, tutto a favore di quest'ultima. Savinio ci offre perciò un'occasione preziosa per rimettere insieme i pezzi, per sanare le divisioni e gli strabismi dello sguardo degli storici e per recuperare il gusto di una ricerca che a volte si può servire anche di indizi come il tipo di carta su cui è vergato un appunto. In questa prospettiva e non per gusto di erudizione la filologia diventa strumento di precisione, per affondare lo sguardo nel cosmo di un artista a tutto tondo che si rivela anche un grande incompreso nella genesi del suo pensiero e delle sue opere, e nella sua posizione nella cultura contemporanea.



La nostra tesi è che la pittura di Savinio sia per molti aspetti un derivato della sua scrittura e delle fonti della sua scrittura, soprattutto – per quanto riguarda il rapporto foveale con Leopardi – nell'intreccio di elementi letterari e onirici che innervano la sua rivisitazione dell'infanzia, intesa non solo come ricostruzione autobiografica ma come questione fondamentale di tutta la sua opera.

Primato della parola

A uno sguardo di sintesi, incontrarsi con Savinio, coglierne le radici culturali ed esistenziali profonde, vuol dire riconoscerne le forti ascendenze ottocentesche che possiamo condensare soprattutto su due grandi versanti, quello italiano e quello mitteleuropeo. Lasciata la Grecia, prima di venire nella straniera patria italiana Savinio trascorre anni fondamentali a Monaco e Parigi, partecipando allo slancio delle avanguardie, imbevendosi delle suggestioni del simbolismo e del dadaismo, entrando in contatto fra gli altri con Max Reger, con Apollinaire, con Breton, ma anche avvicinandosi ad autori *cult* dell'epoca oggi dimenticati, come Weininger, a sua volta rimaneggiatore e tramite del pensiero di Schopenhauer e Nietzsche, e interlocutore del freudismo *in statu nascendi*. Sul crinale italiano è di grandissima importanza l'impatto con Leopardi. Si tratta del resto di due versanti collegati da risponderne ed echi molteplici, se pensiamo alle risonanze fra Leopardi, Schopenhauer e Nietzsche (e fra Schopenhauer e Freud) e alla dimensione sovranazionale di Leopardi, argomentata da più parti in quei cruciali primi decenni del Novecento, a cominciare dalle posizioni de «La Ronda», che per iniziativa soprattutto di Cardarelli dal 1920 accende i riflettori su quest'autore classico, letto attraverso una lente anti-crociana (e anti-desantisiana). La risorsa Leopardi, di cui si sottolinea la funzione di padre fondatore della cultura italiana, e insieme garante del suo respiro europeo, è sintetizzata in un famoso, polemico articolo vittoriniano del 1929, *Scarico di coscienza*, dove si fanno i conti con la stessa proposta rondiana.

A distanza di quasi un secolo tutte le speranze ricadevano inesorabilmente sul fondamento della lingua, del gusto, dell'intelligenza: l'Ottocento di Leopardi e di Stendhal. Allora quella letteratura dei giovani, quella letteratura moderna che non si sperava diversamente come fondare in Italia, è nata da un incontro fortunato e peregrino della nostra più pura originalità grammaticale con la grande tradizione europea dello spirito e dell'intelligenza. [...].

Contemporaneamente l'Europa e Leopardi sono serviti alla nostra educazione letteraria, tal quale avevano contribuito alla letteratura italiana dell'Ottocento Stendhal e Goethe. [...] Certo un debito noi abbiamo impagabile ed è verso «La Ronda»: ma verso la letteratura europea un'amorosa intelligenza che non romperemo: ci sarà corrisposta; ché la civiltà e l'educazione letteraria, da quando è circoscritta nei limiti d'Europa, ha sempre usato di questi giochi di questi scambi – con Leopardi, Goethe, Stendhal o Magalotti – per l'assestamento di uno spirito umano ed universale.¹



Savinio piomba quindi in Italia nel giugno 1915, stabilendosi a Ferrara. Questi primi anni italiani sono decisivi nell'enuclearsi della sua poetica. Di assoluta centralità nella sua formazione, agli inizi il rapporto con Leopardi riveste anche un interesse linguistico collegato al faticoso apprendimento dell'italiano. Dal 1916 Savinio ne legge le opere, probabilmente su libri prestatigli dall'amico De Pisis, fervente leopardiano. È quindi decisivo l'ambiente ferrarese, anche per il profilarsi di quella prospettiva "metafisica" di cui i fratelli De Chirico sono artefici e che è direttamente ricollegabile, secondo Baldacci, alla recezione di Leopardi². È solo qualche anno dopo che per iniziativa di Cardarelli «La Ronda» pubblicherà un'antologia dello *Zibaldone* col titolo *Testamento letterario di Giacomo Leopardi* (1921).

Nel 1916 appare a puntate su «La Voce» l'*Hermaphrodito* (pubblicato in volume l'anno successivo). Fra il 1919 e il 1922 Savinio stila le diverse sezioni del suo primo scritto autobiografico, di cui solo una parte sarà edita, e molto più tardi, con il titolo *Tragedia dell'infanzia* (1937). Sul retro delle cartoline che pubblicizzano l'iniziativa editoriale leopardiana de «La Ronda», fra 1921 e 1922 Savinio verga gli appunti de *Il dorso del centauro*, destinati a una seconda parte della *Tragedia*³. Questi testi, che hanno visto da poco la luce grazie al prezioso lavoro di Paola Italia, sono la chiave del rapporto fra Savinio e Leopardi e al tempo stesso fra la pittura e la scrittura nella sua opera. Se, come riteniamo, la parola è quindi la base della sua pittura, in questo nesso particolarmente pregnante è la relazione intima con Leopardi. Tale rapporto può essere "tracciato" attraverso un metodo efficace: quello delle "spie lessicali" (in un terreno di confine fra la filologia e quel "paradigma indiziario" di cui Ginzburg ha esplicitato le implicazioni, metodologiche ed epistemologiche, in saggio ormai classico)⁴.

Ne *Il dorso del Centauro* quindi, Savinio descrive la camera dei giochi della prima infanzia, in Grecia: «sgabello che serve da nave: il tappeto è la terra ferma; il piantito nudo è il mare». «Medito davanti alla finestra»: il profilo dei monti traccia una «curiosa protuberanza, che assomiglia a una bestia: io la chiamo *l'orsa*». Dal testo che segue ricavo alcune citazioni: «*Io mi fingo* che dietro quei mondi si debba aprire un mondo più vasto, felice e sorprendente di questo nel quale io vivo [...] sento un grido *altissimo*. Scopro il vecchio *centauro* ferito [...] il centauro mi fa un discorso nel quale mi dimostra la *vanità delle mie illusioni*»⁵. Si tratta di un primo gruppo di carte, nelle quali Savinio parla della governante alcolizzata, del suo amore per la piccola Luluka e del suo incontro con il Centauro ferito. Segue un altro fascicolo intitolato *L'Orsa*, che si apre con una riflessione sulla natura ostile e prosegue descrivendo la camera dei giochi, centro della sua infanzia.

Senza intenderla chiaramente, sentivo nella natura una nascosta ma costante ostilità che mi suggeriva a schivarla e ad allontanarmi da essa [...] sapevo che la tranquillità e la pienezza che sono alimenti indispensabili allo *stato felice*, non potevo che trovarli lungi dalla *natura*: nella camera dei giuochi [...] nella *Contemplazione* distante e mediata della *natura* si trovano e quella purezza e quella tranquillità che raddolciscono e cose e gli atti compiuti nel passato e che la memoria ci fa rivivere [...] Senonché avevo



parimenti sperimentato che dal *fondo* di quel godimento affiorava una insoddisfazione e quasi una sofferenza cui invano tentavo di resistere per una ingiustificata ostinazione [...] E, per attuare tali rapporti mitigati e prudenti, avevo trovato che meglio era starmene non affacciato alle finestre, ma nell'interno della camera dei giuochi, seduto su quello stesso scanno il quale, rovesciato, era l'arca galleggiante delle mie *navigazioni* asciutte [...] Limitare, costringere, racchiudere ciò che si guarda, è una necessità per la nostra intelligenza e per la nostra *fantasia* [...] il perimetro del nostro sguardo è pur esso limitato [...] quel tanto di vista che abbisogna a rimuovere la fantasia è piccolissima, e tanto minore quanto è maggiore in noi la *facoltà di fantasia* [...] *Seduto* io nel bel mezzo della camera dei giochi, quanto più vasto e più ricco diventava il mondo che inquadravano le due finestre! [...] Nella finestra che rispondeva sul porto non si vedeva più se non una banda di mare nudo e deserto, là dove il suo colore è più scuro perché segna *l'orizzonte* [...] E per quello che è delle nubi, quante volte nel vederle attraversare il quadro breve della mia finestra come cori di divinità ammantate in viaggio sul mondo, quante volte fui tentato di affacciarmi per seguirle nel loro cammino! Ogni volta trattenuto da ciò che io conoscevo del destino delle nubi, del loro mutarsi e confondersi le une nelle altre [...] il cielo della *finestra* gonfiavasi e bombeggiava, come per un vento che soffiava dall'interno della camera. Allora il mare cominciava a salire lentamente [...] Era quello il momento dell'attesa *rimutazione*, del mare-foresta [...] Senonché [...] d'un tratto, per un guasto improvviso ma *silenzioso* [...] il mare era calato al suo luogo primitivo, con la sua linea scura stesa lungo l'orizzonte; e sopra di lui il cielo si apriva, teso dal vento che soffiava da entro la camera ma più calmo di prima [...] Era detto dunque che mi sarebbe mai riuscito di portare a compimento quei *miracoli* del mare-foresta [...]? Eppure quale faticoso tormento mettevo nel seguire e l'aiutare quelle rimutazioni che avrebbero dovuto rivelarmi *l'intimo fondo* delle cose e i suoi aspetti interni e invisibili al comune. [...] Non v'ha dubbio che *nell'origine e sul fine* del miracolo delle montagne il *fato* voglia serbare un misterioso riserbo. Altrimenti perché, intanto che fissavo i monti lontani, quel lento abbassarsi delle loro *cime*? [...] liberando l'orizzonte [...] nel punto in cui il miracolo delle montagne si *guastava*, corrispondente al momento in cui il mare-foresta rovinava e l'orizzonte scendeva al suo luogo consueto – perché [...] quel raddolcirsi dell'animo [...]?⁶

Era necessario citare l'intero brano, da cima a fondo intessuto di lemmi e *figure leopardiani*, tanto evidenti che qui basterà ricordarne la derivazione dai *Canti*, mettendo in primo piano *l'Infinito*, testo che, nella sua brevità, ha avuto un'incomparabile produttività di echi e rimandi nella letteratura italiana - oltre che dalle *Operette morali*, da cui è ricavato, ad esempio, il motivo del Centauro (*Dialogo di un fisico e di un metafisico*). E la tempesta, altro tema leopardiano⁷; la fantasia⁸; la contemplazione del limite; l'idea di una natura nemica.

Senza queste pagine, in ogni caso, non sarebbe possibile comprendere il significato di tante tele saviniane così suggestive e così misteriose, la cui impenetrabilità forse ne ha esaltato il carattere di reagente dell'inconscio. Quei giocattoli abbandonati sono stati con facile abbinamento accostati alla psicoanalisi ma, se la dimensione dell'infanzia è pietra angolare della poetica saviniana così come nel sistema freudiano, non è quest'ultimo la chiave di lettura. Freud è una conoscenza tarda per Savinio,⁹



ma i motivi portanti della sua arte (nel senso più comprensivo del termine) risalgono alla giovinezza e a questa sua personalissima rielaborazione dell'infanzia nella quale il sogno della memoria, la memoria del sogno e la letteratura si mescolano indissolubilmente – sotto le stelle dell'Orsa leopardiana. Tali motivi, che affioreranno e riaffioreranno lungo tutta la sua produzione, ci sono svelati fortunatamente da questi appunti.

Possiamo allora cogliere meglio il significato delle “isole dei giocattoli” (Fig. 2, Fig. 4), i balocchi e le forme geometriche sparse sui tappeti, le finestre spesso presenti nei suoi quadri, cornici di cieli plumbei e mari in tempesta solcati da spessi fulmini, a volte di faccioni di attoniti numi (Fig. 1, Fig. 3). Capiamo che la poetica saviniana si svolge tutta nella sua cameretta di bambino e che è Leopardi a prestarle “le parole per dirlo”, tanto che queste tele sono infine altrettante parafrasi dell'*Infinito*.

E l'intimo rapporto con il poeta è testimoniato anche dalle pagine di *Drammaticità di Leopardi* del 1938, scritte in una fase di rapporti tesi con il regime fascista, pagine poco conosciute e certamente del tutto malintese da un critico come Sapegno che ne ha scritto un commento. Questo Leopardi, un tema secondo il critico «non congeniale» a Savinio, è invece l'occasione per tracciare in filigrana il proprio autoritratto¹⁰.

Lo scritto, in prima battuta il testo di una conferenza, sviluppa o meglio inventa il tema di un Leopardi teatrale: sembrerebbe perciò un esercizio d'occasione. Ma bisogna saper leggere un testo che invece può rivelarsi di primaria importanza e che, mentre conferma la strettissima familiarità saviniana con le *Operette morali*, è insieme autobiografia e presa di posizione politica in un momento non facile proprio per i rapporti tesi con il regime mussoliniano. Nella nostra ipotesi *Drammaticità di Leopardi* si rivela uno dei più interessanti scritti autobiografici che, invece delle più usuali incursioni pseudo-freudiane nel mondo dell'infanzia, dipinge un raro autoritratto “seduto” di Savinio da grande, che si può affiancare a quello pittorico con la testa di gufo risalente proprio a quegli anni (1936).

Ladro di immaginette

Questo intimo rapporto fra parola e immagine – a tutto vantaggio della prima – era stato colto finemente ancora una volta da Vittorini in una recensione del 1933 a una mostra fiorentina di Savinio.

La pittura di Alberto Savinio sarebbe piaciuta agli antichi greci. Non dico che gli antichi greci dipingevano o avrebbero dipinto come Savinio [...] Dico che la pittura di Savinio avrebbe trovato il più largo consenso di popolo presso gli antichi greci, in quanto avrebbe soddisfatto quel loro gusto della deformazione, che miti e opere letterarie, se non figurative, ci documentano. In chi fantasticava del Minotauro, o immaginava Giove sotto forma di toro, o di cigno, e in savinio che vede i suoi personaggi con



teste di struzzo, di anitre, caproni o giraffe, il gusto suscitatore è lo stesso. Gusto per il quale la deformazione avviene anche come simbolo di trasfigurazione. E che il nostro pubblico di oggi non riesca più a intenderlo è peggio per lui, per il pubblico, perché vuol dire che sta perdendo tutte le sue capacità di comprendere. Ancora un secolo di questo passo, povero pubblico, e si ridurrà a non poter capire che se stesso dentro lo specchio, chiederà alle arti figurative l'assoluta integrità esteriore delle cose, agli scrittori il tutto-parlato, al cinematografo il tutto-rilievo.

Beninteso che in Savinio quel gusto opera per via ironica, appunto come negli amori dell'epoca ellenistica, come in Luciano a cui, per scrivere della nascita di Minerva dal cervello di Giove, occorre il colpo di scure di Vulcano.

Il colpo di scure in Savinio è sottinteso. Non per nulla è pittore di “dopo la guerra”. Perciò egli riesce ironico nel senso più moderno della parola. Ma di spirito intensamente umanistico, ove per umanesimo si sappia intendere una posizione di cultura squisita e raffinata (posizione ellenistica) di fronte all'Ellade immensa di tutto il passato, dagli Egizi fino a De Chirico.

Si guardino soprattutto i disegni. di un segno lieve e pur folto, che rende i volumi con una densità di sfumato impalpabile e come in una atmosfera di cipria, più che di “visioni” di cose, si direbbero “associazioni” di idee. Di idee che abbiano preso corpo in cose visibili, idee culturali, magari storiche, magari filosofiche, che abbiano sposato un oggetto qualunque della realtà. Perciò, in fondo, “associazioni” di cose, realistiche nei singoli elementi, allegoriche in sintesi, e in altri termini “visioni” introspettive.

[...]C'è la realizzazione figurativa di un concetto e di un omento della memoria; c'è, resa visibile, una realtà mentale. E che importa se non si tratta, invece, di una realtà espressamente visiva?

Diceva giusto Arturo Loria: questi disegni sarebbero ideali per biblioteca, da appendere tra scaffale e scaffale [...] riuscivo a capire in che senso i cineasti russi potranno forse, come si propongono, filmare le opere di Marx: dico *il Capitale*.

Ma torniamo a Savinio e alle sue pitture. Nelle quali, come nei disegni, è sempre per associazione d'idee che le forme di realtà sono cercate. E se qui risulta piuttosto sovrapposto quanto riusciva fuso, per quell'aria di cipria, nei disegni, l'equilibrio tra i vari elementi del quadro viene ristabilita dal colore che, in Savinio, sia pure agendo in forza nient'altro che decorativa, ha, in ogni caso, efficacia d'evocazione.

Resta da vedere se grazie a cotesto equilibrio, che è realistico, Savinio giunge a farci credere alle sue “associazioni”. Vedere questo è vedere fino a che punto Savinio sia pittore. E difatti vediamo, dove ci fa accettare la *Sposa fedele* dalla testa di struzzo o la Niobe dal becco d'anitra o Creta con quella testa di canguro ma dall'occhio così umanamente malinconico pur nell'ammicco bovino, come e quanto, per la risoluzione realistica del motivo (risoluzione in clima attraverso i colori) Savinio è, anche lui, pittore.

Si capisce che una più grande pittura sarebbe riuscita a farci vedere lo struzzo in una testa di sposa fedele dandoci una testa di donna e non di struzzo.. Si capisce che la più grande arte non sacrifica tutta la sua capacità di suggerire, cioè di ammiccare a infiniti nascosti motivi, per fissarne in tonde lettere uno, l'uno che più ha eccitato l'intelletto.

Ma è così raro giungere in pittura a tanta evocazione...¹¹



Questo scritto penetrante (oggi dimenticato) di un Vittorini poco più che ventenne è forse la valutazione più acuta della pittura di Savinio, della quale si riconosce la filiazione filosofica e letteraria: pittura di idee, o di “associazioni di idee” (nel senso più ampio del termine e senza alcuna allusione alla psicoanalisi: a Vittorini in questi anni si devono diverse precisazioni rispetto alla sopravvalutazione dell'influenza freudiana negli scrittori a lui contemporanei)¹². Abbiamo visto come nella pittura saviniana si mescolano e sovrappongono in maniera indistricabile le fantasie dell'infanzia (fantasie nel senso comune, ma anche come matrice persino preonirica di tutta l'esperienza, come generatrice di “posizioni” che funzionano da schemi esistitivo-interpretativi¹³); le immagini della poesia leopardiana; le riflessioni sul valore metafisico dell'arte (cioè evocativo: e questo è il termine che anche Vittorini raddomanticamente usa). In alcuni casi la rispondenza parola / immagine passa per vie più lineari e la pittura di Savinio – grande utilizzatore – diventa illustrazione, traduzione, trasfigurazione, o semplicemente furto.

Se, come abbiamo detto, il freudismo di Savinio è per molti versi (o almeno lungo la maggior parte della sua produzione) una *fausse nouvelle*, di cui padre Gemelli, nemico giurato della psicoanalisi (e di Savinio) è in parte responsabile¹⁴, c'è un singolare *cult* di inizio secolo, Otto Weininger, che lo influenzò precocemente (dagli anni di Monaco, possiamo ipotizzare) e profondamente (e fu anche in contatto con Freud). Ai suoi scritti bisogna risalire per comprendere altri famosi stilemi di Savinio, in primo luogo le figure zoomorfe che affollano molti sui quadri e che di fondamentali pagine weiningeriane rappresentano l'illustrazione (con un percorso assai più semplice e diretto rispetto all'influenza leopardiana). Guardiamo la tela della *Sposa fedele*, che anche Vittorini cita (1930-31; **Fig. 1**): troviamo il motivo della finestra e del mare e cielo in tempesta; in primo piano, seduta, la donna con la testa di struzzo. Il tema delle differenze fra i sessi che è al centro dell'opera weiningeriana più famosa e compiuta, *Sesso e carattere*¹⁵ (1903) viene articolato anche nel suo *Delle cose ultime* (1904), una raccolta di saggi di vario argomento, che ha particolare importanza nella ricezione saviniana, in base al parallelismo fra animali e tipi caratteriali (e a una sua misoginia di fondo: la donna è innanzitutto paragonata alla cagna)¹⁶. In questo solco la zoomorfia rimane un filo lungo non solo nella pittura ma anche nelle prose saviniane, a cominciare proprio dalla *Tragedia dell'infanzia*. Ecco un esempio:

Mio padre dichiarò: “Quella donna è una cagna”. La forte comparazione di mio padre svegliò l'intelletto di un vecchietto con la testa di cicogna, che se ne stava raggomitato in fondo alla barcaccia¹⁷.

È di ispirazione weiningeriana, a mio avviso, anche il motivo delle diafane geometrie nel cielo che riprendono liberamente i volumi degli oggetti delle varie “isole dei giocattoli” o delle immagini librate in aria (**Fig. 2**, **Fig. 3**): rappresentano l'essenza metafisica della realtà come Weininger la



intende: l'idea delle cose. Alla radice dell'arte metafisica starebbe quindi, in singolare quanto coerente intreccio, Leopardi, e insieme Weininger.

Quello che qui voglio esporre come metafisica, non corrisponde all'usuale concetto di essa. Non indago qui l'essere e il non-essere, né mi interessa la loro distinzione. [...] Quello che ho in mente l'avrei anche potuto denominare simbolica, simbolica universale. Quello che mi interessa non è il tutto, ma il significato di ogni singolo elemento nel tutto. Cerco di scoprire cosa significano il mare, la formica, il ferro, il cinese, l'idea che essi rappresentano. In questo senso la mia impresa è la prima del suo genere. Deve comprendere tutto il mondo, e mettere a nudo il senso profondo delle cose¹⁸.

A Weininger e al suo particolare neokantismo, che traduce la nietzscheana «Wille zur Macht» in «Wille zum Wert»¹⁹, si può far risalire anche il tema dei "valori" che è una delle chiavi di volta del progetto metafisico: «Valori plastici», appunto, è il titolo della rivista (1918-21) che convoglia il movimento artistico-filosofico. Anche l'ispirazione misteriosa di *Hermaphrodito* può chiarirsi non poco alla luce delle riflessioni weiningeriane (sulla distinzione dei generi maschile / femminile, sull'omosessualità come costante di ogni identità sessuale, motivo questo poi anche freudiano, e sull'ermafroditismo)²⁰; molteplici influenze convergono però sul tema, e sono rivelate anche dal quadro recante lo stesso titolo. Di ispirazione chiaramente letteraria è quindi una tela come *Hermaphrodito*. Attenzione però: non al suo *Hermaphrodito* si richiama Savinio a trent'anni di distanza nella tela omonima (1944-45; **Fig. 6**), ma a un altro modello letterario, quello di Lautréamont. Nel 1913 infatti «Lacerba» pubblica alcune sezioni del *Canti di Maldoror*, fra cui le pagine dedicate all'Ermafrodito: e il quadro di Savinio *Il riposo di Hermaphrodito* si ispira proprio alla scena che ne descrive il sonno in un boschetto.

Ma in alcuni casi siamo proprio di fronte a un'appropriazione debita. Sappiamo che Savinio era un appassionato di cinema e critico cinematografico (altra attività funzionale a sbarcare il lunario). Alcune sue recensioni sono rimaste famose: la stroncatura di *Fantasia* di Walt Disney ad esempio.²¹ Forse meno nota è la sua attitudine a trasferire scene filmiche nei suoi quadri (un po' come Schifano, diversi decenni più tardi, farà con gli schermi televisivi). Ad esempio, una delle sue più famose "isole dei giocattoli" (*Objets dans la forêt*, 1928; **Fig. 4**) presenta uno sfondo insolito, una foresta esotica, lussureggiante, in bianco e nero: è la copia di una scenografia, che appare in pochi fotogrammi di *Metropolis* di Lang (1927; **Fig. 5**); Savinio, grande estimatore della filmografia tedesca, riprende quindi uno scenario dipinto, che rappresenta il Paradiso terrestre riservato ai figli dei capitalisti. Fra le sue doti incomprese possiamo inserire perciò anche quella di grande utilizzatore, di ladro gentile.



Abstract

Fra gli artisti più poliedrici del Novecento, Alberto Savinio, scrittore, pittore e musicista, affonda le sue radici culturali nella temperie ottocentesca, come cerchiamo qui di dimostrare, focalizzando in particolare il rapporto molto stretto con Leopardi, sul versante italiano, e con Schopenhauer e Weininger, filosofo quest'ultimo oggi quasi del tutto dimenticato. I motivi peculiari della sua pittura, in particolare le figure umane con teste d'animali o le varie "isole dei giocattoli", sono rivisitazioni delle opere di tali autori, rivelando il primato della parola sull'immagine nel complesso della produzione saviniana.

Alberto Savinio is one of the most versatile and heclectic Italian artists of the XXth century. Here we attempt at showing his intellectual obligation to XIXth century culture, in particular to Leopardi and thinkers like Schopenhauer and the nowadays almost forgotten Weininger. The motives that make his pictures so peculiar, like animal-headed figures or the various "isles of toys", are to a great extent reinterpretations of literary influences, proving the predominance of words upon images throughout his work.



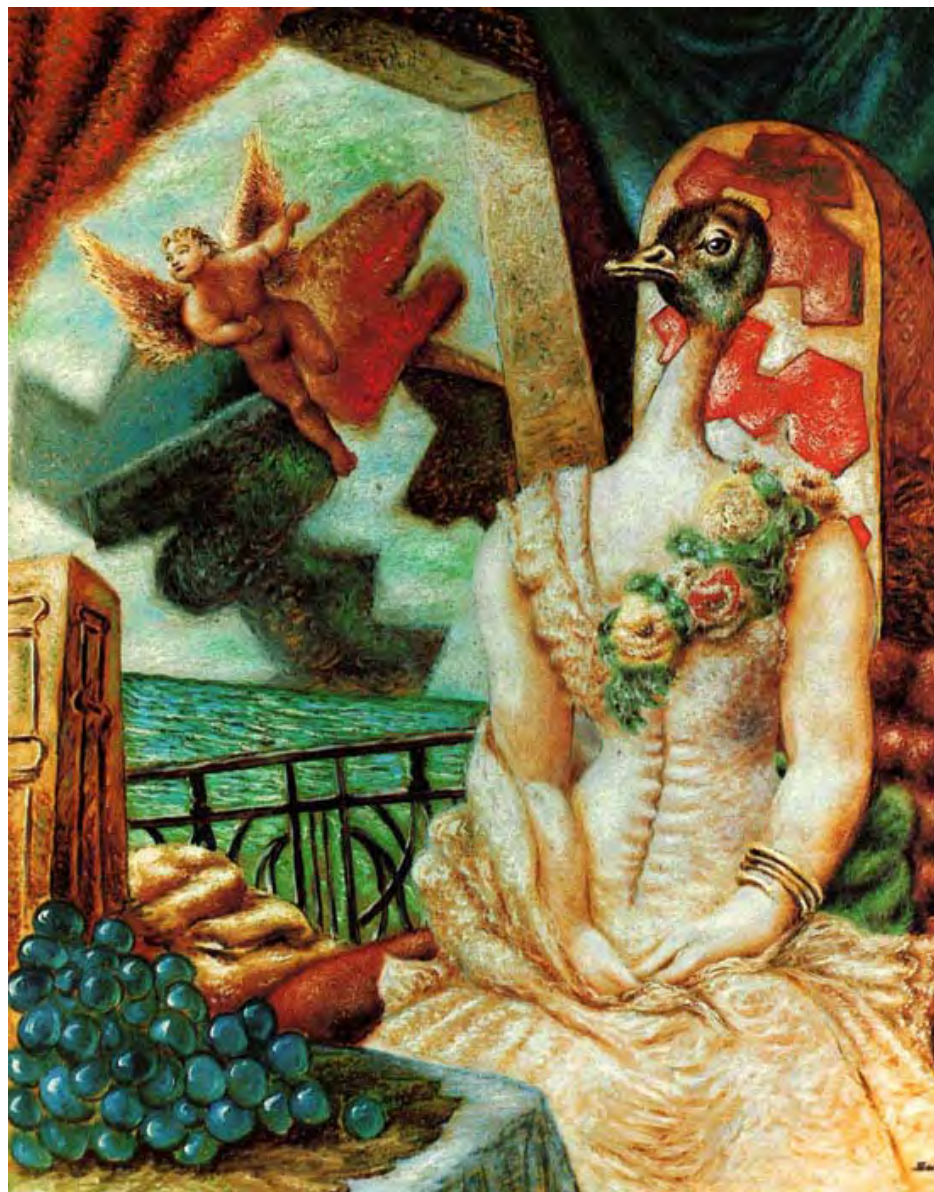


Figura 1: A. Savinio, *La sposa fedele* (1930-31).



Figura 2: A. Savinio, Senza titolo (1929).



Figura 3: A. Savinio, *Fleurs étranges* (1930).



Figura 4: A. Savinio, *Objects dans la forêt* (1929).



Figura 5: Da *Metropolis* di Fritz Lang (1927).



Figura 6: A. Savinio, *Il riposo di Hermaphrodito* (1944-45).



Note

¹ E. Vittorini, *Scarico di coscienza*, in «L'Italia letteraria», a. I, n. 28, 13 ottobre 1929, ora in: *Letteratura arte e società. Articoli e interventi 1926-1937*, a cura di R. Rotondi, Torino, Einaudi, 1997, p. 121 ss.

² Su tutti questi temi P. Italia, *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore 1915-25*, Palermo, Sellerio, 2004, cap. I. Per il 'debito' del programma metafisico nei confronti di Leopardi il riferimento è a P. Baldacci, *Giorgio De Chirico: la Metafisica*, Milano, Leonardo, 1997.

³ V. P. Italia: *Nota al testo*, in: A. Savinio, *Tragedia dell'infanzia*, a cura di Ead., Milano, Adelphi, 2001, p. 209 s.

⁴ C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario* (1979), ora in *Miti emblemi spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 2000.

⁵ A. Savinio, *Tragedia dell'infanzia*, cit., p. 133.

⁶ Ivi, pp. 133-143.

⁷ Sulla metafora della tempesta cfr. L. Blasucci, *I tempi dei «Canti»*. *Nuovi studi leopardiani*, Torino, Einaudi, 1996, p. 149.

⁸ Nello *Zibaldone* ricorre 'fantasia', o 'facoltà immaginativa'. Cfr. per una carrellata di brani in cui appaiono questi lemmi R. Gaetano, *Giacomo Leopardi e il sublime. Archeologia e percorsi di un'idea estetica*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2002, p. 431 ss.

⁹ Cfr. più ampiamente su questo punto C. D'Elia, "Esatta dolcezza". *Alberto Savinio e la Linea Leopardi*, in T. Iermano, P. Sabbatino, a cura di, *Passione Savinio. Letteratura arte politica (1952-2012)*, Napoli, ESI, 2013. V. P. Italia, *Il pellegrino appassionato* cit., p. 145 ss., 320 ss.

¹⁰ A. Savinio, *Drammaticità di Leopardi*, Roma, Edizioni della Cometa, 1980, p. 9; cfr. C. D'Elia, "Esatta dolcezza" cit., p. 48 ss.

¹¹ E. Vittorini, *Mostre fiorentine - Savinio e Annigoni* [in «L'Italia letteraria», 15 gennaio 1933], ora in *Letteratura arte società* cit., p. 623 ss.

¹² Cfr. Ad es. Il giudizio su Proust in *Scarico di coscienza*, cit., p. 124 s.

¹³ Cfr. S. Isaacs, *The Nature and Function of Phantasy*, in «International Journal of Psycho-Analysis», 1948, 29.

¹⁴ Sull'accusa di 'freudismo' scagliata contro Savinio negli anni Cinquanta, cfr. S. Cirillo, *Alberto Savinio. Le molte facce di un artista di genio*, Milano, Bruno Mondadori, 1997, p. 35 s.

¹⁵ O. Weininger, *Sesso e carattere*, Milano / Udine, Mimesis, 2012.

¹⁶ O. Weininger, *Über die letzten Dinge*, Wien, Leipzig, Braumüller, 1904, tradotto anch'esso dalla casa editrice torinese Bocca con il titolo *Delle cose supreme* (1923). Più recenti edizioni di questa raccolta di scritti recano il titolo, più fedele, *Delle cose ultime* (Pordenone, Studio Tesi, 1992).

¹⁷ A. Savinio, *Tragedia dell'infanzia*, cit., p. 82; p. 124.

¹⁸ O. Weininger, *Über die letzten Dinge*, cit, p. 113 (mia trad.).

¹⁹ Ivi, p. 9.

²⁰ O. Weininger, *Sesso e carattere* cit.

²¹ V. A. Tinterri, *Savinio e lo schermo*, in T. Iermano, P. Sabbatino, *Passione Savinio*, cit.

«Don't touch my glasses, I've not finished». Esperienze antropologiche e immagini allo specchio

di Stefano De Matteis

1. «Don't touch my glasses, I've not finished». È forse questa la frase pronunciata da uno dei protagonisti della scena che scorre sullo schermo. Parole che la voce fuori campo dello speaker sottolinea, quasi a ribadirle.

Si tratta di una piccola sequenza di fotogrammi, quasi un frammento, all'interno della più ampia ripresa di una delle scene del rito.

Si sta svolgendo un vodu e il *loa* Ghede è presente. L'uomo è stato "cavalcato" cioè posseduto, lo si capisce dai gesti e della postura: ai movimenti abituali, a quelli quotidiani, per come li abbiamo visti nel resto del filmato, si sostituiscono pian piano azioni diverse, segnali che gli vengono dal personaggio che dovrà incarnare, e che riprendono i tratti essenziali del dio che lo sta per possedere.

Il ritmo battuto sui tamburi è in crescendo e la danza, come i movimenti, diventano convulsi.

Come in tutte le cerimonie di questo tipo ci sono uomini e donne che fanno da assistenti: anche il nostro soggetto inquadrato dalla cinepresa è protetto e sostenuto da altri uomini che lo assistono e lo incitano, lo sospingono e lo controllano in ogni azione o gesto.

A un certo punto l'uomo si abbandona, sembra svenire tra le braccia di un assistente. È un corpo apparentemente morto, abbandonato. Il *loa* Ghede che gli ha dato nuova vita, ora sta per abbandonarlo.

Dello spirito del *loa* ha preso le caratteristiche e i tratti che ha fatto propri fino a mettere quel corpo in standby, quasi una pausa tra le danze e i movimento frenetici. La voce fuori campo ci informa che «Ghede is ready to depart». Il *loa* sta per abbandonare quel corpo che, nello stesso momento deve perdere anche tutti i segni e i simboli identificanti del *loa* che lo possiede (sciabole, turbanti, vestiti... a seconda dei casi).

Ed ecco allora che un altro degli assistenti si avvicina all'uomo che è come svenuto tra le braccia dell'altro. Decide di togliergli gli occhiali da sole, forse per metterli in salvo da eventuali rischi o per evitare che con un qualche gesto, involontario per l'uomo ma voluto dallo spirito, si possa ferire o fare del male.

Con molto tatto e tenendoli per le due stanghette laterali l'assistente cerca di sfilarglieli. Non fa a tempo a toccarli, ad avviare il tentativo di estrazione, che ecco l'uomo reagire. Immediato e lucido, lo vediamo sollevarsi, come ritornare in sé, riprendersi da quello stato di abbandono e dire delle parole in direzione dell'assistente. Non è il posseduto, né l'uomo privo di forze e quasi svenuto tra le braccia



dell'assistente, né un incosciente. Ma non è neanche “incarnato” nella maschera del *loa* che lo ha scelto come cavallo.

Il filmato non prevede la diretta e quindi il sonoro non ci aiuta, non ci fa sentire le parole all'assistente o cosa questo gli risponde. Sicuramente è stato intimato di lasciare gli occhiali lì dove sono, sul suo naso, e di non preoccuparsi. Ma la voce fuori campo dello speaker è come se facesse un doppiaggio.

«Don't touch my glasses, I've not finished».

E questa frase viene detta con una lucidità e una determinazione inaspettate visto lo stato “abbattuto” che ci veniva mostrato qualche momento prima. È come se fosse uscito dal suo ruolo di posseduto, come se avesse improvvisamente e provvisoriamente abbandonato il suo personaggio rituale per mostrarsi di nuovo attore sociale, lucido e determinato, senza alcuna ombra di perturbamento rituale. Per avvertire l'assistente che non può togliergli gli occhiali con cui rappresentava Ghede, perché non ha ancora finito.

«I've not finished». Era ancora nella parte, aveva ancora da recitare.

L'assistente lascia ricadere gli occhiali sul naso e si allontana. L'uomo riprende la sua posizione abbandonata tra le braccia dell'altro e ritorna alla sua espressione sonnolente, pronta a lasciare andare il *loa* o a ricevere nuovi ordini dal suo “cavaliere”.

E in questo frammento, in questa piccola sequenza di fotogrammi, troviamo rappresentata e tangibile la sintesi di quel rapporto controverso tra rappresentazione e possessione tra finzione e teatro, che tanto ha impegnato antropologi e studiosi.

2. Fermiamoci qui e lasciamo nella suspense la scena che abbiamo narrato: chiariremo più avanti i riferimenti e i protagonisti. Approfondiamo intanto le questioni del rapporto tra il teatro e la possessione, perché questa relazione mette in moto una serie di considerazioni molteplici in un intreccio che va al di là delle categorie e delle discipline.

La prima ipotesi è quella che genericamente riguarda l'interpretazione della possessione come atto teatrale: nel senso che vede il posseduto come un attore che “gioca” e interpreta quel ruolo. Questa ipotesi analizzata da Métraux nel 1955 ci getta direttamente nel vivo dell'interpretazione del rapporto tra i soggetti e i *loa*, dove la mediazione principale avviene grazie ai forti e significativi elementi culturali. Mi spiego.

Il soggetto, l'interprete, si trova a disposizione paradigmi culturali precostituiti, come delle soluzioni tradizionali, come risposte prefabbricate e predisposte, pronte per l'interpretazione. Le maschere dei *loa*, proprio in quanto pratiche religiose, credenze, eccetera con le loro caratteristiche, i loro attributi, i simboli e i gesti... sono lì a disposizione. In un certo senso basta “calzare” quella maschera per svelare il legame con il dio, l'appartenenza, l'adesione tra il carattere individuale e



quello rappresentato dal dio: la cultura mette loro a disposizione questi meccanismi. E questo vuol dire anche utilizzare tutto ciò come una possibilità, una risorsa sul fronte delle strategie relazionali con gli altri membri del gruppo di appartenenza.

L'analisi formulata da Métraux nel 1955 si inserisce in un più generale ambito di studi che rimanda agli *aspetti teatrali della possessione*, per parafrasare un famoso titolo di un saggio di Michel Leiris del 1958 proprio su questi argomenti.

Il tutto con sostanziali vicinanze e una differenza geografica altrettanto sostanziale per quel che riguarda il terreno di ricerca: il primo si riferisce al vodu haitiano; il secondo fa derivare tutte le sue riflessioni e le sue scelte da quella fondamentale esperienza rappresentata dalla missione Dakar-Gibuti (seconda grande Spedizione Griaule 1931-33) e dallo straordinario diario tenuto da Leiris, *L'Afrique fantôme*: è da qui che discendono tutte le sue scelte successive e, si badi, non solo gli studi e i saggi di carattere etnografico ma – e forse bisognerebbe aggiungere “soprattutto” – la scrittura e la “narrazione”.

Ma bisogna anche sottolineare che proprio sul vodu, e su Haiti in particolare, pesa una storia complessa di relazioni e di intrecci che a partire dalla possessione e dal teatro assumono implicazioni estese e diversificate che vanno ben al di là delle discipline tradizionali.

Non è un caso che Métraux quando lavora alla sua monografia sul vodu haitiano mette subito in azione una sorta di super Io disciplinare etnografico, dove il riferimento al teatro, categoria spuria e forse ritenuta estranea, viene immediatamente inibito se non censurato per poca pertinenza scientifica e, come vedremo, troppa partecipazione individuale.

Se la cronologia e le date sono gli occhi della storia, andando a leggerle ci rendiamo conto di un paio di cose di non secondaria importanza. Non solo che *Le Vaudou haïtien* e *La possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar* sono coevi (1958) ma se guardiamo i saggi scritti da Métraux negli anni Cinquanta, cioè durante la sua ricerca sul vodu, e li confrontiamo con i riferimenti che mette in bibliografia ci accorgiamo che, pur citando e rimandando a numerosi saggi di poco precedenti la pubblicazione del libro, l'unico che viene escluso è *La comédie rituelle dans la possession* uscito tre anni prima su «Diogène». Evidentemente i materiali scientifici non possono essere inficiati da testi spuri o ritenuti meno importanti dallo stesso autore. Ed è per questo che abbiamo accennato prima a una sorta di autocensura.

Lo stesso accade con i diari: Métraux si guarda bene dal pubblicarli, infatti usciranno solo a quindici anni dalla morte (1978). Siamo negli anni Cinquanta, in un clima di riflessione antropologica particolare: nella presentazione all'edizione italiana Antonino Colajanni giustamente collega questa pubblicazione a quella dei diari di Malinowski (1967) che, per motivi e ragioni che non stiamo qui ad elencare, hanno suscitato un clamore e uno scalpore molto diversi.



Teatro e autobiografia sono elementi spuri e poco scientifici da cui bisogna guardarsi. Anche solo dal citarli.

A sostegno di quanto stiamo dicendo, per la costruzione di quella che sarà definita la “metafora teatrale” nell’interpretazione sociale, dobbiamo ricordare inoltre che *A Presentation of Self in Everyday Life* di Erving Goffman, da ritenere il capofila di questo genere di studi, uscirà nel 1959, quindi l’anno dopo i libri cui stiamo facendo riferimento, mentre è solo di un anno precedente la formulazione del concetto di dramma sociale da parte di Victor Turner con *Schism and Continuity in African Society* (1957).

Forse i tempi non sono ancora maturi per immaginare interpretazioni libere e fuori dalle discipline e dai generi dove la cultura può essere affrontata ricorrendo a strumenti interpretativi e narrativi diversi da quelli canonici.

A conferma di quanto stiamo argomentando, Métraux stesso chiarisce la sua posizione “scientifica” nelle pagine iniziali della prefazione al *Vaudou*: «Il mio proposito in questo libro è di parlare del vodu da etnografo, cioè con metodo e prudenza. Se da un lato ci siamo guardati bene dall’entusiasmarci come coloro che, a contatto di una religione esotica finiscono per condividere la credulità degli stessi fedeli, d’altro canto mi sono anche sforzato di evitare l’atteggiamento di quei voltairiani da strapazzo che parlano incessantemente di ridicole frodi con ammiccamenti d’intesa» (p. 13).

Un po’ più avanti, verso la fine della prefazione aggiunge: «In questo elenco estremamente sommario delle nostre principali fonti, un posto a parte deve essere riservato al libro della cineasta americana Maya Deren che, in *Divine Horsemen*, si è rivelata eccellente osservatrice nonostante anch’essa abbia appesantito il suo libro di considerazioni pseudoscientifiche che ne limitano la portata» (p. 18). A questo punto possiamo fare una nuova pausa, fermare il ragionamento iniziato, per tornare al fotogramma che abbiamo lasciato fermo sullo schermo sulle parole: «Don’t touch my glasses, I’ve not finished».

3. La scena che abbiamo descritto viene da *The Divine Horsemen. The Living Gods of Haiti*, il materiale che proprio Maya Deren aveva «Filmed in Haiti 1947-1951» ma che è stato montato dopo la sua morte sulla base anche del suo libro omonimo.

La scena che abbiamo presentato è una sequenza unica, non ci sono tagli, ma riprende e mostra la reazione di un “posseduto” senza bisogno di costruirla o sottolinearla con il montaggio.

Ne *I cavalieri divini*, Maya Deren ci racconta quanto fosse coinvolta fino a venir cavalcata anche’essa al punto che le fu organizzata un’apposita cerimonia di protezione dall’eccessiva “invadenza” dei *loa*.



Ed è per questo che la scena è ancor più significativa e illuminante sul fronte del “gioco” tra possessione e rappresentazione che ha coinvolto in diverse situazioni i numerosi e importanti interventi che abbiamo citato solo in parte.

Infatti Haiti e il vudu hanno avuto un interesse tutto particolare e ancora più ampio in quanto hanno segnato biografie e definito tracciati professionali, di cui Maya Deren non è che l'ultima (e anche bistrattata come abbiamo visto) sebbene le vada riconosciuto il merito di essere l'unica che riesce a superare le strette maglie del rigore etnografico di Métraux ed essere citata in un testo “scientifico”.

A questo punto viene spontaneo chiedersi: ma è solo una questione di “scienza” e di “scientificità”? Oppure si tratta (anche) di una questione di *genere*? Il teatro è un ambito particolare, ma il dato autobiografico era considerato un male ancora peggiore dal punto di vista del rigore scientifico. E la Deren abbonda di riferimenti personali. Dobbiamo considerarlo un caso isolato?

4. Se incrociamo Haiti, vodu e ricerca sul campo ecco che si allineano diverse studiose che si sono avvicinate al vodu e avvicendate sul campo “incarnando” le loro scelte con risultati altrettanto diversi e (forse) poco scientifici almeno per quel che erano le categorie antropologiche di allora: hanno raccontato se stesse, il loro coinvolgimento e la loro partecipazione; e l'hanno fatto anche correndo il rischio di venir tacciate di “pseudo scientificità”; e, come se non bastasse tutto questo, hanno fatto ricorso a strumenti narrativi particolari, infatti oltre alla parola, fanno uso e privilegiano la rappresentazione: le immagini, il cinema, la danza, la musica, il teatro...

Se facciamo il camino del gambero, andando all'indietro possiamo inanellare una serie di interessi (ripetiamolo, certamente “spuri” dal punto di vista “scientifico”) che comunque hanno raccontato in maniera inedita, autobiografica e molto personale (quindi senza bisogno di ricorrere a diari segreti) il loro rapporto con il vodu e Haiti.

E l'hanno messo in scena: rappresentando la rappresentazione, rendendo teatrale il teatro della possessione...

Maya Deren è stata sostenuta in queste ricerche da Gregory Bateson, ma anche da un'altra figura a metà tra la ricerca scientifica e la pratica artistica: Katherine Dunham (1909-2006), che l'ha preceduta sul campo di un decennio. Inoltre tra loro c'è anche stata una controversa collaborazione non solo scientifica.

Questo ci porta al 1947 e alla collaborazione tra le due: una ebrea laica e libertaria, cineasta d'avanguardia molto apprezzata e riconosciuta, l'altra una danzatrice di colore; entrambe forti di riferimenti accademici e di studi universitari. Entrambe accomunate dalla volontà di trasferire le loro ricerche in un linguaggio artistico: una ha filmato, l'altra ha ballato e ci lasciano documenti importanti proprio perché spuri e linguisticamente forti.



Il vodu ha aiutato loro a pensare all'arte del teatro, del cinema o della danza indirizzandole sulla strada della rappresentazione. Facendo leva sull'autorappresentazione.

Solo che per la Deren l'incontro con il vodu è stato definitivo e il ritorno l'ha solo condotta a bruciare definitivamente la sua vita. Mentre nel caso della Dunham, quell'incontro le ha indicato la strada della danza e del successo internazionale alternando riflessione teorica e pratica artistica, formazione e palcoscenico.

A voler completare questo percorso tra rappresentazione e autobiografia, c'è da aggiungere ancora un tassello che precede gli esempi riportati, il primo di scuola antropologica novecentesca (come sempre "spuria" e di genere), ancora una volta femminile e non a caso si tratta di un'altra donna eccezionale, antropologa e scrittrice: Zora Neale Hurston (1891-1960).

Dopo il lavoro campo e la pubblicazione di ricerche e di memorie, Zora è stata tra i protagonisti della Harlem Renaissance e anche autrice di diversi capolavori letterari.

Alla pratica di campo, di cui racconta sia in un libro specifico quanto nell'autobiografia, fa seguito la scelta per l'impegno politico e, soprattutto, per la narrativa.

Queste donne si sono passate il testimone. E non s'interrogano sul teatro e la rappresentazione, la verità e la finzione ma "giocano" con le rappresentazioni per scoprire la verità di gesti e azioni tramite un processo rappresentativo e autoriflessivo.

Il campo permette loro di scoprire e di affermare un linguaggio. Parafrasando quanto afferma Zadie Smith a proposito di Zora, si può dire che per tutte e tre si tratta di affrontare il campo come «scoperta di se stesse nell'altro e attraverso l'altro». Al punto che si crea una sorta di triangolazione felice tra se stessi e l'altro che accomuna l'antropologia, e i modi di narrare quell'alterità. È innanzitutto di se stessi e degli altri che si parla e questo riguarda tanto il teatro quanto il linguaggio in generale (della scrittura, dell'immagine o della danza).

E tutte e tre – chi in un modo chi in un altro, chi con dei risultati chi con altri –, si sono impegnate contro quell'«universale neutro» come lo chiamava Zora che permette di fondare ogni scrittura e linguaggio.

Non a caso Zora dopo la raccolta di canti e di storie, e successivamente al lavoro di campo, utilizzerà il dialetto e la lingua contaminata degli slus afroamericani. Nel suo caso abbiamo una nera oppressa che parla di neri oppressi, convinta com'era che «la donna negra è il mulo del mondo».

Leggiamo ad esempio l'incipit dei suoi scritti su Haiti.

Per quattrocento anni i neri di Haiti avevano anelato alla pace. Per trecento anni si era parlato dell'isola come di un paradiso di ricchezze e piaceri. Ma solo per i bianchi ai quali lo spirito della terra aveva dato il benvenuto. Per i neri Haiti ha significato sangue versato e lacrime. Gli haitiani non hanno ricevuto risposta alle loro preghiere. Anche dopo aver combattuto e cacciato gli oppressori bianchi, l'oppressione non cessò. Hanno cercato la pace sotto regni e dominatori diversi. L'hanno



cercata in alto, nel freddo delle montagne dell'isola e nelle improvvise pianure alluvionali. Ma la pace sfuggiva, fino a sparire dalle loro mani.

No, certo, questo non sarebbe stato considerato un incipit per un'opera scientifica.

5. Tre vite che si intrecciano, per tematiche e interessi, motivi e aspirazioni. Tre storie che si svolgono sul suolo americano, due nere e una ebrea europea che usano l'antropologia come base di ricerca e di lavoro anche se, ciascuna, fa successivamente ricorso a strumenti espressivi diversi dove incanalare o far approdare le proprie ricerche.

Tre donne, tre vite di cui nonostante i risultati raggiunti solo la seconda, Katherine Dunham, sembra aver goduto l'espressione più lineare e tranquilla, mentre nonostante i riconoscimenti (avuti in vita non solo postumi) le altre due hanno incarnato esistenze tormentate, con problemi materiali più diversi tra cui, non ultimo, quello economico che toccava la più immediata sopravvivenza: Zora Neale Hurston, nonostante la grandezza dei suoi romanzi e il successo che li accompagnò, finì per avere una sepoltura anonima finché Alice Wolker non le dedicò una tomba, alla memoria.

Abstract

Haiti e il vodu. Un'isola che diventa sinonimo di possessione. Un rituale che somiglia troppo al teatro. E questo è quello che si vede nel documentario di Maya Deren (*Divine Horsemen*, 1947-51) e di cui si parla in Francia grazie a Michel Leiris e a Alfred Métraux.

Haiti è un richiamo troppo goloso per antropologi, letterati, scrittori: sull'isola si alternano scrittrici come Zora Neale Hurston, danzatrici come Katherine Dunham, cineaste come Maya Deren, ma anche antropologi come Herskowitz e Métraux.

È la storia di Haiti che pesa su tutti: terra di schiavitù e di sofferenze, di ribellioni e di sangue versato per la libertà.

Haiti and voodoo. A place become synonymous with possession. A ritual looking far too similar to theatre. That's what one can see in *Divine Horsemen. The Living Gods of Haiti*, a documentary film shot by Maya Deren between 1947 and 1951, known in France thanks to Michel Leiris and Alfred Métraux.

Haiti represents an irresistible lure for anthropologists, man of letters and writers: writers like Zora Neale Hurston, dancers like Katherine Dunham, film-makers like Maya Deren, and anthropologists like Herskowitz and Métraux, come to the island one after the other.

All of them will be obliged to reckon with the history of Haiti: a land of slavery and affliction, uprisings and blood spilled for freedom.





Figura 1. Sequenza dal film di Maya Deren, *The Divine Horsemen, The living gods of Haiti* (1947-1951).



Bibliografia

- Deren M., *Divine Horsemen. The Living Gods of Haiti*, London-New York, Thames and Hudson, 1953, trad. it. di Cristina Brambilla, *I cavalieri divini del vudù*, Milano, Il Saggiatore, 1959.
- Deren M., *The Voodoo Gods of Haiti*, introduction by Joseph Campbell, Frogmore, Paladin, 1975.
- Deren M., *Ecrits sur l'art et le cinéma*, présentation par Julie Beaulieu, trad. Eric Alloï et Julie Beaulieu, Paris, Paris experimental, 2004.
- Deren M., *The Legend of Maya Deren. A Documentary Biography and Collected Works*, a cura di Vévé A. Clark, Millicent Hodson, Cristina Neiman, New York, Anthology Film Archives, Film Culture, 1. *Signatures*, 1984 2. *Chambres* 1989
- Dunham K., *Island Possessed*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1969.
- Dunham K., *Journey To Accompong*, drawings by Ted Cook, New York, Henry Holt and Company, 1946.
- Dunham K., *Vodu. Le danze di Haiti*, a cura di Stefano De Matteis, prefazione di Claude Lévi-Strauss, Milano, Ubulibri, 1991.
- Dunham K., *Kaiso! Writing by and about Katherine Dunham*, edited by Vévé A. Clark and Sara E. Johnson, Madison, University of Wisconsin Press, 2005.
- Leiris M., *La possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar*, Paris, Plon, 1958, trad. it. di Mirella Schino, *La possessione e i suoi aspetti teatrali tra gli etiopi di Gondar*, revisione scientifica di Stefano De Matteis, Milano, Ubulibri, 2006².
- Leiris M., *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard, 1934; la seconda edizione con l'aggiunta di una prefazione e di note è del 1951, l'ultima del 1981. Cfr. *L'Africa fantasma*, edizione italiana a cura di Aldo Pasquali, introduzione di Guido Neri, Milano, Rizzoli, 1984.
- Malinowski B., *A Diary in the Strict Sense of Term*, preface by Violetta Malinowska, introduction Raymond Firth, translated by Norbert Guterman, New York, Harcourt, Brace & World - London Rutledge & K. Paul, 1967, trad. it. di Cristina Bonucci, *Giornale di un antropologo*, Roma, Armando, 1992.
- Métraux A., *La comédie rituelle dans la possession*, in «Diogène», 11, 1955, pp. 26-49, trad. it. di Antonietta Di Vito, in «Antropologia», annuario diretto da Ugo Fabietti, n. 1, 2001, dedicato a *La possessione* coordinato da Cecilia Pennaccini, pp. 119-138.
- Métraux A., *Le Vaudou haïtien*, Paris, Gallimard, 1958, trad. it. di Adriano Spatola, *Il vodu haitiano*, Torino, Einaudi, 1971.
- Métraux A., *Itinéraires (1935-1953). Carnet de notes et journaux de voyage*, Paris, Payot, 1978, trad. it. di Daniela Garavini, *Itinerari. Sudamerica Haiti Dahomey*, a cura di André-Marcel d'Ans, presentazione di Antonino Colajanni, Torino, Boringhieri, 1981.
- Neale Hurston Z., *Folklore, Memoirs, and Other Writings*, a cura di Cheryl A. Wall, New York, The Library of America, 1995.
- Neale Hurston Z., *Tell My Horse*, Philadelphia, Lippincott, 1938
- Neale Hurston Z., *Mules and Man*, with introduction by Franz Boas, London, Kegan, 1936.



- Neale Hurston Z., *Dust Tracks On a Road. An Autobiography*, Philadelphia, Lippincott, 1942.
- Neale Hurston Z., *A Life in Letters*, collected and edited by Carla Kaplan, New York, Doubleday, 2002.
- Neale Hurston Z., *Their Eyes Were Watching God*, Philadelphia, Lippincott, 1937, trad. it. di Adriana Bottini, *I loro occhi guardavano dio*, introduzione di Zadie Smith, postfazione di Goffredo Fofi, Roma, Cargo, 2009.
- Nichols B. (a cura di), *Maya Deren and the American avant-garde*, Berkeley, University of California Press, 2001.
- Okeley J., Callaway H. (a cura di), *Anthropology and autobiography*, London and New York, Routledge, 1992.
- Smith Z., introduzione a Zora Neale Hurston, *I loro occhi guardavano dio*, 2009.
- Sudre A.A., *Dialogues theoriques avec Maya Deren. Du cinéma expérimental au film ethnographique*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Trivelli A., *Sulle tracce di Maya Deren. Il cinema come progetto e avventura*, Torino, Lindau, 2003.

Luigi Bartolini e la rivista «Cimento». Immagine e scrittura

di Annaletizia Iermano

Disegnare è per me un atto spirituale, e come il Canonico tutte le sere legge una pagina del suo breviario, io leggo tutte le sere una pagina dell'immenso libro della natura.

L. Bartolini, *Perché disegno*, in «Cimento», 1923, 1.

Sorgemmo con un programma di battaglia, e dal continuo cemento non ci siamo ritratti mai.

E. Pansini, *La resa dei conti*, in «Cimento», 1923, 1.

Fra i grandi dimenticati dell'arte italiana contemporanea è certamente degno di un'attenta e partecipe rivisitazione il marchigiano Luigi Bartolini; la sua opera è altamente rappresentativa di quell'intreccio fra pittura e letteratura tipicamente primo-novecentesco, che coinvolge in maniera particolare l'universo delle riviste. Nella prima serie della rivista «Cimento» (1922- 1936) – «coraggiosa, libera e promettente rivista d'Arte»¹, come la definisce appunto Luigi Bartolini che ne fu grande collaboratore – numerosi sono i temi affrontati: pittura, scultura, architettura, musica, artigianato e arti decorative, disegno e arti grafiche, letteratura e poesia, patrimonio architettonico, museale, archivistico, librario, collezionismo, restauro. Protagonista indiscusso è l'Artista: «Questa rivista è degli Artisti, di tutti gli Artisti»: una categoria, una classe di lavoratori, con le sue esigenze concrete, i suoi diritti, i suoi problemi, i suoi luoghi, la sua formazione. La rivista deve avere la funzione di una «documentazione storica [...] in modo che gli annali di questa pubblicazione formeranno un prezioso materiale per gli studiosi che vorranno conoscere gli Artisti della nostra epoca. Di ognuno sapranno direttamente le idee, i sogni, i propositi, senza equivoci. Non vi sarà bisogno di lavorare di interpretazione attraverso narrazioni di scrittori. Le future generazioni sfogliando le pagine di questa rivista si troveranno in diretta comunione nostra; e lo storico che vorrà scrivere dell'Arte dei nostri tempi, vi troverà a profusione il materiale occorrente»². Fin dalle prime battute del numero unico del novembre 1921 c'è un chiaro e forte richiamo alla consapevolezza e alla



dignità dell'artista e un'esortazione alla difesa dell'arte autentica: «occorre che i giovani di merito e gli Artisti affermati si uniscano per formare un nucleo solido e sereno da opporre alla falsa Arte che minaccia travolgere il gusto e il buon senso. Questo noi propugneremo nelle pagine di questa rivista, che sarà vessillo di difesa e di forza».

La rivista prende vita fra il 1921 e il 1922, in un clima politicamente e artisticamente difficile; e raccoglie il frutto di precedenti, non marginali iniziative nella complessa quanto magmatica realtà artistica napoletana, dall'«Esposizione dei ventitré» al Comitato artistico meridionale e all'«Esposizione dei Grigioverdi» del 1921³, opponendosi al diletterantismo e alla tradizione ottocentesca, in linea con le «Secessioni» romane (1913, 1916, 1921), con le mostre della Ca' Pesaro a Venezia e l'esperienza milanese della «Famiglia Artistica» che nel 1914 inaugura la mostra *Nuove Tendenze* in opposizione agli ambienti ufficiali⁴. Nell'editoriale non firmato del primo numero della rivista ci si rivolge a un pubblico ideale di lettori e collaboratori:

A TUTTI GLI ARTISTI PITTORI, SCULTORI, ARCHITETTI, MUSICISTI, SCRITTORI. La fede di pochi Artisti ha creato in Napoli, dal 1909, un movimento tendente a liberare la città sacra alle Arti, dal volgare e nauseante mercantilismo, che per qualche decennio ha soffocate ma non distrutto, le fonti vergini della grande, vera Arte. Manca tra noi una rivista che avvicini la Musica alle Arti figurative [...] Una più stretta affinità intellettuale tornerebbe, crediamo, a vantaggio dell'ispirazione pittorica, architettonica e musicale, e noi osiamo sperare che queste pagine interessino e riuniscano in una sola tutte le categorie di Artisti⁵.

Nella norma il «Cimento» si apre con un articolo di fondo del direttore Pansini su questioni artistiche, problemi di politica culturale, recensioni a mostre, illustrazione delle attività dei pittori. Pansini, inoltre, spesso pubblicizza sue opere pittoriche e stila corsivi di grande forza polemica. Molte furono le personalità della cultura chiamate a contribuire alla rivista, esponenti del mondo dell'arte, critici, letterati, poeti, musicisti. Fra le tante voci l'artista marchigiano Luigi Bartolini fu sicuramente il più legato da profonda stima e amicizia al Pansini: la sua collaborazione al «Cimento» iniziò nel 1922 e si protrasse fino al 1929, con la pubblicazione di articoli, incisioni, poesie. L'artista curò anche diverse rubriche (*Frecce d'Oro*, *Concorsi*, *Cronaca antiquaria*, *Notiziario*, *Fermate*, *Scorribande Letterarie*, *Libri*).

Bartolini affronta svariate tematiche, offrendo sempre il vigore della testimonianza diretta e del forte coinvolgimento dell'uomo e dell'artista; scaglia le sue *Frecce d'oro* per colpire e provocare il mondo della pittura, ormai in decadimento: «In quanto agli Artisti principianti, non è forse vero che facciamo l'Arte per l'Esposizione, e che se queste non esistessero, la nostra Arte sarebbe diversa? Non è vero che la nostra sincerità artistica restò mortificata quando si accorse di dover battere colpi di grancassa per essere ascoltata?»⁶. Da uomo libero, non accetta compromessi politici e culturali, rifiutando, nonostante le offerte, di collaborare come critico a numerosi quotidiani: «preferisco



l'eterna primavera che alberga nel mio spirito e... la mia bocca fresca»⁷. Le sue rubriche sul «Cimento» racchiudono brevi e pungenti articoli, concise annotazioni, notizie sui più recenti eventi artistici e culturali italiani e talvolta anche stranieri. Bartolini non manca di esprimere apprezzamenti o critiche sui resoconti di altre riviste italiane⁸, di inserire aneddoti di taglio autobiografico e scatti graffianti di polemica. Nei numeri di settembre e ottobre del 1923 le sue *Frecce* a lasciano il posto alle *Fermate*: «Nel tran-tran del treno merci della mia vita, o pacifiche fermate per le stazioni solitarie in mezzo ai larghi piani, o spirar della buon aria in mezzo ai campi! Fermiamoci qualche volta»⁹.

Sulla rivista vengono pubblicate alcune sue opere, per lo più illustrazioni alle poesie presentate all'interno delle sue rubriche. (Figg. 1-7)¹⁰. In ogni caso, l'opera del «celesti brigante delle muse»¹¹, come amava definirsi lui stesso, per molti anni è rimasta nell'ombra; persino la sua opera letteraria più famosa, il romanzo *Ladri di biciclette* (Milano, Poli, 1947) è stato dimenticato, e rescisso nella memoria collettiva ogni legame con il fortunato film omonimo che vi si ispira, e che l'artista rinnegò. Bartolini ha pagato le conseguenze del suo isolamento artistico e umano, della sua diffidenza verso l'ordine costituito e la cultura ortodossa, rimanendo sempre distaccato, geloso custode dei confini che proteggevano la sua intima libertà. La vastità e la dispersione dei suoi lavori, che sono trasposizione della sua complessa e irrequieta interiorità, rendono ardua e approssimativa la ricostruzione globale della sua attività e difficile un bilancio; «tra i molti temi c'è la finestra (e la siepe e il davanzale, che costituiscono la stessa famiglia iconologica); il solitario (che sia poeta, o cacciatore o pescatore o lettore); la figura femminile (nelle sue tante manifestazioni di donna, ragazza, modella, contadina, lavandaia, reincarnazione mitologica, ninfa, e le figure individuali di Anna, Emma, Maurina...)»¹². La catalogazione delle sue opere è impresa complessa; le dichiarazioni di unicità delle sue incisioni erano da lui trascritte, talvolta successivamente, come apprezzamento al suo lavoro, ma il confronto critico ha più volte smentito tali certificazioni posteriori. Di norma a sinistra troviamo il titolo, al centro l'indicazione della tiratura e a destra la firma. Dal carteggio tra l'incisore e Petrucci, a capo della Calcografia Nazionale di Roma, si evince che Bartolini abbia catalogato i suoi lavori, registrandoli in un quaderno, che però non è mai stato rinvenuto¹³.

«La nostra necessità di essere liberi per concepire i nostri disegni incisi è parallela alla nostra necessità di respirare aria libera e buona»¹⁴. Bartolini è un carattere irrequieto, uno spirito libero che si pacifica e ricomponde lontano da ogni costrizione, nella duplice dimensione della natura e dell'arte, nella sua opera intimamente connesse:¹⁵ «Io vorrei le ore del giorno fossero quarantotto anziché ventiquattro: per me, esse sono, in diverso modo da quello dell'arte»¹⁶. Bartolini, che si guadagnava da vivere come insegnante di disegno negli istituti tecnici, intende l'arte (tanto le opere figurative quanto la letteratura) come «un pretesto ad un modo di esistere [...] è un pretesto per ragionare con la natura. Per cantare insieme alla natura. E quindi, primo dovere, primo piacere è di sortire, all'alba,



dal chiuso del suo studio. Andare incontro al sole. Trovare per i campi, la santa ispirazione, che, in questo caso, viene a chiamarsi, più materialmente, il soggetto. Questo soggetto si deve poi sciogliere, dividere, sottilizzare, analizzare; interrogandolo, interpretandolo; rivangandolo, sviscerandolo; in una parola, amandolo»¹⁷. L'incisione è il mezzo privilegiato per esprimere i suoi stati d'animo, la sua resa simbolica della realtà, lo stesso intreccio fra libertà e vitalità artistica.

Bartolini riconosce agli incisori una qualità quasi soprannaturale, "angelica", che si alimenta, fin dai grandi maestri del Seicento, nella solitudine, nell'autoemarginazione, nel silenzio operoso, lontano dalla confusione e dalle inutili e rumorose parole, dove meglio si può cogliere l'intima sostanza della realtà; un lavoro faticoso e solitario, che però rivela pienamente l'anima dell'artista: «è un'arte - quella dell'acquaforte - più sottile (più spirituale) della pittura»¹⁸.

Lionello Venturi evidenziò quanto poco tradizionale fosse la sua arte, così pura e immediata. Difendendolo con convinzione critica dalle accuse di provincialismo affermava: «Certo egli ama le ragazze del popolo e non le signore (contro i loro raffinamenti ha scritto tante parole ingiuste); certo egli ama la terra, la campagna, e non la città. Ma il suo amore, anzi che essere popolare, ha il tono dell'eterno, del semplice umano, cioè dell'universale umano. Se poi si considera l'abilità della delicatezze, le precisioni, le sfumature, i sottintesi dei più smalzati fra incisori e pittori. Egli sarebbe un virtuoso a successo, ma non vuole e non può, proprio per quella vena creativa che esce dal profondo spontanea, improvvisa, e va per conto suo, e si ferma quando è tempo».¹⁹ Nel teso clima alla vigilia della guerra l'incisore stesso dichiarava: «E da qui un desiderio, una necessità, negli artisti, di isolamento, di liberazione spirituale, o di operare per sé, soltanto per sé, proprio gusto, passione e sfogo, per sé o per un piccolo cerchio di amatori. Ho detto necessità, ed infatti un artista intelligente non può accettare il mestiere (una volta nobile) della pittura; ma può soltanto non scendere di dignità dipingendo per se stesso».²⁰

Nocque alla fama di Bartolini il confronto a volte parziale con Giorgio Morandi, riecheggiato anche in questa notazione di Vittorini critico d'arte: «ho affermato che le "famosi" acqueforti del Bartolini appaiono frantumate e sconnesse al paragone della sicura bellezza delle acqueforti di Giorgio Morandi. E questo ho sentito di affermare soprattutto perché troppo spesso mi capita di leggere sui giornali che il Bartolini "rivaleggia" in quest'arte col Morandi; che cioè gli tiene testa; assurdità che Bartolini stesso, se potesse avere coscienza delle proprie dimensioni, dovrebbe preoccuparsi di sfatare»²¹.

Un Bartolini vittima in un certo senso del suo orgoglio e del suo rifiuto del compromesso (ricordiamo che dal 1933 al 1938 subì il confino) rivela nel nesso fra scrittura poetica e pittura un'altra e importante specificità. La poesia è inscindibile dalla sua opera figurativa, come appare proprio dalla sua collaborazione alle riviste. Un altro esempio è «Mercurio» (1944-48), diretta da Alba de Cespedes, rivista cui Bartolini collabora con raccolti e poesie accompagnati da rapidi ed efficacissimi



schizzi, che hanno la funzione non tanto di illustrare quanto di evocare un universo di impressioni, di emozioni, spesso legate alla raffigurazione del mondo animale. Toccanti sono le *Sei poesie* (luglio 1945), alcune delle quali stilate nel paese irpino di Monteforte, dove fu mandato nel 1933 al confino per alcuni mesi: le sigla l'immagine domestica e un po' misteriosa di un cane (Fig. 8).

Spesso è dall'immagine che scaturisce una sorta di trascrizione in versi, volta a tradurre in parole lo spettacolo della natura. Rivelatore del rapporto fra pittura e parola nella poetica bartoliniana è inoltre l'uso dei titoli, che spesso Bartolini aggiungeva ai margini, a distanza di tempo, chiamandoli *correzioni*, e diventavano parte integrante, squarcio interpretativo capace di far emergere il motivo poetico centrale dell'incisione. L'ispirazione nella sua fuggevolezza è istinto che si trasforma in scelta espressiva, quasi in espressionismo: «M'alzerò dal giaciglio, innanzi all'alba; alle mie solite cinque ore; e prenderò per i campi. Prenderò per i campi con il mio solito bagaglio leggero, leggerissimo. Una buona bicicletta, una cartella per disegnare, una lastra dentro la cartella, un taccuino per segnare ciò che mi passa per la mente»²². La stesura "di getto" vale per le acqueforti come per le liriche: «Il getto; che è proprietà della scrittura d'impulso, del "mazzetto" di versi, che "sboccia" in un momento felice»²³. Ancora: «Il segno sulla lastra è una grafia libera da ogni intralcio, che nel rispetto dell'automatismo espressivo lascia affiorare segni rivelatori di profondi stati dell'anima»²⁴. Considerato un istintivo, «coi tratti somatici della sensualità, che si butterebbe sulla lastra da incidere colla stessa violenza e collo stesso furore con cui egli, temperamento sanguigno, si darebbe alla conquista di una donna amata o desiderata», Bartolini stesso parla di «ebrietà panica»; usa lavorare sette ore consecutive sotto il sole, disegnando direttamente sulla lastra con una punta d'acciaio o un chiodo aguzzo, non mascherando le sue continue correzioni, anche a distanza di anni²⁵. Il suo era un naturalismo esistenziale; basti pensare alle immagini di dolore e morte dei piccoli animali²⁶, come già Venturi proprio su «Mercurio» evidenziava, riferendosi all'incisione del *Martin Pescatore* (1935). Non è nell'evasione dalla vita civile che Venturi vede un parallelo con Gauguin²⁷ piuttosto nella sua visione antiplastica ed evocativa, per l'essenzialità formale dei "piani stiacciati": «Quanto è più semplice è la forma di un soggetto, tanto più "resiste" nell'essere percepita tridimensionalmente: essa tende cioè ad apparire piatta»²⁸. Nelle incisioni coesistono vita e morte, «quando l'incisione pare oscurarsi e aggrovigliarsi nei tratti»²⁹, «quando si sente per sola forza di linee di scuri che c'è un contrasto tra vita e morte»³⁰, emergono le inafferrabili "linee in libertà", che creano lo spazio e rappresentano la vita; nella maniera *bionda* delle acqueforti invece i segni non vengono calcati, ottenendo una gradazione chiara e argentea. Le "linee in libertà" dal tratteggio parallelo e incrociato definiscono le forme libere nella luce, invece che la plasticità dei singoli soggetti.³¹

Bartolini per primo opera tale categorizzazione della sua produzione. La maniera *nera* caratterizza dunque soprattutto le nature morte, in cui predomina la ricerca dei valori plastici, uno



studio attento e condizioni di luce costanti; queste caratteristiche restituiscono il senso di un'arte più meditata, sfatando il mito degli improvvisi rapimenti creativi. La maniera *bionda* si distingue per la ricerca di colore e d'atmosfera, un leggere tratteggio a chiaroscuro costruisce i diversi piani con linee strutturali più o meno accentuate. Infine la maniera *lineare*, «in cui alla linea è affidata la funzione di definire da sola la forma, con assoluta purezza, o di rendere, con la maggiore aderenza e spontaneità, l'intrecciarsi e il confondersi di sogni o di subitane visioni, o le "fasi" di un moto di un corpo ignudo di una donna, dalla posa immobile al rapido riscuotersi e levarsi». ³² Con le parole di Venturi:

Se chi usa la linea ha un temperamento pittorico, e vede il mondo per zone di luce e ombra, la sua linea diviene suggerimento di luce e ombra, anzi che di contorno, cioè il contorno del disegno non potrà mai coincidere con quello della natura. È questo l'effetto delle linee in libertà di Bartolini, e non di lui solo [...] La forma è rivelata per contrasto anzi che per paesaggio, per risalto di piani staccati anzi che per rilievo di tondeggianti, per una simbolica visiva che rivela sempre il contrario di sé. L'effetto di questo stile in *Donne sul fiume Passirio* è una visione di lontananza poetica. Anche le immagini vicine sembrano lontane, perché sono immagini di sogno, avvolte da un'atmosfera che agisce su di esse, senza identificarle con le immagini reali. ³³

Talvolta le tre maniere si ritrovano in un'unica opera, come appunto ne *La morte del martin pescatore* del 1935, che rimane forse la più emblematica in quanto a soggetto e in quanto a stile. Nel capitolo XIV della *Vita di Anna Stickler*, romanzo di trasparente autobiografismo, altro momento di strettissimo intreccio fra pittura e letteratura in Bartolini (appare nel 1943 nei "Rossi" dell'editore romano Tumminelli, nella interessantissima "Nuova Biblioteca italiana" diretta da Arnaldo Bocelli), egli ricostruisce la *Storia del Martin Pescatore*, stilando un bilancio dei percorsi della sua formidabile coscienza artistica, già ben definita nei suoi interventi sul «Cimento» a partire dai primissimi anni Venti. Il realismo bartoliniano e la sua dimensione intima, quasi ascetica, trovano un luogo autobiografico di elezione, le coste del Lungo Adige, un paesaggio agreste popolato di capanne:

Fu, intanto, in una di tali capanne che io incisi (la Anna accanto) la storia di un Martin pescatore che tutti e due avevamo osservato lungo una deviazione d'acqua, in quel tratto, dell'Adige, che fa confluenza con l'Isarco. Debbo avermelo, di certo, portato; altrimenti, nell'incisione, non si vedrebbe un uomo che cammina lungo i cesposi argini di un fiume e che sembra un cacciatore col cappelletto alla tirolese. Per lungo tempo, e prima che sapessi in che cosa consistesse il mentire, io avevo, in arte, rappresentato, e più che rappresentato, fermato, le cose che avevo veduto, e che mi avevano commosso e con le quali avevo già goduto a sufficienza. Dimenticando quelle sofferte, è naturale che l'arte mi giovasse a fermare, a rimuginare, a rivangare, a ruminare o ad usare l'altro verbo che si chiama creare o ricreare le cose già in parte godute. (...) Sapere resistere ai propri dolori, anziché raccontarli, è anche un'arte. ³⁴



Abstract

L'articolo analizza il primo periodo nell'attività del marchigiano Luigi Bartolini (Cupramontana 1892- Roma 1963), figura di artista-scrittore meritevole di un'attenta rivisitazione e rivalutazione. Riveste valore centrale in questa prima fase l'importante collaborazione alla rivista napoletana «Cimento» nella sua prima serie, 1922-1936. L'esame della coraggiosa, *cimentosa* rivista napoletana, curata da Edoardo Pansini, e in particolare del contributo multiforme di Bartolini, getta luce su un caso di rilievo nel rapporto tra arti figurative e letteratura nell'Italia tra le due guerre.

The article aims at analyzing the first phase of the activity of the artist Luigi Bartolini (Cupramontana 1892- Roma 1963), painter and writer well worth being revisited and reevaluated. His collaboration to the first series of the Neapolitan magazine «Cimento» (1922-36) is to be mentioned above all. The valiant, venturesome review, edited by Edoardo Pansini, and Bartolini's multifarious contribution, represent an outstanding case-study of the relationship between arts and literature in interwar Italy.





Figura 1. *Il Cieco* (acquaforte).
Fonte: «Cimento», 1922.



Figura 2. *La sposa* (pastello).

Figura 3. *Venditrice di pulcini* (disegno).

Fonte: «Cimento», 1923, 1.



Figura 4. Donne che vanno a spandere i panni in un giorno d'estate (disegno).

Fonte: «Cimento», 1924, n. 8.

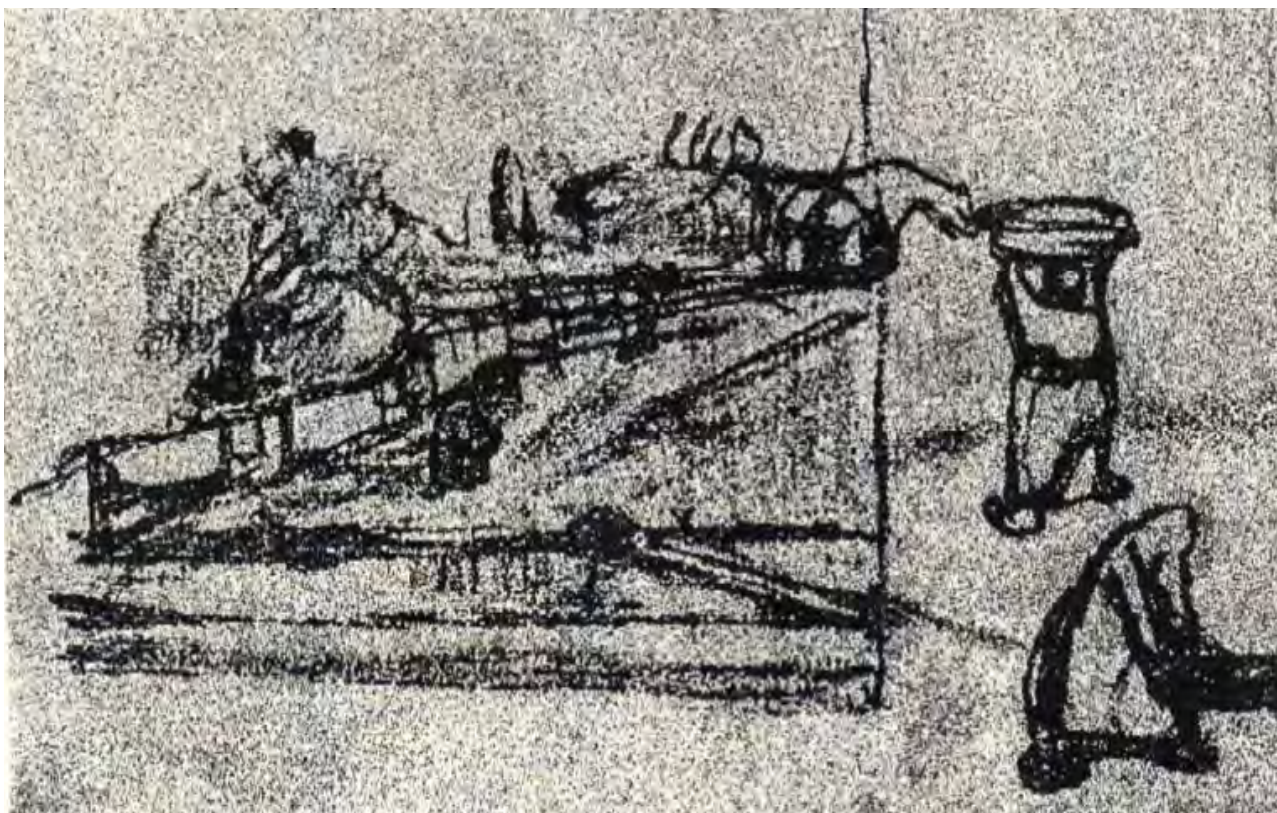


Figura 5. Senza titolo.
Fonte: «Cimento», 1924, 12.



Figura 6. Senza titolo.

Figura 7. Ragazza di una volta.

Fonte: «Cimento», 1927, 37.



Figura 8. Senza titolo.
Fonte: «Mercurio», luglio 1945.

Note

¹ L. Bartolini, *Dall'Oca Bianca*, in *Frecce D'oro*, in «Cimento», 1924, 10, p. 189.

² «Cimento», numero-saggio, 5 novembre 1921.

³ Per la scena artistica della Napoli del primo Novecento cfr.: *In margine, Artisti napoletani tra tradizione e opposizione 1909- 1923*, a cura di M. Picone Petrusa, Fabbri Editore, Milano 1986; M. Picone Petrusa, *L'Arte nel Mezzogiorno d'Italia dall'Unità alla seconda guerra mondiale*, in AA.VV., *Storia del Mezzogiorno*, vol. XIV, *L'età contemporanea*, Napoli, Edizioni del Sole, 1992, pp. 165- 241; M. Picone Petrusa, *Edoardo Pansini*, in *Arte a Napoli dal 1920 al 1945. Gli anni difficili*, Electa, Napoli, 2000.

⁴ «Il gruppo di “Nuove Tendenze” nacque ufficialmente con una mostra a Milano nel marzo del 1914 dal clima dell'associazionismo che, negli anni 1911-1914, si manifesta per l'insoddisfazione nei confronti degli ambienti ufficiali. Tali fermenti sono stati accomunati alle iniziative promosse da Barbantini alla fondazione Bevilacqua La Masa a Venezia (1908), alla Secessione romana (1913), a quella bolognese (1914) e alla mostra dei rifiutati della Biennale (1914), senza far cenno, peraltro, alla realtà meridionale delle mostre giovanili. Quanto alla “Famiglia Artistica”, ove ha luogo la mostra di “Nuove Tendenze” nel 1914, si trattava di un'associazione privata risalente al 1873, legata al gruppo degli scapigliati lombardi, e che, nei primi anni dieci, riporta in luce il problema fondamentale della ricerca degli spazi espositivi nuovi rispetto a quelli ufficiali (come la Permanente e l'Accademia di Brera)» (G. Salvatori, *Fermenti in corsivo: la rivista illustrata di belle arti «Cimento» fra il 1922 e il 1936*, p. 372; cfr anche P. Thea, *Nuove Tendenze a Milano*, in AA.VV., *Nuove Tendenze. Milano e l'altro Futurismo*, Electa, Milano 1980, pp. 4-5).

⁵ G. Salvatori, *Fermenti in corsivo*, p. 372.

⁶ *Ivi*, p. 190.

⁷ L. Bartolini, *Critica d'Arte nei quotidiani*, in *Frecce D'oro*, in «Cimento», 1924, 10, p. 190.

⁸ Tra le riviste italiane giudicate positivamente da Bartolini «Brutium», settimanale d'arte di Reggio Calabria fondato nel 1922 (L. Bartolini, *Brutium*, in *Frecce D'oro*, in «Cimento», *ivi*: «Coraggio amici sconosciuti, l'alba spirituale sorge. S'ode un rumore nuovo di passi gentili e trepidi di cercatori d'alba, in ogni luogo»; Bartolini cita anche «Siciliana», rivista mensile di arte e letteratura del circolo artistico di Catania.

⁹ L. Bartolini, *Congedo*, in *Fermate*, in «Cimento», 1923, 4-5, p. 82.

¹⁰ «Cimento», 1923, 6, Napoli 1922, p. 115; 1923, 1, p. 11; 1924, 12, p. 223; 1923, 8, p. 168; 1924, 12, p. 257; 1925, 27, p. 54; 1927, 37, p. 5.

¹¹ E. Falqui, *Prose di Bartolini*, in «Oggi», 28 settembre 1940, p. 19. Si tratta di una recensione polemica alla raccolta di 15 racconti: L. Bartolini, *Follonica*, Genova, Degli Orfini, 1940.

¹² Cfr. *Luigi Bartolini alla Calcografia*, a cura di L. Ficacci, Catalogo della mostra, Urbino, Palazzo Ducale, Sala del Castellare, 4- 6 ottobre 1997, Roma, Edizioni De Luca, 1997.

¹³ *Ivi*, p. 15, lettera di Bartolini, agosto 1937: «Ho messo molto ordine tra le cose della mia vita di artista, e fra le altre cose, ho catalogato tutte le mie acqueforti. Ebbene il risultato (colpa della mia bontà che mai amministrò



bene la mia roba) è stato disastroso. Metà delle lastre perdute. Un terzo, rovinate». Il rapporto tra Bartolini e Petrucci, direttore della Calcografia, ha inizio nel 1930, per poi intensificarsi dal 1938, dopo il trasferimento dell'artista a Roma. Lettera del novembre 1955 Bartolini scrive: «D'altra parte, chi stampa bene, in Roma, è soltanto la Calcografia e per cui ti raddoppio la preghiera di farmi stampare». La Calcografia ha dedicato due mostre monografiche alle incisioni dell'artista marchigiano, una nel 1951, la seconda nel 1961. Cfr. C. A. Petrucci, *Le incisioni di Luigi Bartolini*, in L. Ficacci, *Luigi Bartolini alla Calcografia*, pp. 25- 26: «E nel far sua, nel tradurre il vero, Bartolini s'impegna con tutti i sensi, pervasa di tutti gli stimoli sensoriali è infatti la sua grafia estrosa, sempre nuova, che fluisce immediata in piena felicità creativa. Egli stesso deve credere al miracolo».

¹⁴ Cfr. L. Bartolini, *Gli esemplari unici o rari. Novantasei riproduzioni di acqueforti*, Roma, 1952, pp. 11- 21.

¹⁵ G. Marchiori, *Storia di una vita nelle incisioni di Luigi Bartolini*, Catalogo della mostra di Gradisca d'Isonzo, Sala Dante Alighieri, 29 luglio-15 settembre 1967, Gradisca, 1967.

¹⁶ *Ivi*, p. 45.

¹⁷ L. Bartolini, *Vita di Anna Stickler (1943)*, Avagliano Editore, Cava dei Tirreni, 2002, p. 84- 85.

¹⁸ *Ivi*, p. 14.

¹⁹ L. Venturi, *Luigi Bartolini*, Ancona, Bucciarelli, 1971, p. 11.

²⁰ Cfr. L. Bartolini, *Meccanico Gigante*, Venezia, Tipografia Maddalena, 1939.

²¹ E. Vittorini, in *Fatto personale*, in «Il Bargello», 26 giugno 1932, ora in Letteratura arte e società. Articoli e interventi 1926-1937, a cura di R. Rotondi, Torino, Einaudi, 1997, p. 607.

²² L. Ficacci, *Luigi Bartolini alla Calcografia*, cit., p. 16. Inoltre cfr. L. Bartolini, *Non vi disturberò, cari uccelli*, 1962.

²³ *Ibidem*.

²⁴ F. Di Castro, *Bartolini e Morandi*, in *Luigi Bartolini alla Calcografia*, cit., pp.53-57.

²⁵ G. Marchiori, *Storia di una vita nelle incisioni di Luigi Bartolini*, cit., p. 47.

²⁶ D. Pupilli, *La finestra del solitario: Bartolini incisore*, Avagliano, Cava de' Tirreni, 1990, p. 13.

²⁷ *Ivi*, p. 39.

²⁸ Cfr. R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli, 1987, p. 109.

²⁹ Cfr. E. Sanguineti, *Bartolini*, Cava dei Tirreni, Il Portico, 1973.

³⁰ L. Venturi, *Luigi Bartolini*, cit., p. 15.

³¹ Sull'argomento si rinvia allo studio monografico di G. Marchiori, *Luigi Bartolini*, Milano, Ulrico Hoepli, 1936.

³² G. Marchiori, *Storia di una vita nelle incisioni di Luigi Bartolini*, cit., p. 48.

³³ *Ibidem*; Bartolini in una sua poesia *Rossi sul fiume vagano a festa (Poesie 1911-1963)*, Padova, Rebellato, 1964), evoca in un'atmosfera sfumata delle figure statiche, come «graffiti egiziani» o «in posa alla Watteau» in cui si può intravedere un riferimento a «quella lontananza poetica» di cui parla il Venturi nella nota conferenza *Luigi Bartolini*, cit.

³⁴ L. Bartolini, *Vita di Anna Stickler*, cit., pp. 117-118.

«Nuovo Plutarco». Longanesi e la fotografia come racconto

di Katia Valentini

«Omnibus», pur praticando il culto del testo, fu anche il tempio della fotografia. Della fotografia che narra, che interpreta, che smaschera che possiede, che sviscera un personaggio, un fatto clamoroso, il silenzio del nulla, che integra il testo o che addirittura gli si sostituisce, valendo a volte più di un racconto e che, comunque, non è mai un racconto banale»¹. Queste parole di Oreste Del Buono mettono in luce un aspetto dell'originalità della rivista longanesiana sul quale vale la pena di soffermarsi ancora in una prospettiva di storia visuale. «Omnibus» rappresenta infatti per Longanesi anche «la preziosa occasione»² per rendere concreto il patrimonio di sperimentazioni grafiche accumulato durante la pubblicazione de «L'Italiano»³ e nel corso della lavorazione di «Cinema»⁴. Già a partire dagli anni Venti è evidente il suo impegno di utilizzare più a fondo e in maniera inedita la potenzialità comunicativa della fotografia e la sua capacità di aggredire il lettore e di sollecitare un atteggiamento critico preliminare alla stessa recezione del testo.

«Omnibus», caratterizzato da un guizzo innovativo e cosmopolita che fa spicco nel panorama della stampa italiana degli anni Trenta, rappresenta lo strumento che Longanesi utilizza per esprimere il suo dissenso, un'operazione acuta e intelligente che, come rileva Nello Ajello, ne fa «un giornale a due pelli: fascista di fuori (negli articoli politici), sprezzantemente iconoclasta nel fondo»⁵. Mediante il ricorso all'elemento parodistico, a un linguaggio spesso allusivo e ad una magnificazione all'assurdo degli eventi, «Omnibus» sovente assume una posizione ambivalente che rende labile il confine tra celebrazione e derisione. Nei due brevi anni di vita del settimanale Longanesi si fa capace di tratteggiare un *catalogo del mondo*⁶, mettendo a nudo attraverso le armi della satira e del grottesco i vizi e le contraddizioni non solo dell'Italietta del regime. Di quest'operazione la fotografia è parte integrante.

«Omnibus» esordisce, per i tipi di Rizzoli, il 28 marzo 1937 (recando la data del 3 aprile); il sottotitolo «settimanale di attualità politica e letteraria» illustra il programma editoriale. Nel progetto di Longanesi, vi è l'intenzione di creare un giornale popolare, un foglio «italianissimo» che sappia «coniugare le esigenze di rotocalco popolare e moderno alla vocazione elitaria e squisita di molti collaboratori»⁷. Nasce in Italia un nuovo modello di periodico che unisce organicamente cultura e intrattenimento: una formula che soddisfa esigenze e richieste di gruppi sociali in espansione, affascinati dalla chimera della modernità alle porte. «Omnibus» accoglie il lettore, catturandolo nei suoi diversi interessi col suo taglio trasversale; desta curiosità, crea attrattive, guida



all'apprezzamento di romanzi, teatro, musica, cinema. E soprattutto distrae dal pensiero dominante della guerra. Una formula vincente: «“Omnibus” andò a ruba, con tirature fino a centomila copie»⁸.

Sin dal primo numero, «Omnibus» adotta un tono spregiudicato: l'articolo in prima pagina di Carlo Scarfoglio, sovrastato da una fotografia di Léon Blum, leader del Fronte Popolare francese, suscitò in Mussolini una reazione memorabile. «Sull'effetto di quella fotografia Leo Longanesi aveva del resto puntato molto»⁹, e infatti quell'immagine in apertura fu «la cosa che notò subito Mussolini con un tuffo al cuore»¹⁰, strappandogli addirittura una bestemmia¹¹, che peraltro non sarà l'ultima.

La vita del settimanale «fu sempre difficile e in bilico tra la censura e il *placet* del Minculpop»¹². All'inizio del febbraio del 1939 il settimanale è soppresso in seguito alla pubblicazione, nel numero del 28 gennaio, di un articolo di Savinio intitolato *Il sorbetto di Leopardi*: un servizio sul suo soggiorno a Napoli, in occasioni delle celebrazioni leopardiane, nel primo centenario della morte del poeta, in cui si afferma che il poeta è morto a causa di una indigestione provocata da un'eccessiva ingordigia di gelati. Ma l'argomento dell'offesa arrecata a Napoli e al poeta di Recanati altro non è che un pretesto¹³.

Per comprendere l'uso dell'immagine nella rivista e, in generale, la poetica fotografica longanesiana, bisogna tener conto dell'esperienza del Longanesi illustratore, disegnatore e pittore. I suoi primi disegni e illustrazioni sono dal gusto futurista, data l'epoca, e caricaturali per indole del nostro autore. E di tono futurista sono anche i quadri inviati all'esposizione annuale di Belle Arti a Bologna nel 1923. Ma fortissima è l'influenza del surrealismo. Nel 1926, da direttore de «L'Italiano», Longanesi propose uno scambio di riviste al direttore di «Révolution Surréaliste», sentendosi, però, rispondere da Louis Aragon: «Fateci il piacere di lasciarci in pace con il vostro letamaio fascista». Ma il nostro «surrealista incompreso»¹⁴ continua sulla strada intrapresa anche grazie al rapporto con Savinio¹⁵.

L'uso che Longanesi fa della fotografia è sempre un uso provocatorio, mai asettico, l'immagine non favorisce mai un'informazione neutra, ma è in grado di suscitare una forte suggestione sul lettore. Nella foga di filtrare con lucida e sprezzante ironia la realtà italiana e internazionale del suo tempo, Longanesi sceglie l'immagine, spesso ne ignora la didascalia, se ne appropria con la tecnica dell'*objet trouvé*¹⁶ e la trasforma. Senza alcun rispetto per il contesto di origine, essa è inserita in un quadro spiazzante, che ne stravolge del tutto il significato letterale. Le immagini, ricontestualizzate, riescono a farsi metafora, latrivi di un messaggio dalla forte connotazione persuasiva.

Nella scia della filosofia dell'*objet trouvé*, convinto che gli oggetti sottratti «dalla loro funzione e dal loro ambiente abituali potessero aprire nuove finestre sui mari della psiche»¹⁷, Longanesi alimenta il suo inconsueto universo con simbolismi, analogie e accostamenti che provengono dalla ridefinizione dell'immagine fotografica. Nel procedimento di realizzazione della fotografia di Longanesi si distinguono i due piani consecutivi dell'*intuizione* e della *rielaborazione*, un lampo



intuitivo cui fa seguito la meticolosa costruzione di un'idea attraverso un fluire di associazioni. Dichia Longanesi: «le illusioni ottiche guidano la nostra civiltà»¹⁸. In «Omnibus» sono le stesse illusioni che diventano allusione e messaggio.

Attraverso le pagine del suo settimanale, Longanesi grande e raffinato comunicatore trasforma le fotografie in allegoria e al tempo stesso in documento antropologico che va al di là della semplice rappresentazione, offrendo nella sua stessa ironia una chiave interpretativa privilegiata della contemporaneità, e una «testimonianza di un modo di essere italiani che oggi, nella prospettiva storica, ci appare estremamente rappresentativo».¹⁹ L'immagine è così anche il mezzo per creare precocemente una distanza storica garanzia di imparzialità.

L'universo iconografico di Longanesi diventa terreno di articolazione dell'Es, le immagini si trasformano in «test proiettivi»²⁰ a cui lui stesso ci sottopone per osservare, poi, le nostre reazioni. In «Omnibus» le fotografie diventano racconto, sul duplice piano del conscio e dell'inconscio; parlano autonomamente al lettore, raccontando quella «realtà insospettata» che è al centro del suo interesse. Longanesi conia il termine di foto-aneddoto e definisce la macchina fotografica il «nuovo Plutarco», lo storico per eccellenza: «È l'ora dell'attualità. È l'ora delle immagini. Il nostro nuovo Plutarco è l'obiettivo Kodak, che uccide la realtà con un processo ottico e lo fissa come lo spillo fissa la farfalla sul cartoncino. Oggetti e persone, fuori dal tempo, dallo spazio e dalle leggi di casualità divengono una visione. La fotografia coglie il mondo in flagrante»²¹.

Per Longanesi la fotografia ha un preciso compito (anti)retorico: smascherare ciò che di illusorio e falso ci circonda e fornire un secondo punto di vista sui fatti. L'essenza realistica del *reportage* non basta. Bisogna lavorare d'intuito e giocare sui forti contrasti, bisogna insinuarsi nel bizzarro, scavare nell'equivoco, brandire il macabro e ricercare gli aspetti della realtà sociale maggiormente esposti all'ironia e al ridicolo per poterne fare un ritratto quanto più graffiante e impietoso.

Ironia: parola d'ordine dell'opera grafica longanesiana. «Una fondamentale, squisita, letteratissima ironia»²² è lo strumento che Longanesi usa per «raggiungere un punto massimo di chiarezza»²³, aprire degli squarci e mettere a nudo gli interstizi più riposti del reale. Nella rubrica *L'occhio di vetro*, egli stila un programma d'azione nell'impegno di cogliere quella dimensione nascosta che faccia «apparire diversi uomini e cose»: «bisogna [...] portare le macchine da presa nelle vie, nei cortili, nelle caserme, nelle stazioni. Basterebbe [...] fermarsi in un punto qualsiasi e osservare quel che accade [...]. Una donna che passa in fretta [...] diventa a volte un'apparizione straordinaria di una verità insospettata. Accade così di scoprire durante brevi attimi una realtà diversa dall'ordinario, più profonda e netta che non sapremo più rievocare»²⁴.

Non tutto ciò che passa casualmente davanti ad un obiettivo costituisce quindi per Longanesi materia prima; il *testo fotografico* non può limitarsi ad essere una mera trasposizione del reale sulla carta fotografica, bisogna «cogliere in fallo»²⁵ l'anonima vita di ogni giorno. Le fotografie di



«Omnibus» rappresentano un'«intuizione del mondo esterno» che «non è solamente *sensoria* ma è soprattutto *intellettiva* [...], *cerebrale*»²⁶. Come il *mago moderno* di Savinio, Longanesi «mette a nudo l'anatomia metafisica del dramma» e «giunge *al di là* dell'oggetto stesso»²⁷. La cronaca dell'evento narrato nell'immagine passa così in secondo piano o finisce per perdere totalmente il contatto col suo significato d'origine. Ciò non toglie, tuttavia, che i reperti fotografici si pongano come testimonianza, offrendo un lucido e attendibile spaccato del momento storico che rappresentano, «diorama dell'umana sciocchezza: panorama di quella bruttezza speciale che nasce dai vizi del corpo e dalle ombre del cervello»²⁸. «Omnibus» coglie i difetti delle nazioni nemiche del fascismo, difetti colti sul crinale fra l'attualità e il luogo comune. Sono immagini, che attraverso montaggi e acuti accostamenti, mirano a mettere in ridicolo i «nemici» del regime, e attraverso una *strategia per contrasto* a costruire l'identità nazionale sulle macerie di quella altrui (Fig. 2, 3, 4, 5, 6). Come una lente di ingrandimento, la fotografia mette a fuoco e ingigantisce i vizi casalinghi e, varcando i confini nazionali, coglie i difetti in particolare di Francia, Gran Bretagna, Spagna e Stati Uniti, fornendoci «un nosocomio di fulminee personalità schizofreniche vittime di una muta crudele»²⁹: l'universo iconografico di Longanesi.

Sul numero di «Omnibus» del 16 ottobre 1937 in prima pagina compare una fotografia dal titolo *Le due grandi democrazie* (Fig. 2), in cui sono ritratte due donnone dall'espressione stolidità, la cui obesità è messa in risalto dal vestito a fiori che indossano. L'intento dell'immagine, attraverso l'accostamento della didascalìa, è quello di colpire con l'arma del ridicolo le democrazie occidentali. Ritroviamo qui la personificazione delle nazioni, tipica della caricatura ottocentesca. Non a caso Longanesi era conoscitore e stimatore delle opere di Honoré Daumier.

Un esempio particolarmente originale e raffinato di accostamento testo / figura è costituito dalle foto che accompagnano l'articolo di Giorgio De Chirico *Metafisica dell'America* («Omnibus», 8 ottobre 1938), un reportage da cui scaturiscono i mille volti della società americana, un'immagine surreale, che niente ha in comune con la realtà quotidiana dell'italiano medio di allora, un'immagine *metafisica*, un'immagine di sogno. Il pittore-giornalista coglie nell'architettura della città americana un'atmosfera rarefatta, simile a quella che domina nelle sue tele. L'articolo è accompagnato da un servizio fotografico ricavato dalla rivista «Life» e naturalmente decontestualizzato: *Cinzia ovvero la giornata di una aristocratica newyorchese ricostruita con un manichino*. 1. *Toeletta di Cinzia*; 2. *Cinzia apre gli inviti per la giornata*; 3. *Cinzia ad una rappresentazione di "Madame Bovary" al teatro Broadhurst*; 4. *Cinzia dopo il teatro*; 5. *Languore notturno di Cinzia* («Omnibus», 12 marzo 1938). La scelta del manichino avvicina la serie di foto ai *manichini seduti* di De Chirico, e anche all'iconografia di Man Ray (Fig. 1).

Lo stile caricaturale della rivista costringe il lettore a una «messa a fuoco mentale»³⁰. L'ironia deforma l'aspetto sensibile della realtà mostrandone uno più profondo: l'essenza dell'immagine si



rivela attraverso il rifiuto della somiglianza mimetica. L'arte caricaturale di Longanesi gioca a suscitare proiezioni di significato nella mente dello spettatore, che attraverso il *proprio* processo di ricostruzione semantica legge autonomamente la figura³¹. «Omnibus» diviene un archivio, una sorta di museo di tipi, ambienti, costumi dell'Italia e del mondo tra le due guerre, un repertorio raccolto all'insegna di un'ironia sovrana, che spesso acquista i tratti di un nichilistico sarcasmo. Alla domanda su quale fosse il romanzo preferito, Longanesi, come ricorda Mario Bonfantini, dà una risposta singolare e indicativa:

Ci fu chi mi rispose che questo libro rivelatore era stato per lui *Le anime morte* di Gogol; e intesi d'un tratto che quella sorta di humour nero pel quale egli andava già allora famoso, quell'immginoso furore ond'egli si accaniva instancabilmente contro tutti gli aspetti veri o supposti della "bêtise humaine" in questo grottesco teatro di marionette che gli sembrava la vita, non fosse già soltanto una semplice inclinazione della fantasia d'un caricaturista alimentata da una serie di più o meno geniali trovate, o solamente rivolt contro certi aspetti o momenti della nostra vita sociale che che gli muovevan la bile, come accadeva e può accadere a noi tutti, bensì un bisogno di negazione totale, assoluta e travolgente che, illuminata e spesso mascherata in Gogol dal riso immortale della poesia, dall'ariostesca felicità dello stile, si rivelava nel mio interlocutore apertamente, nella desolata tristezza che immancabilmente subentrava all'animazione dei suoi fuochi d'artificio e in un che di macabro che si esalava da quanto egli realizzasse, giornale, disegno o rivista (si trattava di Leo Longanesi)³².

Abstract

Si esamina l'uso della fotografia che viene fatto in «Omnibus», mettendo in luce le origini surrealiste della valenza comunicativa dell'immagine secondo Longanesi. Attraverso accostamenti arditi fra le immagini e fra immagine e parola, con un procedimento vicino al meccanismo dell'*objet trouvé*, si suscitano nel lettore, quasi posto di fronte a un test proiettivo, associazioni inedite e nuove interpretazioni, mai banali, della realtà.

The essay aims at analyzing the function of photography in the famous magazine «Omnibus», focusing how its founder Leo Longanesi derives from surrealism the origins of a new communicative value of images. Making large use of daring combination between images and between images and texts, with a technique similar to that of the *objet trouvé*, the reader is confronted with a sort of projective test that elicits a new, never trivial glance on reality.



Figura 1. *La toeletta di Cinzia.*
Fonte: «Omnibus», 12 Marzo 1938.



Figura 2. *Le due grandi democrazie.*
Fonte: «Omnibus» 16 Ottobre 1937.

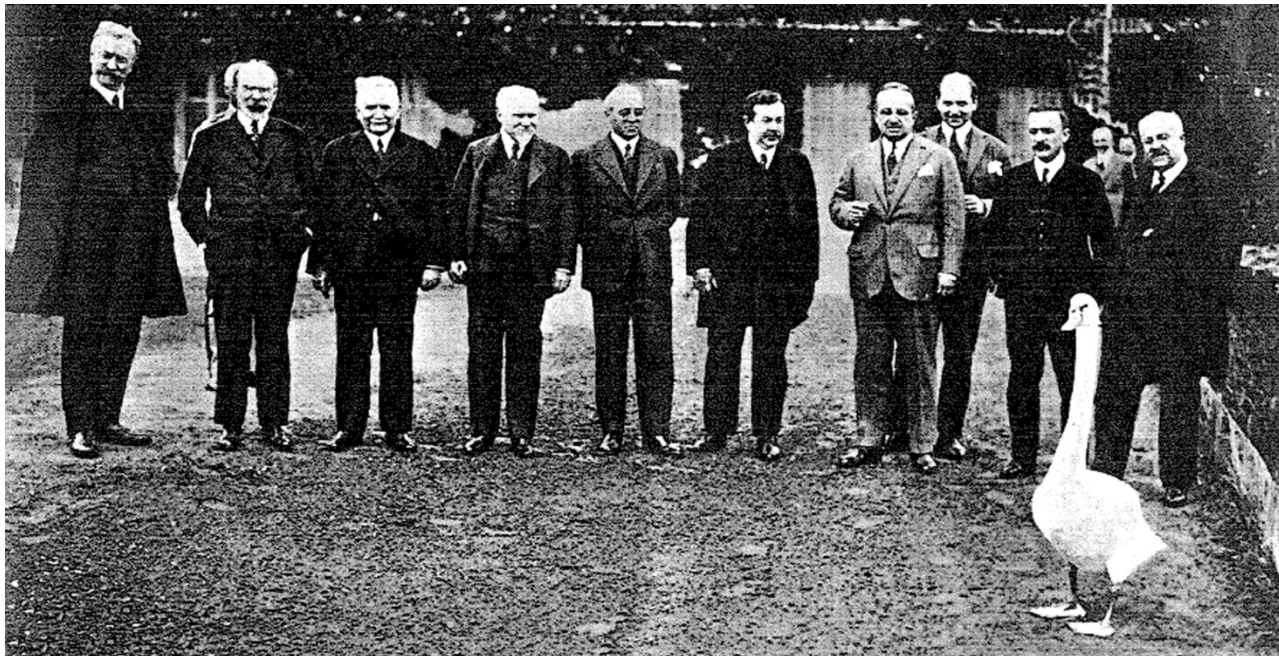


Figura 3. *Il canto del cigno dell'egemonia francese in Europa.*
Fonte: «Omnibus» 21 Maggio 1938.

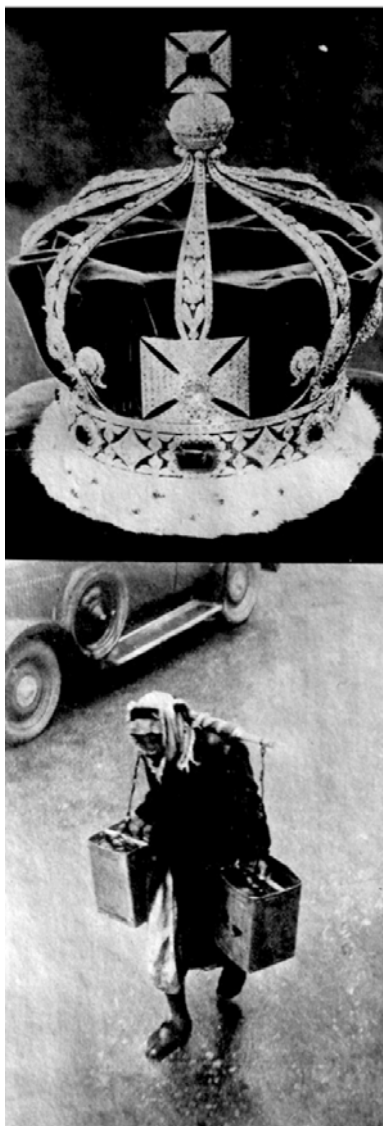


Figura 4. Le Indie sotto la corona.

Figura 5. Il vincitore e i vinti.

Fonte: «Omnibus» 10 Aprile 1937.





Figura 6. *L'Inghilterra è una potenza insulare.*
Fonte: «Omnibus» 8 Marzo 1937.



Note

¹ O. Del Buono, *La foto di Léon Blum che turbò Mussolini*, «La Stampa – Tuttolibri», n. 852, 1 maggio 1993.

² G. Appella (a cura di), *Leo Longanesi. Vita, opere, fortuna critica*, in G. Appella, P. Longanesi, M. Vallora (a cura di), *Leo Longanesi. 1905 – 1957. Editore Scrittore Artista*, Milano, Longanesi, 1996, p. 266.

³ La direzione di Longanesi all'«L'Italiano» ha inizio nel 1926, per proseguire fino al 1942.

⁴ Alla rivista «Cinema», periodico di cultura e divulgazione cinematografica, Leo Longanesi collabora brevemente nel corso dell'anno 1936.

⁵ N. Ajello, *Longanesi nel segno della disubbidienza*, «La Repubblica», 24 settembre 1977. Cfr. anche N. Ajello, *Longanesi dixit*, «La Repubblica», 3 aprile 1994.

⁶ In I. Montanelli, M. Staglieno, *Leo Longanesi*, Milano, Rizzoli, 1984, si legge questo giudizio «Se con “L'Italiano” voleva costruire un catalogo del mondo per far conoscere alla gente del XXI secolo come si viveva qui da noi nella prima metà del XX, con «Omnibus» egli fece altrettanto servendosi dell'immagine», pp. 235-236.

⁷ M. Onofri, *Introduzione*, in V. Brancati, *Lettere al direttore*, Milano, Bompiani, 1995, p. V.

⁸ M. Staglieno, *Obiettivo all'arsenico*, «Il Giornale», 24 marzo 1997.

⁹ O. Del Buono, *La foto di Léon Blum che turbò Mussolini*, cit.

¹⁰ *Ibidem*. In M. Alberini, «Omnibus»: *la vita e la morte del famoso settimanale di Longanesi*, «Gazzetta di Parma», 15 settembre 1982.

¹¹ I. Montanelli, M. Staglieno, *Leo Longanesi*, cit., p. 233. Medesima versione in O. Del Buono, *La foto di Léon Blum che turbò Mussolini*, cit.

¹² A. Ungari, *Un conservatore scomodo – Leo Longanesi dal fascismo alla Repubblica*, Firenze, Le Lettere, 2007, pp. 11-12.

¹³ La tesi secondo cui l'articolo di Savinio sia un pretesto per la soppressione del foglio è sostenuta da diversi autori. È possibile rintracciarla in I. Montanelli, M. Staglieno, *Leo Longanesi*, cit., pp. 240-241. In O. Del Buono, *La foto di Léon Blum che turbò Mussolini*, cit., si legge: «La colpa della drastica decisione fu attribuita ad un articolo di Alberto Savinio[...]. Ma pare che sia una motivazione culturale fasulla». In I. Granata, *Tra politica e attualità: L'Omnibus di Leo Longanesi (Aprile 1937 – Gennaio 1939)*, in R. De Berti, I. Piazzoni (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Milano, Cisalpino – Istituto Editoriale Universitario, 2009, p. 204, si afferma: «All'origine della cessazione del periodico vi fu non ciò che Savinio aveva scritto su Leopardi, ma ciò che aveva scritto sul Caffè Gambrinus». E ancora in G. Appella (a cura di), *Leo Longanesi, vita, opere e fortuna critica*, in G. Appella, P. Longanesi, M. Vallora (a cura di), *Leo Longanesi. 1905 – 1957. Editore Scrittore Artista*, cit., p. 270, si legge: «La pubblicazione in terza pagina dell'articolo di Savinio [...] non è il vero motivo scatenante della fine del giornale, ma solo la causa ufficiale». E ancora in M. Alberini, «Omnibus»: *la vita e la morte del famoso settimanale di Longanesi*, cit., cfr. la spiegazione della chiusura di “Omnibus”, ripresa con fedeltà dalla testimonianza di G. Visentini, in C. Pizzinelli (a cura di), *Parliamo di Longanesi*, Roma, Grafica San



Giovanni, 1998, p. 80. Cfr. anche in P. Albonetti, C. Fanti, *Longanesi e italiani*, Faenza, Edit. Faenza, 1997, pp. 33-34.

¹⁴ Cfr. S. Romano *Un Surrealista Incompreso*, in AA.VV., *Omaggio a Leo Longanesi editore nel cinquantesimo dalla scomparsa*, Milano, 2007.

¹⁵ Nel 1924, durante il suo soggiorno a Roma frequenta il circolo della “Grotta degli Avignonesi”, dove conosce, tra gli altri, anche Alberto Savinio.

¹⁶ Procedimento artistico applicato a diversi ambiti, in particolare pittorico, fotografico e cinematografico. La tecnica dell'*objet trouvé* consiste nel recupero di un oggetto, spesso di uso comune, esposto poi, senza o con minime alterazioni ed elaborazioni, come opera d'arte. La pratica ha inizio con i dadaisti, in particolare con Marcel Duchamp, e sarà particolarmente coltivata dai surrealisti. Essa esprime il concetto di una tradizione in continua evoluzione, che trasforma continuamente il nostro modo di guardare a noi stessi e all'ambiente. Per approfondimenti, v. la voce *Objet trouvé*, in I. Chilvers (a cura di), *Dizionario dell'arte*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2008, p. 617.

¹⁷ L'espressione è tratta da G.H. Hamilton, *Painting and Sculpture in Europe: 1880-1940*, Yale, Yale University Press, 1989, e ripresa come esplicazione aggiuntiva della voce *Objet trouvé*, in I. Chilvers (a cura di), *Dizionario dell'arte*, op. cit.

¹⁸ L. Longanesi, *L'occhio di vetro*, «L'Italiano», giugno 1935. L'articolo è citato in P. Albonetti (a cura di), *Una linea per dieci testate*, in P. Albonetti, C. Fanti (a cura di), *Longanesi e italiani*, cit., p. 33.

¹⁹ C. Fanti, *Segni e disegni. Le ragioni di una scelta. Appunti per un'analisi storica e semiologica del documento visivo*, in P. Albonetti, C. Fanti (a cura di), *Longanesi e italiani*, cit., p. 62.

²⁰ *Ibidem*, p. 63.

²¹ Lettera di Longanesi ad Ansaldo riportata in M. Staglieno, *Obiettivo all'arsenico*, «Il Giornale», 24 marzo 1977 e in G. Appella (a cura di), *Leo Longanesi. Vita, opere, fortuna critica*, in G. Appella, P. Longanesi, M. Vallora (a cura di), *Leo Longanesi. 1905-1957*, cit., p. 267.

²² L. Sciascia, *Il tabuto di madame*, «L'Ora», 12 dicembre 1964.

²³ A. Savinio, «Anadioménon» *Principi di valutazione dell'arte contemporanea*, in *La nascita di Venere*, Milano, Adelphi, 2007, p. 62.

²⁴ L. Longanesi, *L'occhio di vetro*, «L'Italiano», gennaio-febbraio 1933.

²⁵ L. Longanesi, *Sorprendere la realtà*, «Cinema», 10 ottobre 1936. L'articolo è interamente riportato in F. Bolzoni, *Sull'Omnibus di Longanesi*, Roma, Centro Sperimentale per la Cinematografia Cineteca Nazionale, 1996, pp. 59-62.

²⁶ A. Savinio, *Arte = Idee Moderne*, in *La Nascita di Venere*, cit., p. 39.

²⁷ *Ibidem*, p. 35.

²⁸ A. Savinio, *Leo Longanesi*, Hoepli, Milano, 1941.

²⁹ M. Vallora, *La patria col bagno*, in G. Appella, P. Longanesi, M. Vallora (a cura di), *Leo Longanesi. 1905-1957*, cit., p. 40.

³⁰ Cfr. E.H. Gombrich, E. Kris, *The Principle of Caricature*, «British Journal of Medical Psychology», XVII, London, 1938, pp. 319-342.



³¹ Cfr. E.H. Gombrich, *Ideali e Idoli. I valori nella storia e nell'arte*, Einaudi, Torino, 1986, pp. 183-184.

³² M. Bonfantini, *Stendhal e il realismo. Saggio sul romanzo ottocentesco* (1958), Napoli, ESI, 1968, p. 10 s.

Le immagini di corredo all'articolo sono di proprietà dell'Archivio centrale dello Stato, Fondo Antichità Belle Arti, primo versamento, divisione prima 1908-1924.

Pubbligate su concessione del Ministero per i Beni e le attività culturali. Autorizzazione: Archivio centrale dello Stato, 2014, n. 1169.

Risalire una sorgente, la sua «pienezza continua», «più profonda e universale»: il «comune umore» del poeta e dei pittori nell'edizione vittoriniana dell'*Orlando furioso*

di Giuseppe Varone

Qui, una nuova pazzia scoppia nell'arte ferrarese [...]

R. Longhi, *Officina ferrarese*, 1934

Adesso che ho raccontato la trama - e non l'ho fatto perché penso che la trama sia la cosa migliore del testo, ma solo perché possiate seguirlo meglio - chiederò a qualcuna di voi di leggere questo passaggio del poema.

J.L. Borges, *La biblioteca inglese*, 1966

Nell'Italia degli anni Cinquanta gli intellettuali concorrono alla ricostruzione spirituale oltre che economica del Paese. All'indomani del devastante secondo conflitto mondiale, nel momento in cui alla comunità occorre un nuovo inizio, si trovano nella condizione di assolvere il difficile compito di porre le basi per una trasformazione culturale della società, fondata su speranza storica e progettualità. Con essi e per essi l'editoria del dopoguerra diviene un nuovo organismo, a quest'altezza influenzato sia dalle nuove compagini dell'industria culturale sia dal richiamo di una militanza intellettuale, maturatasi in seno a una società sconvolta dall'incomprensibile e indelebile crepuscolo dell'umanità.

Uno dei protagonisti indiscussi della fervida attività editoriale del secondo dopoguerra è lo scrittore e intellettuale siciliano Elio Vittorini (Siracusa, 1908 - Milano, 1966), distintosi in tale ambito dapprima come redattore, consulente, direttore di collana e autore per la Bompiani, successivamente come consulente, responsabile di collana, direttore di rivista, autore e traduttore in quelle che sono in Italia, nella loro diversità, le due case editrici di riferimento: la torinese Einaudi e la milanese Mondadori¹. Tale collaborazione mostra da subito un Vittorini dalla «originale fisionomia di intellettuale-editore», con tutta la sua «complessità e completezza, contraddittorietà e ricchezza [...] il cui rilievo tende a crescere con il passare degli anni»².

Nella sua figura si compie la trasformazione del letterato tradizionale in intellettuale-editore, attivo in una prospettiva di modernità, realismo e spregiudicato senso pratico. E di tutto il lavoro editoriale vittoriniano del secondo dopoguerra risulta senz'altro emblematica, come già accennato, la



sua collaborazione all'Einaudi, arricchita dal suo interessamento verso i nuovi temi, discussioni e linguaggi della contemporaneità. Negli anni Cinquanta e Sessanta la sua attività si indirizza a formule, progetti e prodotti di grande originalità, non solo per la celebre collana de "I Gettoni" (1951-58) e la rivista-collana «Il Menabò di letteratura» (1959-1967), ma anche e soprattutto per la continuità e lo sviluppo di quell'interesse insieme creativo, intellettuale ed editoriale per un rapporto funzionale e fecondo tra testo e immagine, che risale in prima battuta al progetto del '32 di un'edizione illustrata di *Viaggio in Sardegna* (1936), ripreso nel '50³, passando per le esperienze affini dell'antologia di scrittori statunitensi *Americana* (1942) per Bompiani e della rivista «Il Politecnico» (1945-1947) per Einaudi, fino alla prestigiosa curatela, sempre per Einaudi, di opere come il *Decameron* di Boccaccio (1949), l'*Orlando Furioso* dell'Ariosto (1950) e le *Commedie* di Goldoni (1952), nel quadro della sua cura della parte illustrativa della collana "I Millenni"⁴. A testimonianza del fatto che a proposito di Vittorini si possa parlare di «scrittura pittografica» o di uno «scrivere figurativo», anche un prodotto come l'edizione del '53 di *Conversazione in Sicilia*, da intendersi come effetto di un intenso periodo di stimoli ed esperienze culturali che rimandano in special modo ad *Americana* e al «Politecnico», va per certi versi considerato un libro di figure, non diverso dalle antologie della collana "Pantheon" della Bompiani e dai volumi dei "Millenni" della Einaudi⁵: questi ultimi, grandi libri del passato, sono corredati da illustrazioni tratte dalla pittura dell'epoca in cui sono stati elaborati, «per cercare», come scrive Vittorini, «di rendere più evidente, attraverso l'immediatezza d'un corrispettivo pittorico, quanto di umano e vivo ancor oggi se ne stia annidato entro alle sue particolarità cosiddette stilistiche»⁶.

In una fase di febbrile cambiamento per la società e per l'industria culturale del pieno Novecento il ripensamento dei classici – l'«intelligenza dei classici»⁷ – riveste una funzione speciale. La collana de "I Millenni", inaugurata nel 1947, è valorizzata e contraddistinta da un meditato e originale apparato illustrativo che concorre a rinnovare l'approccio interpretativo del testo, dal momento che, come si legge nell'*Antologia Einaudi 1948*, «sovente un accostamento tra uno scrittore e un gusto figurativo preesistente vale un intero saggio critico»⁸. Viene così utilizzata tutta la potenzialità del messaggio figurativo: del resto, come scrive Garboli riguardo al Longhi scrittore, la «fisicità dell'immagine, diversamente dalla letteratura, materializza e fa esistere un evento davanti agli occhi con la forza e lo scandalo di una replica profana di ciò che è sacro»⁹.

Il rapporto di consulenza con la casa editrice torinese prevedeva che Vittorini avesse la «specificità responsabilità» dell'intero impianto illustrativo¹⁰. Nella selezione dei materiali in grado di offrire un corrispettivo iconografico dello stile degli autori pubblicati, Vittorini ha l'opportunità di mettere a frutto la competenza acquisita nel lavoro editoriale per la Bompiani, soprattutto come direttore della collana "Pantheon", che vanta fra le sue peculiarità, come si legge nella presentazione sul risguardo della sovraccoperta, «un ricchissimo materiale illustrativo tratto da immortali dipinti, incisioni,



stampe e fotografie rare in modo da contraddistinguere figurativamente le variazioni di stile tra opera e opera, tra epoca e epoca»; come pure «l'ancor fresca esperienza del "Politecnico", con la sperimentazione a tutto campo» – grazie anche alla complicità con l'amico Albe Steiner, responsabile dell'impianto grafico della rivista – «di ogni possibile rapporto tra parola scritta e immagine»¹¹.

Giulio Einaudi, nell'inviare in omaggio a Togliatti copia del *Furioso* illustrato, sottolinea come l'impegno nella scelta del materiale iconografico escluda un criterio di semplice decorazione del testo, e quanto invece con tale ricerca – che è anche viaggio alla scoperta di quadri e affreschi, come si evince da una lettera di Vittorini a Cesare Pavese, datata 8 febbraio 1950¹² – tenti di «risalire a una sorgente fantastica e poetica che fosse comune ai pittori e all'Ariosto», elaborando accostamenti «che avessero valore interpretativo»¹³.

Vittorini, nella *Nota* non firmata di introduzione all'*Orlando furioso* – edizione da lui curata e apparsa nel 1950 in tre volumi, con ventisette tavole a colori, a coronamento di un forte interesse per quell'opera con le «sue circolari avventure di guerra e amori, di prodigi e follie», alla quale arrivò «stranamente [...] attraverso la lettura di Galileo Galilei (le *Considerazioni su Tasso e Ariosto*, dopo *Il Saggiatore*)», il quale gli fece intendere «che tra le avventure della letteratura (dell'immaginazione) e le avventure dell'esperienza (della scienza) non c'era scollatura»¹⁴ – si chiede se «esiste in pittura un corrispettivo, o almeno un correlativo, stilistico dell'*Orlando Furioso*»¹⁵, capace di rendere la «pienezza continua con la quale scorre [...] il canto dell'Ariosto», canto «dalla struttura policentrica e sincronica, le cui vicende si diramano in ogni direzione e s'intersecano e biforcano di continuo», come se in tali concatenazioni poematiche il tempo storico dell'autore irrompesse in quello della fabula, generando una geometria elastica e molteplice; un tempo rapido e svagato, nel quale e per il quale si ravvisa il poeta, al pari d'Orlando, inseguitore di Angelica-Poesia, in uno slancio di poetica erranza entro uno spazio in movimento»¹⁶.

La «pienezza continua» del poema ariostesco, scrive Vittorini, potrebbe persuadere a individuare nell'opera di Raffaello il suo equivalente pittorico. Tuttavia, la pittura, oltre le secche del XIV secolo più libera e aperta, si è mossa con passo svelto a maturare determinanti esperienze di realismo e di umanesimo, al cui apice appare la grandezza dell'opera di Raffaello, relegando qualunque epigono a uno stadio di retroguardia. Questo vale anche per personalità come Dosso Dossi, il quale «mostra di avere un po' troppa coscienza della propria grazia, come un danzatore»¹⁷; e pure conosce ed è conosciuto da Ariosto, il quale lo celebra nel canto XXXIII, accanto a Leonardo, Mantegna, Giambellino, Michelangelo, Sebastiano del Piombo, Raffaello e Tiziano, e dipinge del poeta un ritratto. A Dossi sono attribuibili le tavole dell'edizione «valgrisiana» [Vincenzo Valgrisi, 1556] del *Furioso*, volute dall'Ariosto stesso, e terminate soltanto all'indomani della sua morte.

Nella silenziosa e armonica pittura di Raffaello, vibrante di un equilibrio maturato nell'imitazione della natura ineffabile e nella dolcezza dell'espressione, echeggia con amabile forza il ruggito del



Rinascimento. Della stessa «epopea» si fa latore l'Ariosto, anche se con «serietà e genialità di lavoro» diverse¹⁸: fra «tanti fastidii e piccole miserie della vita» scrive l'*Orlando furioso*, scansando l'imitazione classica e recuperando «la libertà del suo ingegno»; operazione seria, non mossa da un afflato religioso, morale o patriottico, bensì dal «puro sentimento dell'arte» e dal «bisogno di realizzare i suoi fantasmi»; animato e preoccupato com'è, l'Ariosto, da un «sentimento superiore, che è per lui fede, moralità e tutto, ed è il culto della bella forma, la schietta ispirazione artistica». La vita, per il poeta ferrarese, era «distrazione, un accessorio, e la sua occupazione era l'Arte». Il mondo cavalleresco che racconta riempie la sua fervida immaginazione, ma altro non è che un «mondo di fantasia e visto da lontano»¹⁹. Ariosto, dunque, finisce per farsi accidentale interprete di «un grande ideale di vita» e per incarnare «il simbolo della stessa condizione dell'uomo del suo tempo: un uomo padrone di sé, del proprio destino, un uomo al centro di un mondo di perfetta armonia, un mondo geometrico ma insieme fantastico», il cui protagonista «sogna una vita tranquilla e domestica, raccolta soltanto nello studio, nell'unico impegno che conta per lui di scrivere versi armoniosi»²⁰; tuttavia, come Vittorini rileva proprio grazie al raffronto con la pittura di Raffaello, in letteratura diverse fasi ed esperienze si sono accavallate senza che nessuna di esse sia stata sviluppata fino a una completa maturazione, al punto da arrivare «con l'*Orlando Furioso*, ad avere un'opera che, sotto la superficie cinquecentesca di una perfetta rotondità musicale [...] soddisfa le più profonde curiosità realistiche del quattrocento»²¹.

Pertanto, collegare un'opera e una personalità stratificate come il *Furioso* e l'Ariosto alla sola pittura coerente e organica di un suo contemporaneo avrebbe significato per Vittorini un tradimento: piuttosto, solo in un «fiorentino a metà ritardatario e a metà anticipatore come Piero di Cosimo [...] si trova una combinazione di elementi analoga a quella dell'*Orlando Furioso*»²². Scelta quanto mai emblematica di un artista «strano e fantastico» del tardo Quattrocento, nel XVI secolo ormai incline ad accentuare il suo stile allontanandosi dalla temperie coeva, e assestandosi nella predilezione di composizioni «fuori dal tempo».

Vittorini, allora – ponendo in rilievo la «differenza tra il processo storico che sfocia nell'«Orlando» e quello che culmina nella pittura sua contemporanea»²³ – nel primo volume del *Furioso*, per illustrare i versi «La fiera gente inospitale e cruda / alla bestia crudel nel lito espose / la bellissima donna, così ignuda», sceglie di Piero di Cosimo due frammenti tratti da *Perseo e Andromeda*²⁴, con il fine di «mostrare a che cosa può corrispondere in pittura il grado di fusione raggiunto dall'Ariosto specie nella sua ricerca del «meraviglioso» esplicito e meccanico»²⁵ (Fig. 1).

Il curatore, nella scelta delle illustrazioni del secondo volume del poema ariostesco, per il verso «Fugge Baiardo alla vicina selva», risale poi di qualche decennio per arrivare ad Andrea Mantegna, «che tira le somme di più d'un secolo con una cifra tonda di umanista»; un Mantegna utilizzato perlopiù «a titolo anedddotico (e non per altro che per accostare il più bel cavallo della pittura italiana



e il più famoso della letteratura)»²⁶. Un unico particolare ricavato dagli affreschi della *Camera Picta*, meglio conosciuta come *Camera degli Sposi*, collocata nel torrione nord-est del Castello mantovano di San Giorgio e realizzata tra il 1465 e il 1474 con una concezione ideale dello spazio cubico nel quale realtà e finzione incessantemente si avvicendano ed eludono²⁷ (**Fig. 2**).

Inoltre, Vittorini si spinge a individuare in quella fase precedente a ogni trasformazione culturale la sostanza anche istintiva e ingenua del realismo a suo modo quattrocentesco della poesia dell'Ariosto, con la scelta di due particolari tratti da *S. Giorgio e la principessa* di Pisanello (**Fig. 3**), per indicare come il poeta ferrarese accenni anche un certo gusto gotico, «alla *flamboyant*, alla francese» – come se il poema costituisse una sorta di grande architettura somigliante al Palazzo di Giustizia di Rouen, con una «infinita varietà di decorazioni, senza tener conto del loro valore funzionale rispetto alla struttura»²⁸. Non essendo come i «primi studiosi marxisti di storia letteraria furono [...] crocio-marxisti, allievi di maestri idealisti, timorosi di contaminare la poesia con la sociologia, l'armonia di Ariosto con la società ferrarese»²⁹, egli insiste, per il resto, su materiali dei grandi ferraresi Cosmè Tura, Francesco del Cossa ed Ercole de' Roberti, tratti dagli affreschi di Palazzo Schifanoia e da opere a soggetto religioso³⁰.

Il *Furioso* «è indubbiamente legato a tutto il mondo culturale ferrarese del Rinascimento», sebbene la prima e più vera ispirazione possa essere ricercata nel tempo di «Reggio giocondo»³¹ e del «Mauriziano»³², ininterrottamente vagheggiato nell'anima con mormorante nostalgia. Dagli affreschi dell'ammirevole Palazzo nato per “schivare la noia” – alla stessa maniera in cui l'*Orlando Furioso* si traduce in un rifugio dal tedio degli impegni diplomatici e in generale dal soffocante reale³³, donando, «oltre la rappresentazione artistica di un mondo, l'invenzione», traendo «dalla sua realtà il senso interno per incarnarlo in superiori immagini» attraverso «l'ironia»³⁴ – e nello specifico dallo «stupefacente» “Salone dei Mesi”, quella nuova follia che per Longhi scoppia nell'arte ferrarese, per il verso «Avea la rete già fatta Vulcano / di sottil fil d'acciar», nel primo volume del poema, Vittorini riporta un particolare del *Trionfo di Vulcano* dalla fascia superiore del “Mese di Settembre”, attribuibile al giovane Ercole de' Roberti, della scuola di Cosmè Tura³⁵ (**Fig. 4**). E da questa stessa scuola, per illustrare il verso «Diece donzelle con carnal diletto», egli ricava un particolare del *Trionfo di Cerere*, dalla fascia superiore del “Mese di Agosto”.

La richiesta di ufficialità che il potere politico e spirituale pone alle arti nell'opera 'furiosa' dei ferraresi viene elusa non senza un tentativo di accettarla entro le pieghe fugate di una pittura dall'ambiguità compositiva. Opere sublimi e insieme edificanti, poiché ogni gesto e aspetto umano, dall'angolo visuale della cerchia degli artisti estensi, assume una dignità esemplare al di là della sua natura etica. Il mondo cortigiano magnificato negli affreschi del Palazzo Schifanoia viene mescolato a un'ingenua mitologia che sortisce libere immagini capaci di idealizzarlo sul piano di una rappresentazione fiabesca; oltre, dunque, una sterile auto-rappresentazione, entro, invece, «una



realtà più profonda e universale, meno storica, o diversamente storica, in cui il motivo contemporaneo, proprio come succede nell'Ariosto, può apparire anche arcaico, quello popolare anche allegorico, quello naturale anche artificioso»; e in virtù di ciò diviene possibile in quelle pitture figure e paesaggi del *Furioso*, vedendoli «alla radice della loro finzione, dove poeta e pittori hanno un comune umore»³⁶. Come acutamente rileva Antonio Piromalli, alla formazione del naturalismo ariostesco concorrono «esperienza, incontri, ambiente, civiltà culturale», in grado di contribuire alla costruzione di una «nuova visione umana della bellezza al di là di ogni preoccupazione mistica o religiosa»³⁷. Occorre, dunque, collocare il poeta nelle «condizioni rinascimentali per avere la misura obiettiva delle sue forze»³⁸.

Lo spazio estense catapulta in un'assenza di tempo in cui furoreggia l'immaginifico: con i materiali offerti dalla realtà e dal mondo immutato della mitologia e dell'astrologia³⁹, gli artisti creano un universo fantastico proiettato sulla superficie della terra, tentando, anche se velatamente, di trasformarla attraverso architetture contenenti profili, tonalità e sfumature dalla sottile e fragile governabilità. Trasformano il mondo per farlo esistere a immagine e somiglianza di sé, e solo formalmente del Duca, loro signore, del suo governo, della sua corte e del suo tempo. Anche in Ariosto – la cui «esperienza totale», oltretutto, lo porta vicino alle «espressioni che gli potevano giungere dal popolo», alla luce di quella «letteratura anonima di protesta antiestense» che esiste nella Ferrara del suo tempo⁴⁰ –, guardando con attenzione «l'arte raggiunta è maggiore dovunque si va oltre l'identità col proprio tempo»⁴¹. È come se avesse voluto forgiare un atlante della natura umana nel quale appaiono in euritmica convivenza tanto le immagini concrete quanto quelle del sogno, coesistenza in equilibrio dell'ideale e del reale. Da ciò la rispondenza con la pittura dei rappresentanti dell'*Officina ferrarese*: Ariosto media con incanto toni alti e bassi, generando una partitura spoglia di punte espressive di tono e linguaggio. L'armonia del suo canto risiede in quel tono, a tratti pittorico, di «olimpica serenità» che irraggia il *Furioso*, attenuante ogni coloritura troppo forte, con il fine di riportare tutto a un tono di media, straordinaria umanità⁴²; un'immensa e multiforme umanità da attraversare nei mutevoli paesaggi che si incontrano nei tanti episodi del poema, tappe in mobile e multanime fissità di un viaggio dal lungo percorso vibrato da innumerevoli sorprese; viaggio che trova la sua rispondenza metonimica nel palazzo incantato di Bradamante, «che è un vortice di nulla, nel quale si rifrangono tutte le immagini del poema», palazzo «deserto di quel che si cerca, e popolato solo di cercatori», trabocchetto narrativo che genera l'illusione di un pieno senza peso⁴³.

Motivi che avvicinano, per alcuni tratti comuni, la figura di Ariosto a quella del «primo genio del luogo», Cosmè Tura, il quale, da cortigiano di Borso d'Este stabilisce nell'arte dell'Italia del Nord la fisionomia dell'arte ferrarese. In lui, come scrive Longhi, si ammira «l'immaginazione che fiorisce sul metodo», con un'«ascendenza medievale» che lo convince non sia pittura ciò che prima non si



concreta in una materia rara ed eletta, da cui la mistica medievale tradotta in pietre e gemme di preziosa e lirica rarità: «un'umanità di smalto e di avorio con giunture di cristallo. [...] predilige oggetti che sian simboli pregnanti del suo sogno stilistico»⁴⁴.

Le immagini, nel testo curato da Vittorini⁴⁵, concorrono a un'espansione della parola, dando vita a un crescendo allegorico nel quale la sequenza verbale a tratti trova respiro e si amplia. Il siciliano tratta lo svolgimento del tessuto ariostesco con frammenti d'arte scelti, piuttosto che a corredo della seduzione del testo, ad espansione del suo contenuto più evocativo. Le illustrazioni, quindi, vengono concepite nel libro nel loro senso artistico e non per il loro carattere didascalico o esornativo, secondo un criterio che è quello della lettura della storia interna ed esterna al testo.

Ariosto è figlio del suo tempo e della cultura idealizzante che regola e reinventa la realtà, nello stupore senza eccedenze, nel sublime equilibrio di un ordinato e durevole rapimento estatico. Creare vuol dire offrire una lettura del mondo, nell'interpretazione dei suoi codici e nell'esperienza dei suoi molteplici significati: vuole dire risalire, con comune umore, una sorgente condivisa, in tutta la sua pienezza e universale profondità.

Abstract

Il saggio si propone di approfondire un aspetto dell'attività editoriale di Elio Vittorini (1908 - 1966): la responsabilità dell'impianto illustrativo della collana einaudiana 'I Millenni', volta alla riproposizione dei classici della letteratura in una fase di intenso cambiamento della società e della stessa industria culturale. Egli si impegna da subito in progetti di grande complessità e ricchezza come la prestigiosa curatela dell'*Orlando Furioso* (1950). Nella scelta del materiale iconografico di corredo all'opera, Vittorini tenta di risalire a una sorgente fantastica e poetica comune ai pittori e all'Ariosto, producendo accostamenti di grande valore interpretativo, e proponendo nel rapporto testo - immagine un crescendo allegorico nel quale la sequenza verbale trova ampio e originale respiro.

The essay aims at examining an aspect of the editorial work by Elio Vittorini (1908 - 1966): the task he assumed to define the illustrations for the Einaudi collection "I Millenni", meant to revive the attention to literary classics in a period of intense change both in Italian society and in cultural industry. In 1950 he takes the responsibility of the prestigious edition of the Orlando Furioso. In the choice of the iconographic material, Vittorini endeavours to trace a common poetical and imaginative origin for both Ariosto's text and the figurative artists of his times, proposing original combinations and thus suggesting new perspectives and an allegorical climax that lends the verbal sequence an important interpretive added value.



Appendice: Le Illustrazioni del *Furioso* nell'edizione Einaudi del 1950 a cura di Elio Vittorini

VOLUME PRIMO

- « ... *al tempo che passaro i Mori / d'Africa il mare...* »
[Part. degli *Argonauti*; scuola di Ercole de Roberti (Padova, Museo Civico)]
- « *Né le par che vi sia da tardar, s'ella / non vuol di quel Rinaldo esser rapina...* »
[Part. dei *Miracoli di San Vincenzo Ferrer* di Ercole de Roberti (Roma, Pinacoteca Vaticana)]
- « *Ella ogn'altro suo amante avea lasciato...* »
[Part. del *Trionfo di Venere* di Francesco del Cossa (Ferrara, Palazzo Schifanoia)]
- « *Il suo vestir delizioso e molle / tutto era d'ozio e di lascivia pieno...* »
[Part. del *Segno dell'Ariete* di Francesco del Cossa e aiuti (Ferrara, Palazzo Schifanoia)]
- « *La fiera gente inospitale e cruda / alla bestia crudel nel lito espose / la bellissima donna, così ignuda...* »
[Part. di *Perseo e Andromeda* di Piero di Cosimo (Firenze, Uffizi)]
- « *Non pur costui, ma tutti gli altri ancora, / che di valore in Francia han maggior fama...* »
[Part. della *Caccia di Borso d'Este* di Francesco del Cossa (Ferrara, Palazzo Schifanoia)]
- « *Ma perché se mi serban, come io sono, / vergine, speran vedermi più molto* »
[Part. dei *Miracoli di San Vincenzo Ferrer* di Ercole de Roberti (Roma, Pinacoteca Vaticana)]
- « *Avea la rete già fatta Vulcano / di sottil fil d'acciar...* »
[Part. del *Trionfo di Vulcano*; scuola di Cosmè Tura (Ferrara, Palazzo Schifanoia)]

VOLUME SECONDO

- « *E perciò fe' bandir per quel paese, / che faria un'altra giostra indi ad un mese* »
[Part. degli *Argonauti*; scuola di Ercole de' Roberti (Padova, Museo Civico)]
- « *Diece donzelle con carnal diletto* »
[Part. del *Trionfo di Cerere*; scuola di Cosmè Tura (Ferrara, Palazzo Schifanoia)]
- « *Che 'l forsennato e furioso Orlando / trattesi l'arme e sparse al campo avea, / squarciati i panni, via gittato il brando...* »
[Part. del *Segno dell'Ariete* di Francesco del Cossa e aiuti (Ferrara, Palazzo Schifanoia)]
- « *Così sen va di gran dolor confuso / il re d'Algier da la sua donna escluso.* »
[Part. dei *Miracoli di San Vincenzo Ferrer* di Ercole de' Roberti (Roma, Pinacoteca Vaticana)]
- « *Imita quasi la superba mole / che fe' Adriano all'onda tiberina* »
[Part. dei *Miracoli di San Vincenzo Ferrer* di Ercole de' Roberti (Roma, Pinacoteca Vaticana)]
- « *Gli amorosi tormenti che sostenne / Bradamante aspettando, io v'ho da dire.* »
[Part. del *Segno della Vergine*; scuola di Cosmè Tura (Ferrara, Palazzo Schifanoia)]
- « *Ma d'alloggiarvi non succede a ognuno...* »
[Part. del *San Giovanni Battista* di Francesco del Cossa (Milano, Pinacoteca di Brera)]
- « *Fugge Baiardo alla vicina selva...* »
[Part. del *Ritorno dalla caccia del Mantegna* (Mantova, Palazzo ducale, Camera degli Sposi)]



VOLUME TERZO

- «*Nel cerchio della luna a menar t'aggio... »*

[Part. di *Perseo e Andromeda* di Piero di Cosimo (Firenze, Uffizi)]

- «*Che, volgendomi gli anni, la più adorna / di tutte le città scorgo... »*

[Part. del *Segno del Toro*; scuola di Cosmè Tura (Ferrara, Palazzo Schifanoia)]

- «*E di fedeli e caste e saggie e forti / state ne son, non pur in Grecia e in Roma... »*

[Part. del *Trionfo di Minerva* di Francesco del Cossa (Ferrara, Palazzo Schifanoia)]

- «*Et ebbe cura Carlo egli medesimo, / che fosse un luogo riccamente adorno... »*

[Part. della *Giustizia di Borso d'Este*; scuola di Francesco del Cossa (Ferrara, Palazzo Schifanoia)]

- «*Sette di quei ch'in Africa regnaro... »*

[Part. di *San Giorgio e la Principessa* del Pisanello (Verona, Sant'Anastasia)]

- «*Tra i vincitori era rimasto solo / egli captivo in amoroso duolo. »*

[Part. di *San Giorgio e la Principessa* del Pisanello (Verona, Sant'Anastasia)]

- «*Passa la Mosa e 'l Reno, e passa de le / contrade d'Ostetricche, in Ungheria... »*

[Part. dei *Miracoli di San Vincenzo Ferrer* di Ercole de' Roberti (Roma, Pinacoteca Vaticana)]

- «*Già molto tempo inanzi desiato / queta copula avea quella presaga... »*

[Part. del *Trionfo di Vulcano*; scuola di Cosmè Tura (Ferrara, Palazzo Schifanoia)]

I frontespizi dei tre volumi riprendono particolari rispettivamente da *Caccia di Borso d'Este* (volume primo), *Trionfo di Cecere* (volume secondo) e *Trionfo di Vulcano* (volume terzo). L'illustrazione dell'intero cofanetto riprende un particolare del *Trionfo di Cecere* di Cosmè Tura.

Il terzo volume termina con una sezione dedicata a "Trame e personaggi principali".





Figura 1: Piero di Cosimo, *Perseo e Andromeda*, 1510-1513 circa.



Figura 2: Andrea Mantegna, *Camera degli Sposi* (dettaglio part. dei Famigli), 1465-1474.



Figura 3: Pisanello, *San Giorgio e la Principessa* Pisanello, *San Giorgio e la Principessa*, 1434-38.



Figura 4: Ercole de' Roberti, *Mese di Settembre* (Palazzo Schifanoia), 1568-1470.



Note

¹ Secondo Gian Carlo Ferretti l'esperienza vittoriniana nell'editoria italiana del pieno '900 è «fatta di lungimiranza e tempestività, creatività e concretezza, fervore intellettuale e attitudine organizzativa, volontà (e sicurezza) di scoperta e conoscenza della *macchina*». Lo studioso rileva a ragione le capacità del siciliano di fondare la ricerca letteraria, la riflessione teorica e la battaglia critica proprio attraverso l'attività editoriale, riuscendo a cogliere e a rispondere all'orizzonte d'attesa del suo tempo. Un modo, dunque, di «produrre intellettualmente dentro una struttura aziendale e dentro una logica di mercato, con relative possibilità e condizionamenti oggettivi e con relativi opposti atteggiamenti e comportamenti soggettivi» (Cfr. G.C. Ferretti, *Da Mondadori a Bompiani*, in *L'editore Vittorini*, Torino 1992, p. 34).

² *Ibidem*.

³ Vd. E. Vittorini, *Gli anni del Politecnico. Lettere 1945-1951*, C. Minoia (a cura di), Torino 1977, p. 301.

⁴ Interesse per il rapporto tra testo e immagine che proseguirà con il progetto di un'edizione illustrata di *Conversazione in Sicilia* (1953), con fotografie realizzate da Luigi Crocenzi, e *La storia di Renato Guttuso* per le Edizioni del Milione nel 1960.

⁵ Vd. G. Lupo, «Era il mio parlar figurato». *L'edizione illustrata di «Conversazione in Sicilia»*, in *Vittorini Politecnico*, Milano 2011, p. 93.

⁶ E. Vittorini, *Nota introduttiva* a L. Ariosto, *Orlando Furioso*, E. Vittorini (a cura di), Torino, Einaudi, 1950, ora in Id., *[Ariosto e pittura]*, in *Letteratura Arte Società. Articoli e interventi 1938-1965*, R. Rodondi (a cura di), Torino, Einaudi, 2008, v. II, p. 576.

⁷ Vd. primo capitolo in L. Mangoni, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Torino 1999.

⁸ *Antologia Einaudi 1948*, Torino, Einaudi, 1948, p. 225.

⁹ C. Garboli, *Longhi scrittore*, in *Pianura proibita*, Milano 2002, p. 21.

¹⁰ Responsabilità formalizzata nel Consiglio editoriale del 12-13 gennaio 1949 e che riguarda anche le copertine delle collane di Narrativa, per la cui scelta il siciliano chiede alla redazione torinese informazioni non di carattere meramente contenutistico, consistenti, cioè, nel riassunto del libro, bensì capaci di offrire «almeno indicazioni di tono, di stile, di motivi» (Vd. L. Mangoni, *op. cit.*, pp. 454-5).

¹¹ R. Rodondi, *Nota* a E. Vittorini, *[Boccaccio e Giotto]*, in *Letteratura Arte Società*, cit., pp. 557-8.

¹² Vd. C. Pavese, *Lettere 1945-1950*, I. Calvino (a cura di), Torino 1966, p. 476.

¹³ L. Mangoni, *op. cit.*, pp. 454-5.

¹⁴ Vd. E. Vittorini, *Dodici domande* (intervista realizzata da Raffaele Crovi nell'ottobre del '53), in Id., *Letteratura Arte Società*, cit., p. 684.

¹⁵ Id., *[Ariosto e pittura]*, cit., p. 576.

¹⁶ Cfr. I. Calvino, *La struttura dell'«Orlando»*, in *Perché leggere i classici*, Milano 2011, pp. 70-3. Si veda a riguardo anche C. Bologna, *Genesi e storia. Un libro «che non comincia e non finisce»*, in *La macchina del «Furioso». Lettura dell'«Orlando» e delle «Satire»*, Torino 1998, alle pp. 49-51.



¹⁷ Cfr. E. Vittorini, [Ariosto e pittura], cit., p. 576. Dossi «nato ferrarese da origine trentina, si formò a Venezia nell'aria nuova di Tiziano e di Giorgione, e sempre fu pieno di nostalgia giorgionesca, rimanendo insieme legato sempre a Tiziano per tutto ciò che Tiziano aveva aperto nella nudità della forma attraverso il colore. Altre influenze che il Dosso subì da Raffaello e da Roma, non gli tornarono, invece, propizie: e si può dire anzi che lo corruperò, o, almeno, lo immobilizzarono, forse perché non aveva, a guidarlo nell'istinto del gusto, nessuna memoria del quattrocento ferrarese» (E. Vittorini, *Dosso Dossi (1489-1542)*, in «Almanacco letterario Bompiani», 1942, p. 145. Il testo introduce un blocco illustrativo della pittura di Dosso Dossi in occasione del quarto centenario della morte).

¹⁸ Cfr. F. De Sanctis, *L'«Orlando Furioso»*, in *Storia della letteratura italiana*, Milano 2002, p. 541.

¹⁹ Cfr., *ivi*, pp. 540-2.

²⁰ Cfr. G. De Rienzo, *Breve storia della letteratura italiana*, Milano 2001, pp. 65-6. Nato a Reggio Emilia nel 1474, Ludovico Ariosto vive prevalentemente a Ferrara: diviene presto letterato di riconosciuto valore e accolto presso la corte del duca Alfonso d'Este. Prima di dedicarsi esclusivamente alla poesia deve offrire per molti anni i propri servigi al cardinale Ippolito con incarichi diplomatici, divenendo, senza alcun coinvolgimento etico e professionale, governatore della Garfagnana dal 1522 al 1525. Dal '25 al '33, anno della sua morte, godendo del tanto atteso riposo, si dedica alla revisione dell'*Orlando Furioso*, opera per la quale aveva profuso ogni suo più sincero impegno sin dal 1505 e che sottopone a un processo di revisione di riflesso alla pubblicazione delle *Prose della volgar lingua* (1525) di Pietro Bembo, a sua volta primo estimatore e collezionista, dalla sua casa padovana, dell'arte rinascimentale a lui contemporanea. Nell'estate del '25 «esplode il "caso" delle *Prose bembiane*» e di riflesso «la vitalità, l'esuberante freschezza del *Furioso* 1516-21 sembrano passare, negli anni giusto intorno al '25, in un cerchio di fuoco iniziatico, attraverso la prova del confronto senz'appello con la regolamentazione normativa bembiana» (C. Bologna, *Le altre "mutazioni" del Furioso*, in *La macchina del «Furioso»*, cit., pp. 76-7). A Bembo il Nostro, da «Ferrara, alli xxiii Febraro MDXXXI», scrive: «Io sono per finir di rivedere il mio *Furioso*; poi verrò a Padova per conferire con V. Sig.ria, et imparare da lei quello che per me non sono atto a conoscere» (L. Ariosto, *Al Rev.mo Mons. Pietro Bembo*, in Id., *Lettere*, Angelo Stella (a cura di), Milano 1965, p. 347). Lettera che esprime la speranza del poeta di poter sottoporre il *Furioso* alla revisione del veneziano, celebrato nel poema. Così Ariosto «si mise alla testa della corrente che mirava all'affermazione del toscano letterario come lingua nazionale, e sostituì alla koinè padana dell'*Innamorato* [...] un linguaggio molto più omogeneo e filtrato» (C. Segre, *Introduzione*, in *Tutte le opere di Ludovico Ariosto*, Milano 1964, p. XXX). Si veda a riguardo anche A. Casadei, *Il percorso del «Furioso»*. *Ricerche intorno alle redazioni del 1516 e del 1521*, Bologna 1991; per la ricostruzione della vicenda biografica e delle scelte poetiche e stilistiche nel quadro dell'intera attività condensatasi, poi, nel *Furioso*, G. Ferroni, *Ariosto*, Roma 2008 e S. Jossa, *Ariosto. Profili di storia letteraria*, Bologna 2009; mentre, per una ricognizione sugli ideali e le idee del tempo in cui nasce il *Furioso* si veda C. Dini, *Ariosto. Guida all'«Orlando Furioso»*, Bologna 2001.

²¹ E. Vittorini, [Ariosto e pittura], cit., p. 576.

²² *Ivi*, pp. 576-7.



²³ Specificazione che nel settembre del '50 il siciliano appone al titolo *Ariosto e pittura*, riproponendone il testo ripensato sulle pagine del *Diario in pubblico*, ulteriormente sottotitolato *Il potere e le arti* (Vd. E. Vittorini, *Diario in pubblico. Autobiografia di un militante della cultura*, Milano 1999, pp. 354-5).

²⁴ *Perseo che libera Andromeda*, realizzato nel primo decennio del '500 (1513 ca.) con mirabile delicatezza e conservato presso gli Uffizi a Firenze, presenta caratteristiche leonardesche nei raggruppamenti, accanto ad ispirazioni di matrice nordica nella cesellatura del paesaggio.

²⁵ E. Vittorini, [*Ariosto e pittura*], cit., p. 577.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Il particolare è tratto nello specifico dalla scena cosiddetta “dell’incontro” – sintesi simbolica della linea dinastica di tre generazioni, raffigurante Ludovico II Gonzaga in vesti ufficiali al cospetto del figlio Francesco appena nominato cardinale – nella quale si può osservare il mirabile cavallo, all’interno del riquadro dei famigli. Vittorini tornerà a occuparsi di Mantegna per la traduzione di *A proposito di Mantegna* di André Frénaud, edito da Einaudi nel 1964: «quella di Frénaud è la lettura di un conoscitore d’arte che sa [...] ciò che il poeta può riuscire a figurarsi nella mente [...] e servirsene senza eccessi» (vd. E. Biagini, *Traduzioni francesi incrociate*, in *Elio Vittorini. Il sogno di una nuova letteratura*, L. Gasparotto (a cura di), Firenze 2010, pp. 168-9).

²⁸ Vd. E.H. Gombrich, *Tradizione e rinnovamento: II*, in *La storia dell’arte*, London 2002, p. 201.

²⁹ Cfr. A. Piromalli, *La critica accademica e la società di massa*, in *Letteratura e cultura popolare*, T. Iermano (a cura di), Roma 2012, p. 72.

³⁰ E. Vittorini, [*Ariosto e pittura*], cit., p. 577. Palazzo Schifanoia, come già Palazzo Paradiso, aveva la funzione di dimora di svago per la corte estense. Voluto dal marchese Alberto d’Este nel 1385 viene ampliato dal nuovo signore della città, Borso d’Este. Il Palazzo, come si evince dal significato etimologico del nome, nato per “schivare la noia”, custodisce le meraviglie dell’arte ferrarese: era il luogo in cui la corte si riposava, sfuggendo appunto alla noia, intrattenuta da feste, banchetti e musica; il luogo in cui si intrattenevano i partecipanti alle battute di caccia e dove venivano accolti gli ospiti illustri della famiglia estense, che amava meravigliarli con la sontuosità delle sale e l’immensità dei saloni, ornati da cicli pittorici dal fascino incalcolabile. Al piano nobile del palazzo, infatti, vi compare l’opera più geniale dell’epoca, il “Salone dei Mesi”, un capolavoro pittorico che testimonia sia la magnificenza della corte estense, sia l’atto di nascita di un linguaggio distintivo dell’arte rinascimentale ferrarese. L’impianto iconografico del ciclo pittorico del “Salone dei Mesi” ha ovviamente anche un preciso significato politico, giacché Borso D’Este, nel convocare i maestri della cosiddetta *Officina Ferrarese* – come l’ha chiamata il critico d’arte Roberto Longhi – offrì loro l’opportunità di realizzare un’opera che nella sua grandiosità rappresentasse il buon governo dei Signori di Ferrara. Borso d’Este, quindi, dopo aver affidato all’architetto di corte Pietro Benvenuti l’ampliamento del palazzo per ricavare l’appartamento che celebrasse tale grandiosità, affida a Pellegrino Prisciani, astronomo e bibliotecario di corte, l’orchestrazione del complicato programma iconografico, elaborato grazie a una sapiente miscelatura dei *Trionfi* di Petrarca con l’astrologia araba e la mitologia classica greco-romana. Il Ciclo, infatti, è diviso in tre fasce: quella divina (trionfo della divinità protettrice del mese), mediana (segno zodiacale con decani: le tre decadi del segno in base all’astrologia egizia) e terrena (la gloria e le virtù ducali di Borso, che



compare tre volte in ciascun mese, ritratto accanto ai cortigiani, probabilmente raffiguranti personaggi reali della Ferrara del '400).

³¹ L. Ariosto, *Orlando Furioso*, Canto III, strofa 39.

³² Villa di proprietà della famiglia di Daria Malaguzzi, madre del poeta, che prende il nome dal sobborgo di Reggio San Maurizio, a cui rimandano le terzine 39-41 della Satira V.

³³ L'*Orlando Furioso*, nonostante sia pervaso da uno spirito di «grande serenità [...] lontana da ogni scrupolo religioso e affanno politico» (vd. U. Bellocchi, B. Fava, *L'interpretazione grafica dell'Orlando Furioso*, Reggio Emilia 1961, p. 9), mostra il «difficile esercizio della ragione in un mondo diventato senza regola e senza stabili protocolli, in mezzo al potere della Fortuna, che è sovrana e misteriosa: "Quanto più su l'instabil ruota vedi / Di fortuna ire in alto il miser uomo, / Tanto più tosto hai da vedergli i piedi / Ove ora il capo, e far cadendo il tomo" (*Orlando Furioso*, XLV, 1-4). Il Poeta del *Furioso* e il commissario in Garfagnana, in maniere diverse, fanno i conti con questa misura impietosa delle cose umane» (M. Palumbo, *De Sanctis e le figure della «corruttela italiana»*, in *La nuova scienza come rinascita dell'identità nazionale. La Storia della Letteratura Italiana di Francesco De Sanctis (1870-2010)*, a cura di T. Iermano e P. Sabbatino, Napoli 2012, p. 174).

³⁴ Cfr. A. Piromalli, *Esperienza e ironia nel Furioso*, in *Motivi e forme della poesia di Ludovico Ariosto*, Messina-Firenze 1954, p. 78.

³⁵ Ercole De' Roberti, la cui probabile data di nascita coincide con l'anno 1450, è il «genio numero tre della pittura ferrarese», insieme a Tura e Cossa, con la cui attività si mescola «intimamente» a Bologna verso il '75. Nel Palazzo Schifanoia il «giovane lavorante», De' Roberti, «che poteva credersi abbandonato sulla banchisa difficile del Tura o spinto in qualche sottopassaggio a trabocchetto del Cossa, trova ancor modo d'inventarne lì per lì un suo personale cubismo, furente e immaginoso. In alto, entro le scene della 'Fucina di vulcano' e degli 'Amori di Venere e Marte', trova pastura abbondante alle sue scoperte nel «metafisico» terrificante della bottega di un armiere, antro di corazze vuote; o nelle vesti buttate e interrite sulla peana del letto dove Venere e Marte dormono sotto una coperta più spinosa di un cilizio. Anche nella scena inferiore dove il duca Borso va a caccia o dove accoglie un ministro, una nuova cristallonomia scaglia, incide, segmenta le rocce rosate del paese, o svela una nuova architettura, moderna e rovinosa, sconnessa come da crolli, da scatti interni, mossa da congegni segreti (R. Longhi, *Ercole a Schifanoia*, in *Officina ferrarese 1934*, Firenze 1956, p. 37).

³⁶ Cfr. E. Vittorini, [*Ariosto e pittura*], cit., pp. 577-8.

³⁷ Cfr. A. Piromalli, *Esperienza e ironia nel Furioso*, cit., p. 79.

³⁸ Cfr. Id., *Il naturalismo del Furioso*, in *Motivi e forme della poesia di Ludovico Ariosto*, cit., p. 130.

³⁹ Sulla componente astrologica degli affreschi di Palazzo Schifanoia si veda A. Warburg, *Arte e astrologia nel palazzo Schifanoia di Ferrara (1912)*, Milano 2006.

⁴⁰ Cfr. A. Piromalli, *Esperienza e ironia nel Furioso*, cit., p. 117.

⁴¹ E. Vittorini, *Destra o sinistra?*, in «Epoca», a. I, n. 2, 21 ottobre 1950, p. 7.

⁴² Cfr. G. De Rienzo, *op. cit.*, pp. 69-70.

⁴³ Cfr. I. Calvino, *Il palazzo incantato*, in *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Milano 2012, pp. 189-90.

⁴⁴ R. Longhi, *Disegno della pittura italiana*, Firenze 1979, p. 250. Una mistica della materia che potrebbe rimandare alla scultura di Domenico di Paris, scultore documentato nella Ferrara del secondo Quattrocento. Non a caso Vittorio Sgarbi, nel suo *Domenico di Paris e la scultura a Ferrara nel Quattrocento*, inserisce l'artista in uno studio complessivo della scultura del Quattrocento a Ferrara, con l'attesa di capire quanto la pittura di Tura, Cossa, De' Roberti e Antonio Leonelli (Antonio da Crevalcore) abbia potuto avere nell'opera di Domenico di Paris il corrispondente in scultura. Tutto ciò in un momento, intorno al 1450, in cui all'evoluzione conosciuta dalla pittura Domenico di Paris contrappone un gusto sostanzialmente conservatore, in special modo per soddisfare forme di devozione più convenzionali, lontane dunque dalle conquiste del sapere laico-umanistico, con una netta predilezione per ciò che possiede grazia e sobrietà, di contro a una vocazione per il carattere solenne ed eroico dei linguaggi dell'arte del suo tempo (vd. V. Sgarbi, *Domenico di Paris e la scultura a Ferrara nel Quattrocento*, Milano 2007).

⁴⁵ Volume per il quale è stato fatto riferimento all'edizione curata da Santorre Debenedetti per quel che riguarda il testo (L. Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di S. Debenedetti, Bari, Laterza, 1928. Si veda S. Debenedetti, *Introduzione*, in *I frammenti autografi dell'Orlando Furioso*, Torino 1937; edizione alla quale seguirà, molti anni dopo, la recensione di Gianfranco Contini, *Così lavorava l'Ariosto: i giochi delle "varianti" in un'edizione critica*, in «Corriere della Sera», 8 dicembre 1984, p. 3, sorta di importante ripensamento del metodo crociano). Tappa fondamentale, l'edizione vittoriniana, di un lungo percorso editoriale: il *Furioso* viene illustrato venticinque anni dopo la prima pubblicazione, avvenuta a Ferrara nel 1516. Se la materia offre un largo campo all'artista che ha il compito di illustrare il poema, nel contempo crea anche un'enorme difficoltà allo stesso, proprio in virtù dell'azione dinamica, richiedente diversi campi pittorici. La prima edizione, non illustrata, presenta come ornamento una xilografia con l'impresa del poeta, ossia uno sciame di api in fuga da un alveare al quale è sottoposto il fuoco. Nel 1526, invece, viene «impressa da Sisto libraro in Venezia» un'edizione con una xilografia divisa in quattro scomparti, tutti variamente rappresentanti episodi del poema, al punto da poterlo considerare il primo tentativo, anche se ancora rudimentale, di illustrazione dell'*Orlando Furioso*. Nel 1530 Nicolò d'Aristotele da Ferrara, detto Zoppino, stampa, sempre a Venezia, un'edizione non autorizzata, «né bella né bene illustrata, però assai significativa», dal momento che verrà successivamente ristampata. Seguirà l'edizione del 1532, l'ultimo tormento del Poeta, che ne rimase scontento perché «mal servito», come scrive Galasso Ariosto a Pietro Bembo (*Delle lettere da diversi Re, et Principi, et cardinali, et altri homini dotti a Mons. Pietro Bembo scritte*, Venezia, 1560, vol. I, in M. Catalano, *Vita di Ludovico Ariosto ricostruita su nuovi documenti*, Geneve-Firenze 1930). L'edizione del '32 non fu un successo e non può essere considerato propriamente un libro illustrato, sebbene rechi un incomparabile documento decorativo, il ritratto realizzato da Tiziano, dal momento che comprende l'«attività di Tiziano ritratti come quello del cosiddetto "Ariosto" a Londra» (vd. R. Longhi, *Giunte a Tiziano - 1925*, in *Saggi e ricerche 1925-1928*, Firenze 1967, p. 17). Bisogna attendere il 1542 per avere un'edizione illustrata di grande pregio, ad opera di Gabriel Giolito, a Venezia, con una «ricchezza di illustrazioni intagliate nel legno», poi ripetute nelle successive «giolitine», come in molti romanzi cavallereschi di ispirazione ariostesca, fuoriusciti dall'officina di Giolito. Dalla «giolitina» molte saranno le versioni del *Furioso* con illustrazioni di valore: un altro esempio è l'edizione veneta di Francesco de Franceschi senese e compagni (1584), con una tavola che ricorda molto il dipinto degli *Argonauti*



(attribuito a Lorenzo Costa - Padova, Museo Civico) scelto da Vittorini per estrapolare il primo frammento del poema ariostesco: «al tempo che passaro i Mori / d’Africa il mare». Le edizioni illustrate del *Furioso*, con alterna qualità e seguito, si avranno per tutti i secoli: originali nei formati, semplici nelle incisioni, senza pretese interpretative e talvolta modeste negli ornamenti, seppur eleganti e allegoriche nel '600; a tratti grossolane e immediate, dal valore ancora più decorativo che interpretativo nel '700; bellissime nelle edizioni ottocentesche dei Fratelli Treves; complesse, ambigue, misteriose e sublimi, oltre ogni categoria di bellezza preconstituita, nel Novecento, fino all’edizione 2012 della lettura calviniana del poema con illustrazioni di Grazia Nidasio (per i riferimenti specifici alle diverse edizioni, dal Cinquecento all’Ottocento, si veda U. Bellocchi, B. Fava, *L’interpretazione grafica dell’Orlando Furioso*, cit., pp. 11-6).



esperienza vivente

«Guarda quel grande che vene». La fotografia ottocentesca come immaginazione della storia

di Giovanna Giordano

1. Dumas

Di questa fotografia di Dumas fatta da Nadar nel 1864 conosco ogni dettaglio. La conosco nella sua intimità di carta (anche la carta possiede uno sguardo segreto), dalla grana al bordo rosso arancio, inchiostro più a sinistra che in basso, fino alle unghie tagliate a ogiva dello Scrittore. Già, lo Scrittore. Era l'anno 1864 circa e questo si sa perché esiste un'altra inquadratura di Nadar, stesso e usuale sgabello con le frange (circa trentacinque, alcune più sciupate) e in questa inquadratura alle spalle di Dumas c'è tenera la figlia, Marie-Alexandrine Dumas. La figlia proprio in quell'anno aveva lasciato il marito Pierre-Olinde Petel per tornare dal padre. Non sappiamo naturalmente se era più il padre o il marito il grande amore e, con quella foga di vita che il padre aveva, c'è da immaginare che l'attrazione della figlia era irresistibile. E non si può dire niente sui sentimenti degli uomini in fotografia, perché quelli in verità poco si mostrano, anche se la Fotografia, fra le arti, è quella più sentimentale. Chi non si è commosso davanti ad una fotografia, è uomo di pietra. Dunque conosco ogni dettaglio di Alexandre Dumas seduto quel giorno allo studio di Nadar, anche la diversa marcatura delle borse sotto gli occhi, borse tipiche dell'uomo gaudente che non si risparmia cibo, vino e cioccolata e



Figura 1. F. Nadar, Alexandre Dumas, 1864 ca., albumina, formato carte de visite (mm. 65 x 103).



pernici e fagiani e pesci al sugo. Poi è seduto di fronte, a gambe aperte, come a cavallo di un cavallo e chi sta a gambe aperte seduto, dicono gli psicologi contemporanei, è di solito molto bendisposto alla vita e ai suoi piaceri. Quello sgabello stava nello studio di Nadar, ma pochi lo hanno cavalcato a gambe aperte, con il felice strofinio dei calzoni sul velluto. Uno fra i pochi è stato Edouard Manet nel 1865, ma più magro ed accigliato. Qui invece Dumas accenna un sorriso e anche qui non sappiamo a chi, se a un essere vivente oppure a un pensiero di quel momento. Già, il momento, non dico cosa nuova se dico che la fotografia è il momento. È il qui e ora che poi diventa lì e allora. Ma con uno sforzo di mente e di ambientazione, allora ci si può sentire qui e ora. Qui con Dumas nello studio di Nadar. Conosco di questa immagine ogni dettaglio, anche il dietro. Sul retro c'è il timbro Nadar con la erre che termina con una lunga coda come di filo di aquilone in basso. "35, Boulevard des Capucines" e poi più giù ma centrata, la firma di Dumas. A punto Dumas punto. La A come la chiglia di una nave spinta dal vento a destra e ricciolata, legata a un filo con la D che sembra colpo di spadaccino. La precisione degli uomini antichi mi meraviglia sempre. Dumas nel 1864 ha sessantuno anni. Gli restano ancora sei anni di vita, non è in perfetta salute, eppure la sua firma dice di un colpo di polso sicuro, senza tentennamenti. E poi il pennino sottilissimo, piegato e incurvato ad arte per le ombreggiature necessarie a dare spessore al nome. Noi contemporanei abbiamo nelle mani anche da giovani certi tremolii e lui, alla sua età, staffiletta la sua firma come un miniatore. Beata concentrazione e precisione di quegli anni. Conosco e amo questa fotografia in ogni suo dettaglio. Perché la tengo sulla scrivania e mi manda vento alla scrittura anche quando non c'è. E in questo momento che scrivo di lei, il vento pure arriva. Perché vedere diventa anche sentire, se lo sguardo si infiamma di fronte a qualcosa di grande.

2. Garibaldi

1864, stesso anno dell'inquadratura di Dumas. Ma altro uomo e altra città. Giuseppe Garibaldi fotografato a Londra nel 1864 all'età di cinquantasette anni, dopo tante battaglie e viaggi per mare. E sulla testa ha quel cappello di cui so poco. Però so che di cappelli ne possedeva e mostrava molti, nelle fotografie giovanili così come in quelle da vecchio. Un parterre di cappelli tutti suoi, leggermente esotici che caricano la testa di un sapore regale anche se di corona non si tratta. Diciamo di laica regalità. Ce ne sono molti nelle sue fotografie e riccamente ricamati, anche "esotici" se si vuole, di sicuro sui generis. Qual era il messaggio dei suoi cappelli, è facile pensare. Cappelli non riconducibili al gusto urbano, metropolitano e soprattutto assolutamente dell'Europa dell'Ovest, ma cappelli di altri mondi. Quasi a celebrare la sua testa come appartenere e rappresentare un altrove, essere insomma un eroe sovranazionale, di altro mondo, di indefiniti luoghi e con i cappelli non costruiti da cappellaio classico. Di cappellaio bravo, senz'altro, insieme a fini ricamatori, ma anche di ignoto artigiano di Crimea o di Marrakech. Quante cose si dicono con le fotografie, o anche con



l'immagine di sé che si porta in giro. “Ognuno dopo una certa età è responsabile della sua faccia”, scriveva Camus. E Garibaldi alla sua faccia ci teneva tanto. Ci teneva così tanto da circondarsi sempre di fotografi. Il primo uomo politico o militare che dir si voglia a chiamare attorno a sé agiografi dell'immagine. Ne elenco solo alcuni ma ce ne sono un esercito: Sevaistre, Le Gray, Sommer. Per poi non dire di quelle mai trovate (si favoleggia del “reportage fotografico” di Maxime Du Camp ma non se ne sa nulla). Per poi non dire dell'incredibile regesto fotografico di Alessandro Pavia che ritrae in un album mitico e meticoloso tutti i Mille della spedizione. Ma torniamo alla fotografia che possiedo di questo agiografo di se stesso di nome Garibaldi. Nel mercato fotografico nazionale e internazionale ci sono fiumi di suoi ritratti fotografici, soprattutto in formato *carte de visite*, come questo che pubblico, con o senza autografo. Ho il sospetto che lui stesso dedicasse del tempo durante il giorno, alla firma delle *cartes de visite* che poi i fotografi europei mettevano in commercio. Eroe da poco per questo? No, uomo presago dei tempi a venire. Augusto lo sapeva anche lui che l'effigie dell'imperatore, più circolava, più la sua gloria sarebbe stata duratura. E usava monete e medaglie per questo. Al tempo di Garibaldi l'uso del celebrare il grande con un pezzo di metallo o d'argento o di oro era pratica frusta. Non era più di pregio fare circolare la propria immagine su supporto duro e pecuniario. Meglio piuttosto un leggero pezzo di carta che passa di mano in mano, che viaggia, che si conserva nella tasca o vicino al cuore. Meglio e ancora di più di un santino. Il formato *carte de visite* è molto simile se non specularmente a quella del santino. Così Garibaldi ha inondato, per sua volontà e complici i fotografi industriosi di mezza Europa, il mondo della sua icona portatile e cara da tenere, come un santino, sul comodino o nella sacca di cuoio. Così quest'uomo volitivo e tenace, poco alto e in tarda età sembra pure dalle fotografie con pochi denti, ha celebrato se stesso a futura memoria. La fotografia è stata la vera arma di trionfo di Giuseppe Garibaldi.



Figura 2. Maull & Polyblanck, Giuseppe Garibaldi, 1864 ca., albumina, formato *carte de visite* (mm. 65 x 103).



3. Durandelle

Ma la fotografia è sempre un'arma di trionfo, nella vita, nella storia e anche nell'architettura. Charles Garnier è stato l'architetto titanico dell'Opera di Parigi dal 1861 al 1875, interrotto solo dai fuochi della Comune di Parigi del 1870. Anche lui, come Garibaldi, si è fatto seguire passo passo da un fotografo, Louis-Emile Durandelle, al quale ha dato incarico di fotografare busti e transenne, fondamenta, pilastri, maschere classiche, affreschi, allegorie, marmi drappeggiati e scale nude, capitelli e rimescolii di malte e di pietre, stucchi e statue. Elegante lui, Garnier, ed elegante pure il suo fido fotografo Durandelle. Quando ho trovato questo tesoro delle cento fotografie di Durandelle, prima edizione, 1875, pubblicata dall'editore Ducher per l'inaugurazione appunto dell'Opera nel 1875, da un mercante antiquario, tenute lontane perché sorelle minori, da stampe invece tenute in grande considerazione, ho avuto la conferma che l'eleganza è una virtù suprema. E tutto quello che si fa giorno dopo giorno con precisione maniacale, diventa mirabilia per chi viene dopo. Sono cento fotografie di formato molto grande, quel formato che i collezionisti chiamano in linguaggio deferente "imperiale", non so se si usava il termine nell'Ottocento, credo piuttosto sia leggenda. E per "imperiale" si intende, come è facile intuire, quel formato che andava bene per l'occhio e per la tasca di un imperatore. E chi se la procurava, la fotografia di formato "imperiale", entrava per gusto e per denaro a fare parte di questo gotha del tempo. Ho visto in verità poche fotografie in formato "imperiale" e ancora meno ne ho possedute e ne possiedo. Ma quando tengo in mano queste immagini così grandi (nel caso di Durandelle il formato è, col cartone, di 43 x 62 cm.), capisco l'attributo ammirato del collezionista. La foto così grande dà uno stordimento della visione, l'idea ingannevole e sempre cercata, che la fotografia sia non pantomima della realtà, ma sorella dello stupore contemplativo. E se l'occhio, di fronte a un paesaggio vasto, trova beatitudine, allo stesso tempo quella riprova con la fotografia tanto grande. La realtà è vasta, la fotografia di solito è sezione di sezione di vastità del reale. Quando invece la fotografia campeggia ed è di vaste dimensioni, lo stupore davanti alla bellezza, moltiplica la sua energia. Così, davanti alle fotografie delle statue e motivi decorativi dell'Opera ad opera di Durandelle che lavorava pulito, con obbiettivi tersi e alta definizione, in mezzo alle polveri del cantiere e della fatica di mille operai che al tempo avevano solo braccia e non macchinari, c'è la prova che la fotografia insieme all'azione, abbia nella sua naturale e antica composizione, la pratica della meditazione. Cosa c'è di più sporco e insieme di più pulito di un cantiere di architettura, anche il naso è invaso dall'odore della fatica degli uomini e della malta e della polvere di scavo. Così Garnier si fa seguire dal fotografo più celebre di quegli anni e, tanto è vasta l'impresa di Garnier, tanto è vasta quella del suo fotografo. Uno fonda un'architettura di pietra, l'altro un'altra monumentale architettura di carta. Durandelle fotografa le statue ancora fresche di scalpello, non ancora poste su basamenti, balconate e trabeazioni, insomma nuove, modernissime.



Figura 3. L.E. Durandelle, da *Le Nouvel Opéra de Paris, Statues Décoratives*, Ducher et C.^{ie} Editeurs, Paris, 1875, Groupes et bas-reliefs par Charles Garnier, Statua n°7, Pégase, collodio (cm. 28 x 38).

Modernissime nel 1872, certo, ma non per noi. E questo il punto. Con la fotografia antica riusciamo a vedere il contemporaneo di qualcuno. È una frase celebre: ogni artista antico è stato contemporaneo di qualcuno. Basta ricordarselo. Tutto quello che è antico è stato contemporaneo. Non avevamo il mezzo fotografico al tempo di Augusto, ahimè, e neppure durante la Santa Inquisizione e neppure con i Dogi a Venezia e al seguito di Marco Polo. Ma quanto avrebbe voluto quel mezzo, la camera oscura con la carta fotografica, uno storico che deve tanto faticare nella ricostruzione dello spazio e del tempo che non c'è più. Così scriveva Gesualdo Bufalino, quando ancora non lo si conosceva come scrittore ma solo come illustre professore del centro di Sicilia: «Cosa non può la forza dell'immagine. E cosa non daremmo noi oggi per un dagherrotipo dei funerali di Cesare o per un formato tessera, diciamo, di Enrico Beyle davanti ala Scala, nel suo mantello verde del 6° Dragoni». (Bufalino, p. 12). Questo regalano le cento grandi tavole di Durandelle: l'idea di



governare con lo sguardo l'attimo della gioventù delle cose. Perché le cose, come gli uomini, hanno una gioventù e pure una morte. Durandelle era vivo davanti all'Opera che nasceva e si mostrava per la prima volta agli occhi degli uomini che da sempre desiderano la stupefazione. L'architettura che ospita l'Opera, il massimo dello strasogno per gli uomini del 1875 che non conoscevano ancora il cinema. Durandelle registra con poesia la costruzione di questo sogno di pietra che avrebbe ospitato – e ancora adesso ospita – sogni canori e di scene e di orchestre. Il teatro, effimero come poche cose al mondo, dentro un'architettura che deve resistere al tempo. Come la custodia di una perla che si dissolve alla luce del sole. E in mezzo a queste abbacinanti fatiche, teatro di pietra e teatro di palcoscenico, Durandelle a fare da collante a questi due mondi. E ora delle fotografie. La sua messa a fuoco è olimpica ma anche segue il suo respiro. Spiego meglio. Preferisce ottiche centrate e se la statua o il bassorilievo è appoggiato da cauti operai su basamenti di legno in attesa della definitiva collocazione, lui non pone l'obiettivo più in basso. No, niente affatto. Piuttosto si fa costruire un uguale basamento, centrale, davanti alla statua da fotografare. È come dire: voglio stare alla tua altezza, né più in basso, né più in alto ma di fronte, quasi a dialogare con la pietra. Un uomo contemporaneo non può neppure immaginare la fatica della messa in posa dell'oggetto di pietra così grande di fronte alla macchina fotografica pure lei grande, su cavalletto, con lastre tanto grandi quanto la dimensione finale della fotografia che abbiamo in positivo. Per questo alta definizione, nella fotografia antica. Altro che pixel. Tra vetri, lenti, acidi e obiettivi di millimetrica precisione, il fotografo seguiva il sogno della messa a fuoco perfetta, come dell'occhio che vede così bene che meglio non si può. Così cavalli e donne con pepli al vento e divinità e putti e grumi di fiori e Apollo, Pegaso, la Danza, la Poesia, la Modestia, la Passione, colonne di marmo e scale e corrimano hanno perfette linee di contorno e di verità. Sono nuove, fresche di fatica e come non le vedremo mai più. Non le potremo mai più vedere queste statue così candide senza polvere di smog e cacche di piccione e soprattutto così nuove nella loro ingenuità neonatale. Non le potremo mai più vedere ad altezza d'occhio perché dopo la posa per il fotografo tutte loro, le statue, sono state imbrigliate da architetture più possenti, incastonate in alto e sul tetto, incastonate come le pietre preziose, fissate a un gioiello tanto più grande e di altra natura. Non le vedremo insomma mai più così umane. Insieme a queste fotografie della cartella Durandelle ne ho trovata un'altra, non numerata e non firmata. Non fa parte della collana con i numeri progressivi stampigliati con l'inchiostro della tipografia Ducher di Rue des Ecoles 51. Ed è pure leggermente sfocata. Eppure credo che anche questa sia di Durandelle. E ora spiego perché è di lui e perché non è firmata come tutte le altre, foglio ribelle o figlio ribelle di padre severo. Questa fotografia è incollata a cartone grande quanto gli altri cartoni, stesse tonalità bronzea di stampa, stessa abitudine all'inquadratura centrale di cinquecentesca e classica memoria. Eppure non è firmata. Prima di andare avanti racconto cosa rappresenta: il Foyer della Nouvelle Opera illuminato, illuminato perché una luce abbacina il centro dell'immagine e sfoca l'ingresso. E



poi le scale e gli ottoni così lucidi e le balconate e i lumi e le candele dalle quali sale un lento fumo. Si tratta dell'Opera poco prima dell'inaugurazione. Prima dell'arrivo del pubblico e della nobiltà



Figura 4. L.E. Durandelle attr., *Il Foyer dell'Opéra de Paris*, 1875, collodio (cm. 42,5 x 32,5).

reduce, dei decoltè e dei gioielli, delle carrozze e delle marsine. E Durandelle era così emozionato e alla fine del suo monumentale lavoro e desideroso di fissare il momento della fine che fotografa, sì, ma non con la precisione maniacale delle altre fatte in molti mesi di posa e di ragionamento. Così



per la sua gioia e per la gioia non rinuncia all'ultimo scatto, quello della nascita del monumento, del primo vagito. E si sente in questa immagine leggermente imperfetta tutto il calore dell'emozione di quella sera. Il pubblico sta per entrare, si romperà il silenzio e architetto, maestranze e fotografo adesso saranno per sempre messi da parte. È finita la contemplazione, entra il vento della vita.

4. Eruzione del Vesuvio, 1872

L'immagine è sbiadita ma non per questo meno intensa. L'autore secondo Piero Becchetti è Bernoud, secondo altri no. Ma per me Piero Becchetti è Ipse Dixit e così non discuto e non mi impantano nelle attribuzioni. La fotografia di Bernoud dunque che ha preso luce in questi 142 anni (tanti ne sono passati da quel giorno, il 24 aprile 1872 ad oggi, anno 2014), è di taglio ammirato e pure scientifico. Chi fotografa sta davanti al fenomeno, ben lontano per non rischiare la vita, per saggio timore nel ricordo di Pompei e insieme scrive nel positivo, a futura memoria e per precisione documentaristica, data e ora dello scatto. A destra, con eleganza inciso da scrivano con pennino sottile, c'è scritto: "Napoli, Eruzione 26 Aprile 1872. Ore 6 ½ p". C'è tutto il sentimento del fotografo in quello scatto. Eruzione è scritto a lettera maiuscola. Un evento così grande e inaspettato e carico di leggenda, di morte ma anche di sublime, merita la lettera maiuscola. E poi la precisione nella data e pure nell'ora della timida e ammirata registrazione dell'evento da parte del fotografo. Sono le sei e mezza, presumo di pomeriggio perché c'è una "p" dopo l'ora. Una luce uniforme investe l'immagine. L'eruzione in verità era iniziata il giorno 24, di sera, e le cronache del tempo parlano di "lave" (al plurale, mentre noi diciamo "lava", sempre più sommari noi degli antichi nelle definizioni) e anche di proiettili infuocati. Non ho i mezzi linguistici per esprimermi con precisione geologica, certo è che lo spettacolo era forte e, soprattutto,



Figura 5. A. Bernoud, *Napoli, Eruzione 24 aprile 1872 ore 6 ½ p.*, 1872, albumina (cm. 23 x 19).



inaspettato. E ci furono morti per quei proiettili, morti per troppa curiosità e voglia di vedere perché si erano avvicinati troppo. Così il fotografo, ammirato ma prudente, decide per uno scatto da quieta distanza. E fra il vulcano in magnifica eruzione l'acqua, che stempera il fuoco e soprattutto può dare agio a chi guarda di scappare. Già, il fotografo è pronto alla fuga. Guarda l'eruzione da lontano e a noi restituisce tutta la sua ammirazione mista a prudenza, centoquarantadue anni dopo. C'è un altro scatto di Sommer dallo stesso punto di vista e lui pure segna l'ora pomeridiana, 3 1/2. Simili sono le onde del fuoco che salgono al cielo, solo che alle 6 1/2 è più sfarinata la cima nera del fumo. Bernoud, così crediamo, arriva al punto della contemplazione della sublime eruzione, dopo Sommer. Sommer sale su una barca, un veliero chi lo sa. Bernoud invece si arrampica dove ci sono scogli. Uomo di mare uno, uomo di terra l'altro. Entrambi in silenziosa ammirazione del momento, pronti alla fuga oppure alla morte.

5. James Graham, Piramidi

Così si presentavano le Piramidi al viaggiatore nel 1853 e fino al 1857. Questi gli anni del pellegrinaggio di James Graham in Egitto e in Terra Santa, alla ricerca della verità dei racconti biblici. In asta internazionale a Parigi, nel 1997 è stata datata 1856. Il motivo è semplice. Fino al 1856 la sfinge



Figura 6. J. Graham, *Le Caire, Pyramides de Gizeh*, 1856, albumina da negativo di carta (cm. 25,5 x 11).



di Giza era sotto la sabbia. La storia della sabbia e della Sfinge è una storia di inseguimento e rimpiazzamento. Inizia l'Imperatore Marc'Aurelio a disseppellirla ma la sabbia poi la ricopre. La ricopre per tanto tempo fino all'arrivo dell'archeologo Giovanni Battista Caviglia che, nel 1817 inizia i grandi lavori di scavo. Ma quello che i suoi operai spalavano di giorno, poi veniva ricoperto dalla sabbia spinta dal vento della notte. La sabbia vince ma poi Mariette, altro archeologo del tempo, nel 1857 la riscopre nuovamente. Nei secoli così si alterna la lotta fra la sabbia che copre e gli uomini che cercano di svelare la sfinge e, insieme al vento, la battaglia si conduce a tre. Possiamo dire che per migliaia di anni la sfinge è rimasta nascosta e che al viaggiatore antico così si presentava. Tre piramidi perfette e la sabbia ondivaga e poca acqua dove le carovane dei viaggiatori trovavano ristoro. James Graham come altri suoi connazionali viaggiatori e fotografi affronta il viaggio in Medio Oriente e come gli altri porta il suo terzo occhio, la macchina fotografica e le bocce di liquidi rivelatori e chimici e le lastre. La fotografia qui davanti ai nostri occhi ha formato insolito perché da lastra più grande, albumina da negativo di carta e il centro più o meno coincide con la base della piramide in primo piano. Le altre scendono leggermente nell'inquadratura e pure evaporano come un miraggio. Si può immaginare lo stato contemplativo di un uomo inglese, uomo religioso che cercava in viaggio luoghi biblici a testimonianza della verità degli antichi testi, di fronte a queste piramidi. In lungo viaggio a cavallo e carovane così lontano dai suoi prati verdi. Qui un po' di erba si intravede in primo piano, sul bordo dell'oasi dove si specchiano palme alte e basse. Quell'erba mi fa pensare che Graham non è arrivato lì in stagione secca. Davanti alla nuda magnificenza di natura e architettura ci sono tre presenze vive: un asino, un uomo seduto e un uomo in piedi con un turbante bianco e qualcosa in mano. Oh, immenso silenzio del passato. Non c'è niente e nessun in più di quello che deve stare per una buona contemplazione del miracolo del viaggio. Partire da lontano per inchinarsi quasi di fronte al mistero della storia. Erano i primi viaggiatori con il terzo occhio meccanico, con apparecchiatura fotografica e in questa inquadratura c'è tutta la sacralità della lunga attesa per poter compiere il miracolo fotografico: imprimere su carta lo stupore dell'occhio.

6 e 7. Le Barricate di Palermo, Eugène Sevaistre

Le tre stereoscopie delle barricate di Palermo del 2 giugno 1860 sono prezioso regalo di nozze di Piero Becchetti a me, anzi a noi due. Chi ha praticato la stereoscopia non la dimentica più. Un conto infatti è guardare la stereoscopia ad occhio nudo, un conto con l'apparecchio stereoscopico. Un marchingegno che assomiglia a una maschera veneziana, con due lenti oculari e una nicchia dentro la quale si isola la testa. La fotografia stereoscopica (in realtà composta da due piccole fotografie incollate su un cartoncino rettangolare) scorre su un binario che chi guarda, tira su e giù fino a quando i suoi due occhi vedono un'immagine sola, per l'appunto l'immagine stereoscopica, ovvero tridimensionale. Il procedimento è elementare e in parte misterioso, si tratta di variazioni



millimetriche nella percezione visiva. Le due fotografie su cartoncino sembrano identiche ma non lo sono, c'è sempre un minimo sfasamento, una diversità fra le due. Ora, per correggere questa



Figura 7. E. Sevaistre, *Rivoluzione a Palermo, 1860*, la tela ai Quattro Cantoni, 2 giugno 1860, 1860, albumina, formato stereoscopico (mm. 72 x 156).

imperfezione il nostro occhio compie uno sforzo, un tentativo di adattamento all'immagine non perfetta. E, con questo sforzo, si manifesta all'occhio l'immagine tridimensionale. Il cinema tridimensionale contemporaneo insomma ha questa pratica come antenata. Non sorge dal nulla, come niente. Vedere in terza dimensione è un sogno antico, l'immagine piatta prende corpo e profuma di verità percettiva. La nostra vita è totalmente immersa nella terza dimensione, la fotografia dichiara la sua visione del mondo ma piatta, piana, bidimensionale. Solo con la fotografia stereoscopica tridimensionale questa alterità si appiana. Torniamo alle tre stereoscopie che un tempo erano nella collezione di Piero Becchetti. Eugène Sevaistre segue, come altri fotografi, Garibaldi a Palermo. Fra i primi reporter del mondo ma a quel tempo non si chiamavano così. Segue Garibaldi a Palermo e racconta le battaglie silenziose delle strade della città. Silenziose perché Sevaistre



nel 1860 non poteva con apparecchio e cavalletto mischiarsi ai soldati fra i colpi di fucili e di cannone e polvere da sparo. Perché il mezzo fotografico allora non era leggero, non si trasportava in spalla e soprattutto necessitava tempi di posa lunghi. Ma è tale e così profondo il desiderio di raccontare comunque la guerra di cui è testimone, che sceglie la via silenziosa e poetica insieme. Solo dopo la battaglia, lui fotografa. Non ci sono morti nei suoi scatti e neppure il fragore dei fucili e i pianti. La battaglia è appena terminata e potrebbe anche riprendere con tutta la sua foga e lui è lì, in quel preciso istante. I morti sono stati portati via, i soldati lucidano le canne dei fucili e bevono, è il due



Figura 8. E. Sevaistre, Palermo, Barricate in via Toledo, 2 giugno 1860, 1860, albumina, formato stereoscopico (mm. 73 x 155).

giugno a Palermo potrebbero esserci più di trenta gradi. E lui solo allora fotografa. Ed è così raffinato il suo pensiero fotografico (perché dietro ogni fotografo c'è un diverso pensiero), che neppure mette in posa il generale o i suoi ufficiali sui luoghi della battaglia, ma spoglia il campo dall'umanità perdente o vincente che sia. Un'immagine vale più di mille parole, diceva Man Ray. L'inquadratura ai cosiddetti Quattro Canti, vede i sacchi di sabbia ben disposti in barricata per proteggere gli uomini che avanzano nella presa della città. E poi in fondo quell'immenso telo di stoffa, teso per strada fra due palazzi messo lì dalle truppe di Garibaldi per impedire ai Borboni di comunicare con lanterne e



segnali luminosi alle navi al porto. Davanti, in primo piano, macerie e assi di legno che una volta erano finestre e soprattutto una botte. Per polvere da sparo o per vino non lo so ma quasi disposta ad arte, a destra, mentre le assi schiodate con altri cerchioni di ferro di botti. Ecco, in questa sospensione dell'immagine, il momento della non battaglia, sta tutta la tensione della battaglia stessa. Sevaistre per il tempo suo e pure forse anche per scelta poetica, non racconta la guerra come azione ma nel momento dell'inazione. E quando si "indossa" l'apparecchio stereoscopico davanti agli occhi, sembra di sentire nelle narici la polvere e il fumo della polvere da sparo. Questa è arte. Raccontare quello che c'è senza mostrare.

8. Samurai

Altro mondo, altro pensiero. Kusakabe Kimbei fotografa in una posa memorabile questi tre Samurai dell'Imperatore dopo il 1867. Dal 1867 in avanti ai Samurai in Giappone viene proibito il

possesso di due spade. Solo una è permessa perché con due spade il loro potere e pure l'arroganza cresceva fra la gente fino a oscurare il potere costituito. Questi

uomini macchine da guerra, concentrati e intelligenti, sono stati dal 1868 in poi amputati di una spada. E la spada per un Samurai era tutto. L'immagine dunque racconta anche di questa "amputazione". Ogni spada è diversa dalle altre perché ogni spada è proiezione unica di un Samurai.



Figura 9. K. Kimbei, Samurai in Armour, 1870/1880 ca., albumina colorata a mano (cm. 26,7 x 21).



armatura e copricapo, più regolari quelli a sinistra, più inverosimile quello a destra. Molte cose risultano inverosimili ai nostri occhi abitudinari (gli occhi sono la parte più abitudinaria della nostra esistenza) ma, quando guardiamo al Giappone antico, abbiamo impressione di stare sulla luna. Chi frequenta la fotografia giapponese dell'Ottocento, sa che capacità di astrazione, pulizia formale, sintesi lì sono abitudine della composizione. E sa anche che in Giappone a certe conquiste formali sono arrivati almeno cento anni prima di noi. Ma non devo essere esterofila, non qui, almeno. Un altro dato unico della fotografia giapponese è il colore che, come è noto, si usa in fotografia correntemente solo nel Novecento. E qui sta il magnifico inganno e la magnifica perizia del Giappone. Le fotografie venivano acquerellate una ad una e così ogni foto è opera unica. Più sofisticato e dettagliato era l'uso dell'inchiostro su positivo seppia, più la foto era preziosa e più l'ignoto pittore di acquarello ci lavorava su, con mille sfumature di verde acqua o di rosa o di blu. Non c'è una fotografia uguale a un'altra e anche con certe libertà che forse sfuggivano al fotografo stesso. Però Kusakabe Kimbei, autore di questa fotografia, era esperto nell'arte del colore perché all'inizio faceva questo: per il barone von Stillfried e Felice Beato, colorava. I primi a portare l'arte fotografica nel tradizionale Impero del Sol Levante sono stati i fotografi europei, Beato appunto e Stillfried e, con Kusakabe Kimbei che all'inizio fa un po' da ragazzo di bottega, avviene il matrimonio fra tecnica occidentale e modo di guardare orientale. Sembra una banalità ma non lo è. L'arte scioglie prima di ogni cosa tutte le asperità e supera le migliori diplomazie. Insomma mette pace fra i popoli e li unisce. La fotografia per prima stende un'alleanza fra due popoli, fonde l'Oriente con l'Occidente. Kusakabe Kimbei per un po' di tempo lavora con questi due maestri, poi, come sempre accade, da loro si affranca e conduce la sua arte fotografica tutta per conto suo. Poi vive anche tanto più a lungo e muore nel 1932. I tre Samurai qui davanti sono in attesa del momento e nel momento, come è loro pratica. Sono tre e di età leggermente diversa. C'è il samurai più serafico a sinistra, quello che punta l'obiettivo e sa, al centro e quello che simula in modo teatrale un'espressione bellicosa. Ogni fotografia giapponese costava al fotografo giorni di studio e di artifici. È tutta costruita in studio, ogni immagine. Kimbei controllava anche la quadrettatura della stuoia e le luci sempre immote per regalare all'immagine quell'idea di sospesa eternità. Nelle parti meno definite il pittore poi aveva le sue libertà. Sull'elmo a sinistra c'è un ciuffo un po' indistinto e lasciato vago dal fotografo. E su quel ciuffo il pittore poteva inventare la sua. Conosco almeno sette versioni di quel ciuffo a sinistra, quella di mia proprietà descrive un improbabile strano uccello con corpo di rettile. Oh, macchina del tempo, perché non ero lì in quel momento insieme ai tre Samurai a respirare la loro calma voglia di lottare di cannone e della loro storia, che ha determinato la sorte di infinite guerre.



9. L'Arsenale di Napoli

Eccola qui, una sospesa fotografia di guerra muta. È l'arsenale di Napoli, al porto, fotografato da Giorgio Sommer. Forse è appena l'alba, quando Sommer si avvicina alle palle di cannone di bronzo



Figura 9. G. Sommer, *L'Arsenale di Napoli e S. Elmo* n. 1134, 1870 ca. (cm. 25 x 20).

così pronte a colpire. E sono così ordinate, così quiete queste perfette sfere e pure eleganti. Mi sembra, con la lente di averne contate quindici nel lato lungo e cinque alla base del lato corto e poi su, a salire, come ziggurat rotolanti. E nove sono in cima. E la sapiente architettura presuppone che qualcuno, abile a sua volta, qualche soldato capace di questo, si sia poi avvicinato allo ziggurat di palle di cannone per caricarle sulla nave senza fare rotolare le altre. Sembrano biglie ma non sono biglie. Sembrano palle da biliardo ma non sono palle di biliardo. O pianeti ordinati ma non sono pianeti. Sono palle di cannone pronte a mandare a picco una nave nemica. Eppure quanta grazia in

queste sfere perfettamente ordinate. La guerra ahimè è pure un'alta forma di disciplina formale. E poi la sapienza teutonica di Sommer, fotografo tedesco trapiantato a Napoli. A sinistra c'è terra brulla e sassi e neppure un filo d'erba e una balaustra separa la terra dal mare. Sulla terra le sfere di fuoco potenziale e sul mare perfettamente tranquillo, le navi con le vele ammainate. Sembrava la scena fotografata da Sommer deserta di uomini ma a ben guardare, con una lente di ingrandimento, forse si riconoscono l'ombra di un uomo sull'albero maestro della nave più alta, in cima e poi un'altra sagoma avvolta dentro un mantello vicino ad una garitta alla fine della balaustra. Questa foto, il 30 marzo del 2009 l'ho sottoposta a Piero Becchetti. Ho rintracciato un appunto di quel giorno e, di fronte a questa fotografia il mio Maestro a lungo mi ha parlato delle palle di cannone e della storia delle palle. Sembra un'inezia, eppure hanno determinato la sorte di infinite guerre. Prima erano di



pietra e si sa, fino al 1820. Poi si fondono in bronzo e il modo di combattere, cambia. E qui sta il punto. Napoletani e Piemontesi hanno diversi i cannoni. E la diversità dei cannoni determina vittoria e sconfitta. I cannoni delle truppe borboniche hanno una gittata di un chilometro, quelli Savoiani invece di tre-quattro chilometri. Il merito fu di Giovanni Cavalli, generale di artiglieria di Novara, che inventò il cannone rigato a retrocarica. La canna rigata nel cannone permette al proiettile maggiore precisione e sosta di più nella canna prima di uscire. Nell'assedio di Gaeta la vittoria è Sabauda per merito (o per colpa) dei cannoni a canna rigata. Sono dettagli importanti, le battaglie si sono sempre vinte o perse con artifici o novità. Così in questa fotografia non c'è battaglia ma attesa di battaglia, invito o disciplina ad essere pronti, anche nell'estremo ordine, a combattere. È appena l'alba, dunque, e l'arsenale è lì che aspetta e nel silenzio c'è già l'odore della morte. Da un lato sulla terra il fuoco e a destra il mare tranquillo in attesa del vento.

10. Il cosiddetto Palazzo della Regina Giovanna a Napoli

Cito da *La Sanfelice* di Dumas un lungo periodo che racconta di questo palazzo: «Esiste a Napoli, all'estremità di Mergellina, a circa due terzi della salita di Posillipo, che all'epoca di cui parliamo era una stradina a malapena carrozzabile, esiste, dicevamo, uno strano rudere, che si protende in tutta la sua lunghezza sopra uno scoglio costantemente bagnato dalle onde marine che, durante l'alta marea, penetrano fin dentro le sue sale inferiori; abbiamo detto che quel rudere era strano, e in effetti lo è, giacché è quello di un palazzo che non è mai stato terminato e che è divenuto decrepito senza mai aver conosciuto la vita» (Dumas, p. 73). Poi la storia continua, anzi si può dire che il pathos del romanzo parte da qui, dalla visione di «un uomo avvolto da un ampio mantello che gli nascondeva la parte inferiore del viso» (Dumas, p. 78). Ah, i magnifici trucchi narrativi del mago della penna, Dumas. Raccontare di un rudere vicino alle onde del mare e immergere là dentro la visione dell'uomo avvolto dal mantello nero e di notte. Occhi e visibilità vibrano davanti allo stereotipo così antico e sempre caro a chi legge, perché sembra di muoversi, nell'immaginazione letteraria, in uno spazio che è altro ma è pure casa. Tanto nuova la storia e tanto nota l'atmosfera. E qui, davanti a questa fotografia, c'è anche altro da dire. La fotografia è di Bernoud, siamo negli anni sessanta dell'Ottocento, forse 1865 e stampata proprio da Bernoud e non dal suo assistente Achille Mauri che ne ereditò lo studio. Anni sessanta, dunque, gli anni in cui Dumas era a Napoli Sovrintendente alle antichità così come aveva deciso il Generale Garibaldi. Così, semplice a dirsi, il rudere del palazzo Donn'Anna è in questa foto così come è stato visto da Dumas e come lui lo ha reinventato in spazio scenico dell'avvio della storia della Sanfelice. Certo, la fotografia è diurna (non c'era ancora modo, a quel tempo, di fotografare di notte) ma il rudere è quello, con il suo mare, con i pescatori che si avvicinano e che traghettano verso questa architettura fantasmatica, così simile ormai alla roccia per il suo secolare abbandono. A volte sembra, in questa fotografia, che sia il palazzo, un palazzo per



granchi e pipistrelli e brontosauri e strane creature marine piuttosto che per uomini e donne. Un palazzo che è rudere e che mai ha ospitato vera vita umana. Almeno fino a quel tempo, tranne tracce di fantasmi e di blanda malavita e di cospiratori. Dumas, che aveva occhio attento, da viaggiatore, non si lascia sfuggire l'occasione di infiammare l'occhio del lettore con una visione del genere. Ho visto delle fotografie recenti del Palazzo e questo Palazzo in verità non l'ho mai visto. Oggi è altra cosa. Ora è sede di condomini reticolari e poco chiari e l'accesso comunque resta ancora misterioso e dipende più dal mare che dalla terra. Comunque sia questa foto credo possa essere preziosa per chi a Napoli fa ricerca di storia e, come ho detto, soprattutto di atmosfere. Chi dice che la storia non ha bisogno di atmosfere, pecca di mancanza di immaginazione.



Figura 10. A. Bernoud, *Naples Palais de la Reine Jeanne à Posilipe*, 1860/1870, albumina (cm. 26 x 20).



11. Umberto I o forse suo fratello e i loro travestimenti

Questa fotografia proviene dalla Collezione Becchetti. Credevo fosse Umberto I e invece Laura Danna mi spinge a credere che sia suo fratello. Cito le sue parole da una mail: «Mi è venuto un dubbio riguardando la foto. Potrebbe anche essere il fratello di Umberto I, Amedeo I duca d'Aosta e poi re di Spagna. Sono molto simili ed avevano solo un anno di differenza i due. Umberto era del 1844 e il fratello del 1845. La differenza più evidente sta nello sguardo. Umberto ha sempre gli occhi più spalancati e lo sguardo più freddo e disincantato, mentre il fratello ha le palpebre più gonfie e lo sguardo più da sognatore. L'immagine è scattata fra il 1865 e il 1870 circa». Poi Laura Danna mi dice ancora che era in uso presso i Savoia vestirsi durante il carnevale con i panni dei loro avi, spesso da "Conte Verde o da Carlo Emanuele I". E questo mi fa sorridere. Anzi due cose mi fanno sorridere. Il primo motivo di sorriso è che i regnanti abbiano il gusto, tradizionale e anche popolare del travestimento. Il secondo motivo è che, senza scomodare sarti, sartine e costumisti, loro stessi possiedono gli abiti del proprio travestimento e che questi siano, appunto, quelli dei loro predecessori. La parsimonia è cosa giusta ora, era



Figura 11. Fotografo non identificato, Umberto I (?) Amedeo I duca d'Aosta (?), 1865-1870 ca., albumina (cm. 17,5 x 23)



nella norma allora, nell'Ottocento, anche presso le famiglie regnanti. Ma non è sulla parsimonia che la mia riflessione indugia ma, piuttosto, sul senso del travestimento. Non si vestivano da antichi romani o da combattenti medievali di chissà quale stirpe o nazione, preferivano, nel mostrarsi in costume, rivolgersi al proprio casato, ovvero non allontanarsi dal confine di casa propria. Mille travestimenti hanno inventato gli uomini nei giorni di carnevale, anche e soprattutto irriverenti, per sorridere di se stessi e immaginarsi altro, in altre caricature. I regnanti no, non passano la sponda dell'inverosimile, dell'auto-irrivenza, dell'immaginarsi lontani nel tempo e nello spazio per poche ore. Si mantengono vicini anzi aderenti al casato, alla famiglia, alla propria stirpe. Non è solo parsimonia calzare medesimi stivali e speroni, cappello piumato ed ermellino. È un dire «sono un altro, a vestirmi da carnevale, ma non così distante da quello che sono». Insomma i potenti non amano travestirsi da stallieri, fiorai, cantanti d'opera o avventurieri. Vogliono restare quelli che sono anche nei liberi giorni del carnevale. «Guarda quel grande che vene», scrive Dante nell'Inferno (XVIII, 83).

12 e 13. Il terremoto di San Francisco

Due stereoscopie della mia collezione raccontano, con la sintesi propria alle immagini, il



Figura 12. H.C. White, 8718 Overlooking Kearney St. – Jower burned area from Telegraph Hill – San Francisco Disaster, U.S.A., 1906, stampa all'albumina “glacée”, formato stereoscopico (mm. 156 x 80).

terremoto di San Francisco del 1906. Mi ripeto: attraverso l'apparecchio stereoscopico la visione è tridimensionale. Così, se si posizionano le immagini nell'apposito visore, la verità percettiva è forte tanto più forte se lo scatto racconta di un momento drammatico. Le stereoscopie sono di marca “White & co.”. Si tratta di un marchio quasi “industriale”, per così dire. Una ditta che accorpava più e più fotografi, spesso rimasti anonimi, che sguinzagliava in giro per il mondo per fare vedere al mondo, appunto, cosa c'era in



giro per il mondo. Quindi li mandavano in Cina, in Mongolia, in Giappone, a Taormina, insomma dovunque a catalogare visioni del pianeta. I primi reporter di professione. Le immagini sono scattate a giugno del 1906, mentre il terremoto è stato il 18 aprile. Un mese e mezzo dopo, dunque lo scatto rispetto al disastro. Il terremoto fu catastrofico non tanto per le vittime, quanto per le architetture e l'assetto della città che sembrava agli occhi di tutti moderna e avveniristica. Insomma un colpo all'immagine, un po' come il più recente crollo delle Torri Gemelle a New York.



Figura 13. H.C. White, 8709 Looking down California St. – Ferry Building in distance – San Francisco Disaster, U.S.A., 1906, stampa all'albumina “glacée”, formato stereoscopico (mm. 156 x 80).

Cosa colpisce di queste due stereoscopie, ripeto indimenticabili se viste con l'apparecchiatura loro. Colpisce una visione melodrammatica accanto a una visione operosa. Mi spiego meglio. In una stereoscopia c'è un vecchio in primo piano che dà le spalle alle rovine e cammina con il suo bastone. Il vecchio è un lavoratore, si avverte dalla muscolatura e dall'abbigliamento. Un lavoratore non misero, credo artigiano o negoziante, con il gilet e i pantaloni di stoffa robusta, forse fustagno. Il vecchio che si lascia alle spalle le rovine e il suo passo è fermo ma è vecchio, da bastone. Tutto è perduto per lui, il suo lavoro, forse la sua casa. Nell'altra stereoscopia invece altra è la storia. Molti piccoli uomini si avvicinano alle rovine della città, non se ne allontanano come quel vecchio. Sono tutti più o meno ben vestiti, hanno cappelli signorili e alcuni addirittura una valigia da lavoro. Vanno verso la città, non se ne allontanano, sono giovani. Segno che hanno voglia di ricominciare, di costruire di nuovo sulle macerie del vecchio. Due immagini, stesso anno, stesso fotografo con due sottili messaggi contrastanti. E dato che la stereoscopia entra molto nel cervello (sta vicino agli occhi, è tridimensionale, ci si isola dal mondo quando la si guarda), il messaggio semplice è chiaro ed emotivo: dove c'è qualcosa che finisce, subito c'è qualcosa che ricomincia. Ah, beato l'ottimismo chiaro in fotografia.



14 e 15. Calotipie di Messina

Silenziose e sole e in compagnia di altre fotografie, ho trovato dentro un album queste due piccole calotipie di Messina. Per chi non pratica la fotografia antica, sono solo due fogli sgranati e vaghi e poco definiti di un angolo di mondo. Per chi pratica fotografia, invece, sono due tesori. La calotipia è il primo procedimento su carta della virtù fotografica, fu inventata da Talbot nel 1841. Il negativo era di carta e da questo negativo si tiravano un certo numero di positivi, non molti in verità. La calotipia sostituisce il dagherrotipo e anticipa la scoperta o l'invenzione del negativo di vetro. Dura poco la poetica pratica, complice il cloruro di sodio, perché i fotografi sognavano per le loro immagini maggiore definizione. La calotipia ha i connotati del sogno un po' appannato, di colore seppia e qualche volta più bruno. Ci sono varianti nei procedimenti ma il risultato è sempre simile: la verità

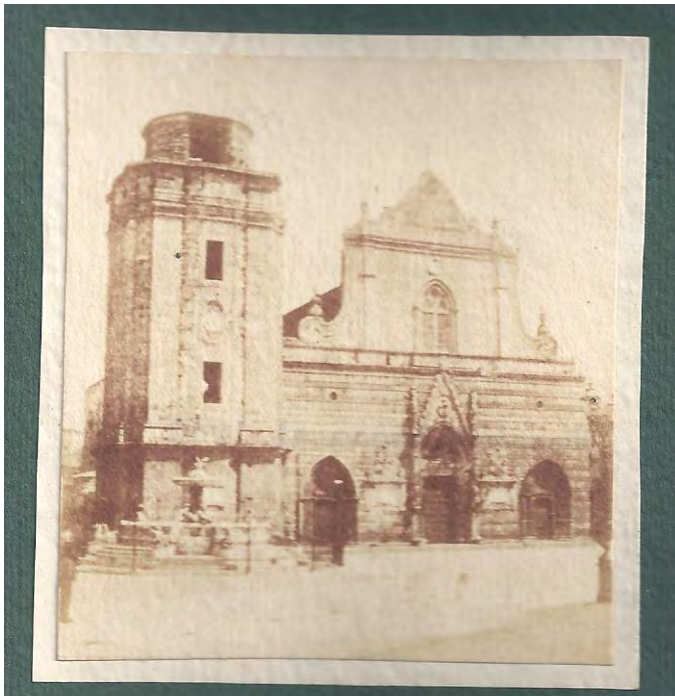


Figura 14. Fotografo non identificato, *Duomo di Messina*, 1842/1847, calotipia (mm. 75 x 84).

fotografica assomiglia sempre a una gara fra la luce che si aggrappa alla carta e la luce che non si fissa alla carta ma si dissolve quasi nella trama della carta stessa. La calotipia dunque è un processo molto antico per la storia della fotografia. Sono insomma fra le prime fotografie del mondo, almeno di carta. Pochi erano i fotografi, delicatissima la strumentazione e anche la chimica ad essa correlata. Poche le calotipie superstiti e pure i negativi calotipici. E fra queste poche, due sono arrivate davanti ai miei occhi. Per un cacciatore di fotografie la preda è ambita. A metà fra l'araba fenice e il drago di Socotra. Due calotipie della stessa città, Messina e un interno, il Palazzo del Senato, mai visto in fotografia. Mai visto così, pieno di frammenti e ruderi del terremoto del 1783. Le due calotipie si possono datare prima e forse molto prima del 1848 per due dettagli minimi ma importanti. Avviciniamo gli occhi a quella del Duomo. Il Duomo è sempre quello, con il campanile antico che poi verrà demolito nel 1863 e la fontana e i portali ma a destra, quasi invisibile ad occhio nudo c'è un'ombra, una evanescenza di inferriata e lo storico quasi si dispera perché il



fotografo non ha spostato anche di poco l'ottica un po' più a destra. Bene, quella evanescenza di inferriata appartiene al monumento di Carlo III di Spagna, opera del Serpotta, che poi viene distrutto nel 1848 durante i moti antiborbonici in città. La calotipia dunque è precedente al 1848. Ma potrebbe essere anche di molto precedente, anche 1842, 1843. Forse solo un restauro attento potrebbe svelare il mistero. Esiste una calotipia del Duomo di Messina di Richard Calvert Jones del mese di aprile del 1846. Non esiste altro, almeno finora. Perché la storia della fotografia è un po' così, reperire dal naufragio del tempo, frammenti di un mondo che si è inabissato. E a poco a poco questi frammenti vengono a galla, mai a completare l'affresco, in verità, ma almeno a definirne i contorni e isole e chiazze. E poi il Palazzo del Senato. Anche questa calotipia può essere datata prima del 1848. E ora spiego perché. Il Palazzo del Senato a Messina viene scosso e lesionato dal terremoto di Messina del 1783. Viene scosso ma non crolla e al suo interno si conservano i frammenti di ciò che cade, pietre, bugne, capitelli, mattonelle. E si conserva questo tappeto di detriti nel cortile, fino al 1848, quando il Palazzo del Senato viene finalmente restaurato. Così, anche per questa calotipia la data decisiva è 1848, ovvero precedente. Ma potrebbe essere anche, come nel caso di quella del Duomo, del 1842, 1843 e così via. Ma quello che mi turba e mi commuove non è solo la datazione, anche se è funzionale

a quello che sto per raccontare. È piuttosto che il Senato è così come il terremoto del 1783 lo ha segnato. E qui il punto. Anche se la fotografia è ottocentesca, la realtà raccontata – l'interno di un palazzo governativo pieno di ruderi e sopravvissuto a un flagello – è un'immagine settecentesca. Sembra un paradosso ma non è così. La fotografia è del 1842/1847 ma la realtà raccontata è del 1783. E qui mi infiammo per vizio di cervello di letteratura. Goethe arriva a Messina nel 1786 e vede Messina piagata dal terremoto e malconcia. E così racconta: «Ci siamo svegliati, è vero, con il sole splendido e in un albergo più simpatico, ma ci siamo sempre ritrovati in questa sventurata Messina. Nulla di più tetro della così detta "Palazzata", una serie di grandi palazzi a falce di luna, che incorniciano la spiaggia per il tratto di un quarto d'ora. Erano tutti edifici a quattro piani e costruiti in pietra; di questi, alcune facciate sono rimaste ancora in piedi fino al sommo della cornice, altre son crollate fino al terzo piano, al secondo, al primo; in



Figura 14. Fotografo non identificato, Messina, interno del Palazzo del Senato dopo il terremoto del 1783, 1842/1847, calotipia (mm. 135 x 90).



modo che tutta questa serie di palazzi, un tempo così superbi, adesso si presenta allo sguardo orribilmente sfregiata e bucherellata, poiché l'azzurro del cielo si vede attraverso quasi tutte le finestre». (Goethe, p. 312) Così, con queste parole e altre della sua cronaca di viaggio, immagino Goethe entrare anche lì, dentro il cortile del Palazzo del Senato e muoversi tra quelle scale, tra le inferriate divelte a guardare il cielo dalle finestre che non hanno più pareti alle spalle. Ecco, questa fotografia, contiene lo sguardo del cammino di Goethe dentro la città terremotata. È lo sguardo di Goethe. È opera dell'Ottocento ma è del Settecento. "E in verità era ammirevole vedere come le vie eran tutte sgombre di macerie, e come il calcinaccio veniva accumulato nell'ambito dei muri crollati, e come le pietre, viceversa, eran sovrapposte in ordine lungo le case, lasciando libero il centro delle vie, restituite al traffico e alla circolazione." (Goethe, p. 315). Goethe è entrato dentro quel Palazzo del Senato e ha visto quelle pietre diroccate e i muri lesionati e i calcinacci, lui con il suo passo certo. Le stesse cose che ha visto lui in questa fotografia vediamo noi.

Vorrei, vorrei

Vorrei ancora raccontare e scrivere degli scatti di Bourne sull'Himalaya del 1866, dell'ingresso al Circo Equestre a Roma nel 1880 del Conte Primoli, della collina di Dogali in Eritrea piena delle croci dei caduti del 1887 dei Fratelli Nicotra e del castello di Coca a Segovia fotografato da Laurent, ma guardo il numero delle cartelle scritte e rallento perché c'è il rischio di stancare chi legge. Poi altre e altre e altre fotografie come panoplie scatenano argomento per questa rivista. Così mi fermo e, secondo tradizione, traccio una conclusione.

16. Il Fotografo e la sua Libertà

Non a caso scrivo Fotografo maiuscolo e Libertà pure. Perché tra le discipline d'arte quella fotografica, è la più libera. È figlia dello sguardo e del cammino e anche dello stupore. È artificio che si spaccia per verità. È invenzione che diventa storia. Si muove nella vita ma la oltrepassa. È fragile (nell'Ottocento le albumine sembrano veramente ali di farfalla appiccicate su cartoncino), ma resiste al tempo. Vuole fermare la vita che è mutevole e già, nell'atto di fermarla, la vita, con lo scatto, diventa un'altra vita. I fotografi non cercano la verità ma l'immodestia dell'invenzione e dell'assurdo. Von Gloeden ha fotografato Taormina come se fosse Arcadia, seminata da ragazzi nudi in peplo con flauti di Pan fra le labbra. E tutti sono accorsi a Taormina a cercare di vedere fra le ginestre questi ragazzi pastori come ai tempi del Ciclope. E l'idea di Roma di fine Ottocento nel nostro immaginario è così come il Conte Primoli ce l'ha raccontata, della mondanità che diventa poesia, fra cavalcate, passeggiate, balli. La fotografia non cerca la verità ma solletica l'immaginazione. Lo storico che impara a vedere fotografia, riscalda la sua pagina. Il mezzo fotografico non giova alla conoscenza, ma all'immaginazione. La pagina scritta, se è visibile, se nei caratteri prende vita la vita appunto, diventa



pagina importante. L'occhio di chi scrive si infiamma di battaglie e velieri e mare e carrozze. Chi scrive di storia, se maneggia l'immagine, riscalda la sua pagina di cose non solo dette e sapute ma sentite. Emozione estetica è percepire, con i sensi. C'è un sapere ma soprattutto un sentire. Sapere delle palle di cannone è un conto, vederle pronte a seminare morte, è un altro. Così immaginare Garibaldi con un logoro cappello. E sentire il fruscio del sipario all'Opera di Parigi. E poi in silenzio accompagnare Goethe per le strade di Messina.

Figura 15. Fotografo non identificato, *Un fotografo nel suo atelier*, 1880 ca., albumina (cm. 19,5 x 25,4).





Abstract

La Fotografia dell'Ottocento è un pezzo vivo di storia che circola ancora. La Fotografia antica scatena racconti attraverso la pratica della meditazione. Qui si vedono ancora: Dumas, Garibaldi, il Foyer dell'Opera di Parigi prima dell'inaugurazione, l'eruzione del Vesuvio del 1872, le Piramidi con la Sfinge ancora sepolta nella sabbia, le Barricate di Palermo del 1860, Samurai, il terremoto di San Francisco, lo sguardo possibile di Goethe a Messina.

The Photographs of the 19th century is a still living piece of history. Old photographs rouses stories with the practice of meditation. Here is possible to see: Dumas, Garibaldi, The Opera House of Paris before opening, the eruption of Vesuvio in 1872, the Pyramids of Egypt with the sphinx buried in the sand, Samurai, San Francisco disaster, the imaginary glance of Goethe in Messina.

Bibliografia

- AA.VV., *Album Sicilia, Viaggio ottocentesco di Eugène Sevaistre* (con un racconto di Roberto Alajmo), Palermo, Kalos, 2007.
- AA.VV., *Palermo 1860. Stereoscopie di Eugène Sevaistre*, Palermo, Kalos, 2006.
- Un viaggio fra mito e realtà Giorgio Sommer Fotografo in Italia 1857-1891*, a c. di M. Miraglia e U. Pohlmann, Roma, Edizioni Carte Segrete, 1992.
- G.C. Abba, *Da Quarto al Volturno, Noterelle di uno dei Mille*, Palermo, Sellerio Editore, 1993.
- C. Agrati, *I Mille nella Storia e nella leggenda*, Milano, Mondadori, 1933.
- R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980.
- P. Becchetti, *Fotografi e Fotografia in Italia, 1839-1880*, Roma, Quasar, 1978.
- P. Becchetti, B. Brizzi, *Roma in tre dimensioni*, Roma, Editore Colombo, 2004.
- W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, Roma, Skira, 2001.
- T. Bennett, *Photography in Japan 1853-1912*, Tokyo, Tuttle Publishing, 2006.
- P. Bonneville, *La Photographie japonaise sous l'ère Meiji 1868-1912*, Paris, Les Editions de l'Amateur, 2006.
- G. Bufalino, *Gioacchino Iacono Francesco Meli, Comiso ieri, immagini di vita signorile e rurale*, Palermo, Sellerio, 1978.
- G. Bufalino, *Il tempo in posa*, Palermo, Sellerio, 1992.
- C. Calci, *Garibaldi e i suoi tempi, Immagini dei protagonisti*, Roma, Baldi Editore, 2008.
- I. Calvino, *L'avventura di un fotografo*, in *Gli amori difficili*, Torino, Einaudi, 1970.
- G. Caneva, *Trattato pratico della fotografia*, Firenze, Alinari, 1985, (ristampa anastatica dell'ed. del 1855).



- J. Delanoë, *Les Pionniers de la Photographie*, Paris, Terre De Brume Editions, 1996.
- A. Dumas, *La Sanfelice*, Milano, Adelphi, 1999.
- A. Dumas, *Viva Garibaldi*, Torino, Einaudi, 2002.
- M. Du Camp, *Attraverso l'Oriente con Flaubert*, Palermo, Novecento, 1986.
- M. Du Camp, *Orient & Italie, Souvenirs de voyage et de lectures*, Librairie Académique Didier et C., Paris, Libraires Editeurs, 1868.
- M. Falzone del Barbarò, *Diario Fotografico di Vittorio Emanuele III e di Elena di Savoia*, Torino, Umberto Allemandi, 1987.
- M. Falzone del Barbarò, et al., *Le Fotografie di W. von Gloeden*, Milano, Fotolibri Longanesi, 1980.
- G. Fanelli, B. Mazza, *Italie dans le miroir de la photographie au XIX siècle, le grand tour*, Paris, Nicolas Chaudun Editeur, 2014.
- G. Fanelli, B. Mazza, *Alphonse Bernoud*, Firenze, Mauro Pagliai Editore, 2012.
- G. Fanelli, *L'Italia virata all'oro attraverso le fotografie di Giorgio Sommer*, Firenze, Pagliai Polistampa, 2007.
- Felice Beato, *Viaggio in Giappone 1863-1877*, a c. di C.G. Phillip et al., Milano, Federico Motta Editore, 1991.
- M. Frizot, *A New History of Photography*, Köln, Konemann, 1998.
- P. Galassi, *Prima della Fotografia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.
- Garibaldi, *Arte e storia*, a c. di S. Pinto, A.M. Arpino, Firenze, Centro Di, 1982.
- 1860-1861, *Garibaldi Rivoluzione delle Due Sicilie, Album fotografico*, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, 2007.
- Geishe e Samurai. Esotismo e fotografia nel Giappone dell'Ottocento*, a cura di F.P. Campione et al., Prato, Giunti, 2013.
- J.W. Goethe, *Viaggio in Italia 1786-1788*, Firenze, Sansoni Editore, 1980.
- R. Hershkowitz, *The British Photographer abroad the first thirty years*, London, Robert Hershkowitz, 1980.
- E. Herrigel, *Lo zen e il tiro con l'arco*, Milano, Adelphi, 1975.
- Ignoto a me stesso. Ritratti di scrittori da Edgar Allan Poe a Jorge Luis Borges*, a c. di D. Palazzoli, con una intervista a L. Sciascia di G. Giordano, Milano, Bompiani, 1987.
- Infanzie. I molteplici aspetti dell'infanzia in un secolo di fotografia*, a c. di L. Danna, Torino, Associazione per la Fotografia Storica, 2013.
- J.A. Keim, *Breve Storia della Fotografia*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1976.
- A. Mandarino, G.C. Pagliasso, *L'altro di sé, maschere e travestimenti nella fotografia dal 1850 al 1940*, a c. di L. Danna, Torino, Associazione per la Fotografia Storica, 2003.
- J. White Mario, *Garibaldi e i suoi tempi*, illustrato da Edoardo Matania, Milano, Treves, 1887.
- V. Mirisola, *Era Palermo*, Palermo, Lanterna Magica Edizioni, 2008.
- D. Mormorio, *Gli scrittori e la fotografia*, prefazione di L. Sciascia, Roma, Editori Riuniti, 1988.
- F. Nadar, *Quando ero fotografo*, Milano, Abscondita, 2004.
- F. Nadar, *Nadar*, Torino, Einaudi, 1973.
- A. Nemiz, *Capuana, Verga, De Roberto fotografi*, prefazione di L. Sciascia, Palermo, Edikronos, 1982.
- B. Newhall, *Storia della Fotografia*, Torino, Einaudi, 1984.
- M.A. Pellizzari, *Percorsi della Fotografia in Italia*, Roma, Contrasto, 2011.



- L.J. Schaaf, *Sun Pictures from Talbot to Turner*, New York, Hans P.Kraus jr. Fine Photographs, 2006.
W.G. Sebald, *Storia naturale della distruzione*, Milano, Adelphi, 2004.
W. Settimelli, C. Ciapanna, *Storia avventurosa della Fotografia*, Perugia, Effe, 1976.
M. Sgalambro, *De mundo pessimo*, Milano, Adelphi, Roma, 2004.
Storia D'Italia. Annali 2, L'immagine Fotografica 1845-1945, Torino, Einaudi, 1979.
P. Valery, *Discorso sulla Fotografia*, Napoli, Filema edizioni, 2005.
L. Vitali, *Il Risorgimento nella fotografia*, Torino, Einaudi, 1979.
C. Worswick, J. Morris, *Japan Photographs 1854-1905*, New York, A. Pennwick/A. Knopf Book, 1979.
I. Zannier, *Il Sogno della Fotografia*, Milano, Skira, 2006.

Le immagini nel testo provengono da collezione privata.

Archetipo e maieutica: le opere delle ragazze rom di Nisida

di Bruno Fermariello

Ai margini della città disincantata vive, sia pure del tutto emarginato, un “mondo” ancora capace di intendere gli antichi miti: è il “mondo magico” delle ragazze Rom. È stato lì, nel carcere minorile di Nisida e nel campo attrezzato di Secondigliano che nel corso di innumerevoli laboratori ho scoperto la mia vera vocazione: la vocazione di artista-maieuta.

Prima di descrivere in che consiste esattamente questa vocazione vorrei provare a definire il significato che assume per me il termine “Arte”: ebbene l’arte è per me l’ultima possibilità che mi rimane di dare ascolto, senza riserve di carattere razionale alle voci del Mito. Poter disfare il tempo, restituire l’incanto: questo per me è Arte. È stato proprio nel mezzo di questo mio solitario sforzo, tutto orientato ad intercettare le sorgenti ancestrali del mio essere, che ho incontrato per la prima volta il “mondo magico” delle ragazze Rom. Fu a Nisida, nell’estate del 2007. Avevo organizzato un laboratorio di pittura aperto a tutti, ragazzi e ragazze ospiti dell’Istituto Penale per i Minori; un laboratorio dedicato al mito di Gilgamesh che sfociò in una mostra tenutasi a Castel del’ Ovo al cui buon esito, dovetti ammetterlo, risultò decisivo soprattutto il contributo offerto dalle giovani zingarelle che furono le uniche a saper cogliere tutti gli elementi magici del testo trasferendoli direttamente sulla tela. Grazie a loro in quella mostra venne presentato un Gilgamesh dalle fattezze inconfondibilmente gitane! Fu allora che decisi di approfittare delle straordinarie capacità che queste ragazze dimostrano nell’ accedere agli strati più profondi e collettivi della nostra psiche, assumendo il ruolo di artista-maieuta, consapevole del reciproco vantaggio derivante da questi incontri.

In seguito alla scoperta del “mondo magico” delle ragazze Rom ho avvertito più volte il desiderio di tornare a Nisida, di confrontarmi questa volta in maniera più consapevole con quel “mondo”, organizzando altri laboratori che avessero sin dall’inizio l’obiettivo di valorizzare al massimo grado questa inesplorata risorsa creativa. Ebbene, il risultato di queste iniziative ha visto confermata l’intuizione iniziale: il popolo Rom, soprattutto la sua componente femminile, è depositario di un fondo mentale arcaico capace, se evocato, di creare una forma d’arte al giorno d’oggi quasi irrimediabilmente perduta: l’arte mitica.

Uno dei laboratori che ricordo con più piacere è stato quello dedicato al mito moderno della “Carmen”, tratto dal racconto di Mérimée e dall’opera di Bizet (**Figg. 1-2**). Un tema accattivante, quello della piccola sigaraia andalusa, pieno di fascino e di spunti da rappresentare: il demoniaco, l’eros, la morte. In quell’occasione le ragazze seppero interpretare magnificamente il testo restituendo alla “Carmen” il suo nucleo essenzialmente mitico, magico. La mostra, organizzata



all'Istituto Cervantes, consegnò al pubblico l'immagine di una "Carmen" senza nacchere e senza ventaglio, ma assai somigliante a un'antica maga, a una Circe, in tutta la sua ambivalenza affascinante e demoniaca, un'immagine, a pensarci bene, che va alle radici della figura moderna della "Carmen" (Figg. 3-6).

Eccomi dunque nel mio ruolo maieutico chiamato a sollecitare con il gesto e la parola l'energia creativa posseduta da queste ragazze in modo del tutto inconsapevole; non dunque un maestro, suggeritore di forme a loro estranee, ma appunto un maieuta, che aiuta a far emergere quanto già è presente nei fondali della psiche (e quanto egli stesso del resto ben condivide). Va da sé che oltre a questo ruolo ho sempre esercitato anche quello più propriamente organizzativo di artista-guida, preoccupato della tecnica di lavoro e della forma finale da dare alle loro potenti visioni. Che belli questi momenti! Ricordo delle sere passate nel campo di Secondigliano a trasformare i piccoli disegni in formato A4 in grandi quadri su tele di juta, tutti insieme attorno a un proiettore come attorno ad un fuoco. Ricordo il nome della zingarella addetta a tracciare con la matita le immagini sparate dal proiettore, Cassandra: quanti ingredienti per una salutare regressione estetica! Ovviamente esercitare il ruolo di artista-maieuta ha comportato da parte mia anche un passo indietro, una rinuncia all'esercizio di quella naturale disposizione narcisistica propria di ogni artista; ma ne valeva la pena. Solo così, infatti, mi è stato possibile stabilire un più efficace contatto con il mistero del nostro inconscio collettivo, del quale, senza saperlo, le nostre zingarelle posseggono le chiavi.

Magico, archetipico, inconscio collettivo: mi rendo conto di aver adoperato fin qui questi termini in maniera molto disinvolta. È arrivato il momento di dare una giustificazione plausibile del loro impiego in relazione all'arte delle ragazze Rom. Ebbene, io utilizzo il termine "magico" o "mitico" per indicare quell'atmosfera ieratica, fascinosa e potente, decisamente regressiva, spesso promanante dai disegni o dipinti delle zingarelle che partecipano al laboratorio. "Magica" è per me anche la capacità che hanno queste opere di parlare direttamente alla mia sfera emotiva, pre-logica. Definisco "archetipica" invece ogni immagine, ogni forma comparsa in più di una seduta, in più di un laboratorio, per mano di ragazze diverse, non condizionate nel tempo e nello spazio: immagini e forme molto simili, funzionalmente equivalenti e che non sono riuscito a ricondurre a una origine che fosse il frutto di una scelta stilistica individuale o tanto meno a una consolidata tradizione iconografica. Come avreste definito voi ad esempio quella tipologia, comparsa più e più volte nel corso dei laboratori, consistente nella rappresentazione tricefalica, ossia con tre teste, di un grande personaggio come un eroe, una dea o un Re? In quali altri termini è possibile definire l'utilizzo che queste ragazze fanno dell'immagine del serpente, ricorrente nei loro disegni a esprimere sempre la forza, l'energia vitale, la fecondità? E che dire del ricorso che quasi invariabilmente fanno le zingarelle alla forma dell'arco cuspidato per rappresentare i petali di un fiore? Il termine "archetipico" parrebbe proprio quello giusto per definire queste manifestazioni, le quali, sono tutte



“prove” del riaffiorare in questi lavori, della memoria sovraperonale e collettiva: ossia del mistero vivente del nostro inconscio collettivo. Da antico studente di filosofia teoretica, non intendo con queste affermazioni scivolare nell'irrazionale. In ogni caso da artista posso assicurare che lavorare tenendo a guida l'idea di archetipo o quella di un inconscio collettivo funziona magnificamente.

Non esiste un'arte gitana. Non esiste cioè, nell'ambito delle arti figurative, una vera e propria tradizione pittorica gitana, paragonabile a ciò che, per fare un esempio, è il flamenco o la musica gitano-balcanica nel campo musicale. Eppure un futuro per l'arte gitana esiste. Questo futuro poggia tutto su di una fonte ancora intatta che costituisce una risorsa straordinaria per l'arte contemporanea. Il giorno che i Rom prenderanno coscienza delle qualità umane e spirituali che posseggono e che noi “Gagè” abbiamo perduto, per loro sarà più facile difendersi dai pregiudizi e dagli stereotipi e cominciare a costruirsi una identità propria che non sia stata imposta dagli altri. Il compito di un artista-maieuta è anche aiutarli a fare questo difficile lavoro.

Abstract

Si compie il resoconto di un'esperienza di laboratorio di pittura nel carcere minorile di Nisida (Napoli), che ha coinvolto un gruppo di ragazze Rom. I loro sorprendenti lavori intorno a miti moderni come quello della Carmen sono l'occasione per una riflessione sulla presenza di archetipi nel lungo periodo delle arti figurative e dell'immaginario.

The surprising results of a fine arts laboratory held in the Nisida reformatory (Naples) with a group of Rom girls is reported. Their works on modern myths such as the Carmen are the evidence of the presence of archetypal images that in the long run go through figurative patterns and cultures.





Figura 1. Le ragazze rom di Nisida.
Fonte: Archivio del Laboratorio Fermariello.



Figura 2. Una ragazza rom all'opera.
Fonte: Archivio del Laboratorio Fermariello.



Figura 3. Opere delle ragazze rom di Nisida.

Fonte: Archivio del Laboratorio Fermariello.

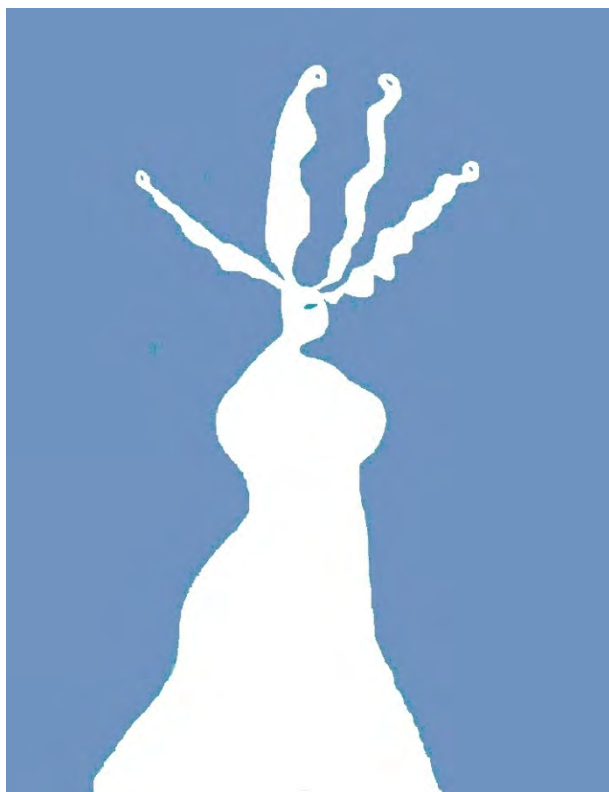


Figura 4-5. Opere delle ragazze rom di Nisida.
Fonte: Archivio del Laboratorio Fermariello.



Figura 6. Opere delle ragazze rom di Nisida.
Fonte: Archivio del Laboratorio Fermariello.

