

Quaderni della ricerca. Dipartimento di Culture del Progetto  
Università Iuav di Venezia

Mimesis

Università Iuav di Venezia  
Dipartimento di Culture del Progetto – Dipartimento di Eccellenza  
Infrastruttura di Ricerca. Integral Design Environment – IR.IDE  
Centro Editoria – Publishing Actions and Research Development – PARD

Direttore del Dipartimento di Culture del Progetto  
Piercarlo Romagnoni  
Direttore della sezione di coordinamento della ricerca  
e direttore dell'Infrastruttura IR.IDE  
Francesco Musco  
Responsabile scientifico IR.IDE - Dipartimento di Eccellenza  
Carlo Magnani 2018-2020, Laura Fregolent 2020-2022

Comitato scientifico PARD  
Sara Marini (responsabile scientifico), Angela Mengoni,  
Gundula Rakowitz, Annalisa Sacchi

Progetto grafico a cura della redazione PARD  
Laura Arrighi, Giovanni Carli, Francesca Zanotto, Luca Zilio

Collana Quaderni della ricerca

Comitato scientifico della collana  
Maria Antonia Barucco, Matteo Basso, Fiorella Bulegato,  
Massimo Bulgarelli, Elvio Casagrande, Giuseppe D'Acunto,  
Agostino De Rosa, Lorenzo Fabian, Laura Gabrielli, Carlo Magnani,  
Carmelo Marabello, Sara Marini, Angela Mengoni, Gabriele Monti,  
Silvio Nocera, Gundula Rakowitz, Annalisa Sacchi, Massimiliano Scarpa,  
Maria Chiara Tosi, Camillo Trevisan, Margherita Vanore, Francesco Zucconi

I edizione: novembre 2022  
©2022 – MIM EDIZIONI SRL (Milano – Udine)  
©2022 – Dipartimento di Culture del Progetto, Università Iuav di Venezia  
©2022 – The authors

www.mimesisedizioni.it  
mimesis@mimesisedizioni.it  
Via Monfalcone, 17/19 – 20099  
Sesto San Giovanni (MI)  
Phone: +39 02 24861657 / 24416383  
Fax: +39 02 89403935

ISBN MIMESIS 978-88-575-9468-2  
ISBN DCP IUAV 978-88-312-4161-8  
DOI 10.7413/1234-1234018

Per le immagini contenute in questo volume gli autori rimangono a disposizione degli eventuali aventi diritto che non sia stato possibile rintracciare. I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento anche parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.

Materiale non riproducibile senza il permesso scritto degli Editori.



# **Pensiero in immagine. Forme, metodi, oggetti teorici per un Italian Visual Thought**

a cura di Angela Mengoni, Francesco Zucconi



## Introduzione

- 10      Pensiero in immagine  
         **Angela Mengoni, Francesco Zucconi**

## I. Corpi politici: per una genealogia italiana

- 24      Disfare il genere in pittura.  
         Caravaggio, Longhi e la *queerness* visiva  
         **Giorgio Fichera**
- 38      *Una giornata particolare*: il fascismo fra teologia  
         politica e dispositivo della persona  
         **Luca Acquarelli**
- 58      Per una critica della cultura.  
         Dalla critica di classe operaista alla nozione di “arricchimento”  
         **Jacopo Galimberti**
- 74      Le avventure del dispositivo: cinema e pensiero italiano  
         **Timothy Campbell**
- 92      La parola incarnata.  
         Poesia, corpo, immagine in Italia, 1964-1979  
         **Stefano Chiodi**
- 118     Cloti Ricciardi, *Vietato l'ingresso agli uomini*  
         **Laura Iamurri**
- 136     L'azione e il gesto.  
         Cinema italiano e americano: un confronto  
         **Roberto De Gaetano**

## II. Forme di vita, forme della storia

- 152      Paleobiologia dell'immagine.  
Sul futuro della cultura visuale  
**Michele Cometa**
- 170      Politiche dell'immaginazione, tra estetica e pensiero critico  
**Dario Cecchi**
- 186      L'età neobarocca.  
Un percorso italiano nella semiotica dell'immagine e del gusto  
**Tarcisio Lancioni**
- 200      Materialità e ambivalenza.  
Arte povera, una genealogia alchemica  
**Karen Pinkus**
- 220      Italian Design Thought: verso una nuova  
*sense praxis* contemporanea  
**Alberto Bassi**
- 238      L'acqua, le scale e le biglie: Cinzia Ruggeri  
e l'immagine di Venezia  
**Elena Fava**
- 256      L'immagine al presente.  
L'archivio come figura(le) del contemporaneo  
**Carmelo Marabello**
- 272      Biografie italiane.  
Cinema e immagini della vita  
**Giacomo Tagliani**

### **III. Sguardi sul sensibile: paesaggio e patrimonio in divenire**

- 292 “Importa cercare la verità anche fra le contraddizioni”.  
Critica del restauro in Italia da Camillo Boito a Liliana Grassi  
**Emanuela Sorbo**
- 316 Dall’urbanistica e pianificazione del territorio al paesaggio:  
un ritorno all’attenzione per le forme dell’abitare?  
**Anna Marson**
- 334 Italia dal m-argine.  
Il delta del Po come paradigma fotografico  
**Simona Arillotta**
- 349 **Crediti**



# Introduzione

# **Pensiero in immagine**

Angela Mengoni, Francesco Zucconi



Nel corso dell'ultimo decennio, con l'affermazione internazionale dell'Italian Theory o Italian Thought<sup>1</sup>, si è riflettuto sui tratti costitutivi di una "via italiana" del pensiero. Ad emergere è stata la qualità di un campo filosofico vasto e molteplice che, anziché accompagnarsi alla nascita di uno stato-nazione, si è sviluppato in una situazione di divisione e instabilità politica. Come ha messo in evidenza Roberto Esposito – in uno studio che ha assunto la duplice funzione di sistematizzazione e di apripista –, a differenza di altre tradizioni filosofiche europee, quella italiana non ha seguito la formazione dello Stato nazionale, ma l'ha preceduta di molto: "Non la condiziona, né, evidentemente, ne è condizionata. Essa nasce in una situazione di decentramento e di frammentazione politica ben lontana dalla realtà, e addirittura dalla possibilità concreta, dell'unificazione"<sup>2</sup>. Proprio per questo motivo, parlare di "pensiero italiano", quantomeno in una prospettiva di medio e lungo periodo, significa assumere consapevolezza e problematizzare la paradossalità, il carattere "anacronistico"<sup>3</sup>, del riferimento identitario di quell'etichetta.

Questo pensiero "italiano" polimorfo e, al contempo, interconnesso, capace di attraversare epoche e pensatori distinti e distanti – da Bruno a Gramsci, da Vico a Gentile, fino a Bodei, Vattimo, Tronti, Marramao, Cacciari, Negri, Agamben, ecc. – non trova, del resto, il suo fondamento nel legame con una identità nazionale, bensì nel nucleo che proprio quel situarsi storico-politico instabile gli consente di mettere a fuoco; ovvero la possibilità di esplorare, in modo originale e sperimentale, i nessi tra *storia*, *vita* e *politica*. Se l'unificazione nazionale è affare recente e se in Italia non vi è mai stata una particolare "filosofia della vita" assimilabile a quelle, novecentesche, alle quali comunemente ci si riferisce con tale espressione, è perché "da un lato l'intero pensiero italiano ne è attraversato e determinato. Dall'altro perché la vita è sempre stata pensata insieme – in rapporto e in tensione – alle categorie di storia e di politica"<sup>4</sup>. In nome di tali specificità, la filosofia italiana sembra essere stata capace di precorrere i tempi – anticipando alcuni temi emersi nel contesto della globalizzazione – e di formulare una riflessione originale sulla bio-

politica, sul superamento dell'opposizione tra natura e cultura e sulla problematizzazione del rapporto tra il carattere impersonale della vita e l'idea di azione individuale e collettiva.

Accolto come proposta originale per ripensare la storia della cultura italiana e garantirne il rilancio, l'*Italian Thought* è stato altresì guardato con sospetto, come un'identificazione identitaria, oppure come un'etichetta facilmente esportabile, paragonabile a quella di *Made in Italy* e ai suoi marchi di successo. L'indicazione geografica presente in entrambe le espressioni potrebbe infatti essere letta come un retaggio nazionalistico o, quanto meno, come una forma di determinismo. Al contempo, la formulazione in lingua straniera può essere interpretata come volano di un'operazione di semplificazione e disseminazione rivolta a un pubblico internazionale, in primo luogo statunitense. Ma, a ben vedere, il ricorso alla lingua inglese – che abbiamo deciso di mantenere a nostra volta nel titolo del volume – costituisce anche l'esplicitazione linguistica del fatto che ogni tessitura mobile di coerenza identitaria si costruisce sempre e comunque in rapporto a un'alterità e al suo sguardo<sup>5</sup>. Del resto, l'idea d'Italia e quella di cultura italiana hanno preso corpo, nel corso dei secoli, attraverso le frontiere dei diversi stati che componevano la Penisola, nonché a partire da una prospettiva esterna, *da fuori*, attraverso dialoghi a distanza, grand tour, viaggi, letture, traduzioni<sup>6</sup>. L'aspetto forse più interessante di tutto ciò sono gli effetti di ritorno, il fatto che l'affermazione internazionale di autori, opere o progetti italiani tende inevitabilmente a condizionare o alterare le immagini che il Paese produce di sé stesso. L'Italia resta in tal senso qualcosa di tanto concreto quanto immaginario o, meglio, è qualcosa di tanto autoctono quanto alloctono.

Malgrado il differente statuto assunto dall'idea di *Made in Italy* e da quella di *Italian Thought* all'interno del dibattito culturale e scientifico, un cortocircuito tra le due espressioni sembra tutt'altro che improduttivo, quantomeno sul piano speculativo e analitico<sup>7</sup>. Non è forse possibile ripensare la nozione di *Made in Italy* e il suo carattere autoevidente, “positivo”, attraverso il prisma teorico-critico del “pensiero italiano”? E, d'altro canto, non è forse utile e necessario esplorare l'*Italian Thought* oltre i confini della filosofia propriamente detta e del *logos* letterario, così da far emergere il pensiero immamente alle pratiche e forme del progetto – dalle arti visive al cinema,

dal design al paesaggio, fino al campo esteso della cultura visuale – caratterizzanti la storia italiana? Ma anche, e soprattutto, non si tratta allora di evidenziare come proprio questo “pensiero immanente” agli oggetti sia, in fin dei conti, uno dei tratti di originalità della via italiana a un pensiero costitutivamente immaginale?

### *L’Italian Thought come Visual Thought*

Questo volume si concentra in modo specifico sulla dimensione visuale, su come le arti visive, il cinema, il design, il paesaggio abbiano incarnato e pensato le forme dell’esperienza storica e della cultura italiana attraverso le *logiche del sensibile* che sono loro proprie<sup>8</sup>. I diversi saggi delineano una riflessione eterogenea intorno all’idea di Italian Visual Thought: non solo un’indagine sui modi in cui le forme artistiche e del progetto “pensano” i tratti, i nodi, le specificità dell’esperienza storico-culturale italiana; ma anche l’ipotesi che proprio questo pensiero immanente alle forme sensibili costituisca il contributo originale di una “via italiana” alla concezione stessa della cultura visuale.

Se la prospettiva dell’Italian Thought si è infatti sviluppata in ambito filosofico e letterario attraverso dibattiti e progetti editoriali collettivi<sup>9</sup>, il confronto con le forme “non-verbali” resta ancora in buona parte inesplorato o affrontato occasionalmente, in relazione a specifici ambiti della sperimentazione artistica e della cultura visuale<sup>10</sup>. Tale aspetto può risultare paradossale se si pensa che, tra i tratti distintivi del “pensiero italiano” rispetto ad altre grandi tradizioni filosofiche – analitica, ermeneutica e della decostruzione –, vi sarebbe proprio la capacità di sottrarsi al “ruolo dominante giocato, certo diversamente, in tutte e tre le tradizioni dalla sfera del linguaggio”, prefigurando così una “svolta” ulteriore rispetto a quella linguistica<sup>11</sup>. In quest’ottica il pensiero è questione immanente alle forme di vita e dell’esperienza estetica, a una “bioestetica”<sup>12</sup>.

Rispetto a questo tratto fondante del pensiero italiano, è impossibile non notare la convergenza con quegli orizzonti che nell’area della semiotica, degli studi visuali e della teoria delle immagini hanno rivendicato – in modo ogni volta specifico – proprio la non riduzione dei modi di generazione di senso delle immagini a logiche verbali, sia che si trattasse della estensione indebita dei modelli linguistici di produzione di senso all’universo visivo, che della sistematica ricon-

duzione e riduzione dell'immagine a logiche figurative di nomina-  
zione e di rappresentazione mimetica, o alla legittimazione sempre  
esterna di un testo-fonte. Questo rinvio costante “a un sotto-testo o  
a un pre-testo” trasforma, infatti, l'immagine nella “riformulazione  
ottica di qualcosa che in primo luogo è *detto*”, cosicché “la logica  
dell'immagine è semplicemente il segnaposto di un'altra logica del  
tutto diversa, quella della *graphé*, che si costituisce in una scrittura  
d'immagine in cui l'iconico è lasciato in balia di un testo invisibi-  
le”<sup>13</sup>. Al contrario, nel campo di riflessione plurale e metodologi-  
camente eterogenea delle teorie dell'immagine, proprio la qualità  
sensibile delle forme estetiche e progettuali è il luogo di una diversa  
“logica” del senso, che si differenzia dalla nominazione verbale, ma  
che è comunque esplorabile nelle sue articolazioni coerenti (da qui il  
termine *logica*) e, soprattutto, nella sua capacità di prendere in cari-  
co valori, tratti passionali e affettivi che solo attraverso queste forme  
esistono e tracciano universi valoriali. La conformazione urbana, i  
tratti del paesaggio, la qualità estetica degli oggetti di cui ci circon-  
diamo e quella che le arti visive ci chiamano a esplorare, sono questi  
i modi in cui le forme sensibili pensano e riconfigurano la nostra  
esperienza e le forme di vita che ne determinano anche la storicità. È  
a questo primato delle forme sensibili che intende rinviare la parola  
*forme* inclusa nel titolo. Ma è vero anche che differenti prospettive  
hanno concepito e colto questa dimensione attraverso specifici pro-  
cessi di esplorazione, orizzonti concettuali e terminologici diversi e  
anche attraverso un diverso grado di esplicitazione metodologica. Il  
rinvio ai *metodi* fa segno a questa pluralità, senza tuttavia implicare  
la necessità di una riconoscibilità metodologica univoca per i singoli  
contributi, ma casomai la consapevolezza che lavorare nel campo  
della cultura visuale favorisce un riesame e una sorta di estensione  
interna dei singoli approcci, così come un'apertura necessaria a ri-  
spondere alle domande che gli oggetti stessi pongono.

Se la stessa ricognizione di una “via italiana” del pensiero indivi-  
dua, tra i suoi tratti distintivi rispetto ad altre tradizioni, proprio la  
questione di un'immanenza ai corpi, agli oggetti, all'articolazione  
materiale delle arti, sino a concepire i disegni di Leonardo come il  
luogo di elaborazione di un pensiero in forma visiva sulla “incom-  
piutezza” – è ancora Esposito ad aprire questa regione di confronto  
più serrato con le arti<sup>14</sup> –, diventa allora non opzionale, ma neces-

sario e cruciale, un intreccio con l'orizzonte delle forme estetiche e con i loro modi specifici di produzione di senso. E con le riflessioni che, nel corso degli ultimi decenni, hanno concepito ed esplorato le vie e le specificità di questo pensiero immanente agli oggetti, che si fa in forma sensibile: si è così parlato di un modo *sintomale* della produzione di senso, o di una *logica iconica* che abita la simultaneità contrastiva dell'immagine e la rende "immagine forte" non asservita alla riproduzione del mondo; o ancora di una rifondazione della concezione della "vita" delle *pictures* secondo logiche più prossime a quelle del vivente che a quelle proprie di oggetti inanimati, e di una *semiotica plastica* che dà conto del modo in cui le logiche del sensibile partecipano attivamente della produzione di senso, sino a sovvertire e ridefinire il più immediatamente riconoscibile universo figurativo<sup>15</sup>. In ognuno di questi casi si è trattato, seppur da prospettive differenti, di rivendicare l'apporto epistemologico di forme di pensiero visuale che necessitano dunque di essere esplorate a partire dagli oggetti specifici che le dispiegano. Non siamo distanti, a ben vedere, dall'idea di "oggetto teorico" elaborata a partire dagli anni Settanta da Louis Marin e Hubert Damisch, un concetto operativo – poi divenuto fondamentale per la teoria e critica delle arti d'oltreoceano – che sottolinea l'imbricazione tra l'esistenza materiale e storica delle opere, *oggetti*, appunto, e il fatto che essi sono anche luogo di *teoria* nel senso che sono costitutivamente attraversati da nuclei di senso, relazioni e operazioni che trascendono il loro posizionamento meramente diacronico e aprono a costellazioni e rapporti genealogici con altri oggetti attraversando differenti sostanze espressive e differenti epoche, in una concezione che riconfigura profondamente gli stessi modelli di storicità della storia delle arti<sup>16</sup>. È una riconfigurazione che vediamo emergere a tratti anche nei contributi di questo volume, laddove il prisma teorico delle relazioni alchemiche, o del rapporto tra azione e gesto, è elemento di coagulazione e articolazione di un *corpus* che rimette in serie gli oggetti secondo una nuova pertinenza da natura genealogica, configurando così una coalescenza irrinunciabile tra storia e teoria.

### *Oltre il canone*

Ma l'orizzonte degli oggetti teorici implica anche l'imbricazione tra il pensiero e le pratiche e, in effetti, i diversi saggi in volume non

offrono una ricognizione della letteratura artistica, né tantomeno un'indagine delle arti e del progetto in chiave filosofica. Come ha ricordato Massimo Cacciari in un libro che, fin dalla premessa, si pone in polemica con la “moda” del pensiero italiano ma che, al contempo, non può fare a meno di retrodatarne l'origine, si tratta di concepire il rapporto tra teorie e pratiche all'insegna della piena circolarità: la grande arte del XV secolo “avrebbe mai potuto nascere senza un'implicita *filosofia* dell'arte? E una concezione *poietica* del fare umano può non comportare, o addirittura imporre, un'antropologia *filosofica*?”<sup>17</sup>.

A partire da queste premesse, si aprono molteplici possibilità di approfondimento e ricerca sulle declinazioni “non-filosofiche” o, meglio, non verbali del pensiero italiano. Gli autori e le autrici dei saggi che compongono il volume si confrontano con oggetti artistici e progettuali singolari oppure con serie di oggetti capaci di “pensare” in autonomia di mezzi gli intrecci peculiari tra storia, vita e politica di cui l'esperienza italiana è laboratorio privilegiato. Ad emergere sono in alcuni casi l'orizzonte visuale e le logiche sensibili corrispondenti a passaggi storici e questioni teoriche già identificate come centrali all'interno del dibattito filosofico sull'Italian Thought. In altre occasioni, quanto emerge è piuttosto una non corrispondenza, uno scarto, che diventa il punto di partenza per riflettere sui rapporti complessi tra le forme della storia e le forme di vita.

Senza la pretesa di riassumere qui i singoli contributi – che spaziano da Caravaggio a Michelangelo Antonioni e Monica Vitti, dall'arte povera al lavoro di Cloti Ricciardi, dalla fotografia di Luigi Ghirri al design della moda di Cinzia Ruggeri –, un aspetto trasversale è la messa in rilievo di una concezione dell'attività artistica e progettuale profondamente intrecciata alla vita civile. A rendersi esplicito è il legame tra le forme espressive del corpo umano e dei suoi investimenti patemici e le tecniche di composizione che caratterizzano il lavoro artistico e progettuale, in un continuo cortocircuito tra estetica e antropologia. L'orizzonte visuale del pensiero italiano si traduce, in tal senso, anche nella capacità di sottrarre le arti e le immagini al mero dominio dell'*artworld* per assegnar loro una funzione al contempo critica e affermativa.

Per questa via, oltre alle opere di volta in volta prese in esame, quanto emerge è anche e soprattutto la possibilità di spingere l'Italian

Thought oltre i limiti del canone di riferimento, in direzione transdisciplinare, accogliendo pensatori e pensatrici delle arti e delle immagini, sensibili ai temi dell'architettura e del paesaggio, al restauro, al rapporto tra forme della rappresentazione e forme di vita: da Giovan Pietro Bellori a Roberto Longhi, da Camillo Boito a Liliana Grassi, da Carlo Levi a Carla Lonzi.

### *Tra le immagini: arti e cultura visuale*

L'Italian Visual Thought sembra dunque poter assumere e rilanciare in altri termini il rapporto tra *immanenza* e *conflitto*, già identificato come uno dei tratti caratterizzanti del pensiero italiano. Come può, si chiede Esposito commentando Antonio Gramsci, “un ‘contro’ stare dentro ciò cui pure si contrappone senza spezzarne l’unità? E come può, un ‘dentro’, contenere ciò che lo contrasta senza annullarlo?”<sup>18</sup>. Come può allora, *mutatis mutandis*, un film, un’installazione, o un progetto sperimentale svilupparsi attraverso quegli stessi dispositivi tecnologici, mediatici e industriali dai quali, magari polemicamente, intende prendere le distanze? Si tratta di questioni tanto ineludibili quanto complesse, alle quali sembra possibile iniziare a rispondere proprio prestando attenzione alle forme significanti mediante le quali ogni opera e ogni immagine – singolarmente – articolano ed esprimono la forza del proprio pensiero e, allo stesso tempo, cercano di sottrarsi dal cono di luce definito dal proprio dispositivo di riferimento. In altri termini, come reso esplicito da alcuni dei saggi in volume, se qualcosa come un “pensiero visuale italiano” può affermarsi è proprio nella misura in cui il campo indifferenziato di immagini che caratterizza la cultura visuale contemporanea è attraversato e scosso da istanze conflittuali. Da tale punto di vista, concepire un Italian Visual Thought significa cercare di tenere insieme – come un unico campo di riflessione – tanto le immagini circolanti all’interno dell’orizzonte mediatico, quanto i progetti sperimentali con il loro valore artistico e la loro potenza “critica”, di disamina dell’agire sociale e delle forme dell’esperienza storica. Un campo unico che non deve essere tuttavia concepito come una forma di indifferenziazione, ma come condizione necessaria per garantire uno spazio di esercizio critico *tra le immagini*.

Se le ricerche riguardanti l’orizzonte della cultura visuale hanno assunto, nel corso degli ultimi anni, una crescente importanza anche

all'interno del dibattito nazionale, tanto da rendere possibile l'identificazione di un "panorama italiano"<sup>19</sup>, questo volume intende inserirsi in questo campo di riflessione richiamando alla crucialità di un corpo a corpo analitico e critico con gli oggetti, riconoscendo al gioco delle articolazioni di senso e alle strategie di organizzazione dello sguardo la medesima portata conoscitiva che si presta intuitivamente all'argomentazione filosofico-teorica, riconoscendo, in altre parole, le forme estetiche come luogo di un *pensiero in immagine*.



1. All'interno del dibattito, le due espressioni sono state alternativamente utilizzate. Per un confronto di posizioni come per un'esplicita riflessione sulle due formule, cfr. F. Buongiorno, A. Lucci, *Che cos'è Italian Theory? Tavola rotonda con Roberto Esposito, Dario Gentili, Giacomo Marramao*, in "Lo sguardo. Rivista di filosofia", n. 15 (*La "differenza italiana"*), 2014, pp. 11-23.

2. R. Esposito, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Einaudi, Torino 2010, p. 20.

3. Espressamente sulla nozione di anacronismo, riprendendo Nietzsche, Freud e Benjamin, ma anche Aby Warburg, insiste Esposito nel suo contributo *Genealogia dell' "Italian Thought"*, in A. Montefusco (a cura di), *Italia senza nazione. Lingue, culture, conflitti tra Medioevo ed età contemporanea*, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 59-72.

4. R. Esposito, *Pensiero vivente*, cit., p. 32.

5. Sulla questione del cosmopolitismo, cfr. S. Contarini, D. Luglio (a cura di), *L'italian theory existe-t-elle?*, Mimesis, Milano-Udine 2015. Si veda inoltre D. Balicco (a cura di), *Made in Italy e cultura. Indagine sull'identità italiana contemporanea*, Palumbo, Palermo 2015.

6. R. Esposito, *Da fuori. Una filosofia per l'Europa*, Einaudi, Torino 2016.

7. Il legame tra le due non è passato inosservato, ma è stato perlopiù sconsigliato come una forma di condizionamento negativo. Si veda ad esempio D. Gentili, E. Stimilli, *Configurazioni di pensiero e potenzialità politiche. Contro astrazioni e nazionalismi*, in A. Montefusco (a cura di), *Italia senza nazione*, cit., pp. 28-29: "A scanso dunque di ogni ambiguità, l'Italian Thought si pone come una narrazione alternativa a quella che il mercato globale offre dell'italianità, così come di ogni differenza nazionale all'interno di una globalizzazione che, costruendone il brand di mercato, si appropria della nazionalità, di ogni nazionalità, al di là di qualsiasi contenuto e connotazione politica. L'Italian Theory interroga allora una differenza italiana che non sia riconducibile né al nazionalismo politico – che, in quanto fenomeno di rigetto della globalizzazione, in Italia come altrove, sta alimentando nuovi populismi – né a una merce del *made in Italy*".

8. Daremo conto tra poco del perché dell'uso ricorrente di questa espressione che unisce l'idea di una "logica" all'universo sensibile; quanto al suo conio, l'espressione è utilizzata in diverse prospettive, sia da Gottfried Boehm, ad esempio, che da Algirdas Greimas, dunque dalla Bildwissenschaft alla semiotica.

9. La letteratura critica di riferimento è vasta e in espansione. Oltre ai libri e articoli già citati, cfr. almeno i due volumi di "Diacritics", a cura di T. Campbell, dedicati al *Contemporary Italian Thought*, vol. XXXIX, nn. 3-4, 2009; D. Gentili, *Italian Theory. Dall'operaismo alla biopolitica*, il Mulino, Bologna 2012; A. Calcagno (a

cura di), *Contemporary Italian Political Philosophy*, Suny, New York 2015. Si veda anche D. Gentili, E. Stimilli (a cura di), *Differenze italiane. Filosofia e politica: mappe e sconfinamenti*, DeriveApprodi, Roma 2015, e E. Lisciani Petrini, G. Stumiello, *Effetto "Italian Thought"*, Quodlibet, Macerata 2017. Per una bibliografia generale, si rimanda alle pagine conclusive di D. Gentili, G. Garelli, E. Stimilli, *Italian Critical Thought: Genealogies and Categories*, Rowman & Littlefield, New York-London, 2021. Va inoltre ricordata la collana "Materiali IT" edita da Quodlibet ed espressamente incentrata sull'Italian Thought e i suoi sviluppi. Il portale web <http://italianthoughtnetwork.com/> costituisce un punto di riferimento sul dibattito internazionale.

10. Come riferimenti recenti, più o meno esplicitamente orientati verso l'ipotesi di un "Italian Visual Thought", cfr. K. Pinkus, *Dematerialization: From Arte Povera to Cybermoney Through Italian Thought*, in "Diacritics", n. 39, 2009, pp. 63-75; R. De Gaetano, *Introduzione*, in Id (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, vol. 1, Mimesis, Milano-Udine 2014, pp. 7-39; T. Campbell, *The Techne of Giving. Cinema and the Generous Form of Life*, Fordham University Press, New York 2017; F. Zucconi, *Displacing Caravaggio: Art, Media, and Humanitarian Visual Culture*, Palgrave Macmillan, Cham 2018; M. Bertozzi, *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo*, Marsilio, Venezia 2018; D. Balicco, *Modernità godibile*, e C. Marabello, *Pensieri italiani/pensiero italiano. Note tra "Italian Theory"*, ci-

nema e altre forme di pensiero in atto, entrambi in M. Borgherini, S. Marini, A. Mengoni, A. Sacchi, A. Vaccari (a cura di), *Laboratorio Italia. Canoni e contraddizioni del Made in Italy*, Mimesis, Milano-Udine 2018, rispettivamente pp. 33-45 e pp. 130-145; G. Tagliani, *Biografie della nazione. Vita, storia e politica nel biopic italiano*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2019; S. Chiodi, *Genius loci. Anatomia di un mito italiano*, Quodlibet, Macerata 2021.

11. R. Esposito, *Pensiero vivente*, cit., p. 7. L'uso ricorrente del termine "svolta" nelle scienze umane e, in particolare, nell'area degli studi visuali, dove entra in esplicita tensione con il *Linguistic turn*, intende indicare il più delle volte un cambiamento non di natura meramente epocale o quantitativa, bensì una rifondazione paradigmatica che riguarda il ruolo dell'immaginalità nella produzione di senso e di conoscenza, così per la "svolta iconica" di area germanofona, ma anche per quella che è stata definita la "svolta semiotica", cfr. E. Alloa, *Iconic Turn: alcune chiavi di svolta*, in "Lebenswelt", n. 2, 2012, pp. 144-159; P. Fabbri, *La svolta semiotica*, Laterza, Roma-Bari 1998.

12. P. Montani, *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Carocci, Roma 2007.

13. G. Boehm, *Al di là del linguaggio. Osservazioni sulla logica delle immagini*, in Id., *La svolta iconica*, Meltemi, Roma 2009, p. 113.

14. R. Esposito, *Pensiero vivente*, cit., pp. 85-98.

15. Si tratta di concetti operativi

sviluppati nel corso di decenni e nel rapporto con diversi oggetti di analisi, ma in modo orientativo possiamo rinviare, nell'ordine, a: G. Didi-Huberman, *Davanti all'immagine. Domanda posta ai fini di una storia dell'arte*, Mimesis, Milano-Udine 2016; G. Boehm, *La svolta iconica*, Meltemi, Roma 2009; W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2005; A. J. Greimas, *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, in P. Fabbri, G. Marrone (a cura di), *Semiotica in nuce II. Teoria del discorso*, Meltemi, Roma 2001, pp. 196-210.

16. In conversazione con alcuni membri del gruppo della rivista "October" Damisch riassume così un concetto che non è stato mai paradigmaticamente definito, proprio perché essenzialmente immanente agli oggetti d'analisi: "A theoretical object is something that obliges one to do theory; we could start there. Second, it's an object that obliges you to do theory but also furnishes you with the means of doing it. Thus, if you agree to accept it on theoretical terms, it will produce effects around itself. [...] Third, it's a theoretical object because it forces us to ask ourselves what theory is. It is posed in theoretical terms; it produces theory; and it necessitates a reflection on theory. But I never pronounce the word theory without also saying the word history. Which is to say that for me such an object is always a theoretico-historical object. Yet if theory is produced within history, history can never completely cover theory. That is fundamental for me. The two terms go together but in the sense in which each escapes the other." Y. A. Bois,

H. Damisch, D. Hollier, R. Krauss, *A Conversation with Hubert Damisch*, in "October", vol. 85, Summer 1998, p. 8. Sulla ridefinizione del rapporto tra teoria e storia insita nella concezione di oggetti teorici si veda G. Careri, *L'"objet théorique" entre structure et histoire*, in "La part de l'oeil", n. 32 (*L'oeuvre d'art entre structure et histoire*), pp. 13-23.

17. M. Cacciari, *La mente inquieta. Saggio sull'Umanesimo*, Einaudi, Torino 2019, p. 45.

18. R. Esposito, *Pensiero vivente*, cit., p. 26.

19. M. Cometa, *Cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano 2020, p. 46.



# **I. Corpi politici: per una genealogia italiana**

**Disfare il genere in pittura.  
Caravaggio, Longhi e la *queerness* visiva**

Giorgio Fichera

Caravaggio parlava milanese o, meglio ancora, lombardo come dichiarò alle autorità giudiziarie nel 1597 Pietropaolo Pellegrini, il garzone di un barbiere che aveva frequentato l'artista<sup>1</sup>. Questa precisazione regionalista sul pittore, apparentemente aneddotica, permette di formulare qualche ipotesi di riflessione.

Com'è noto, Merisi era nato a Milano e dal 1596 si trovava con certezza a Roma. Per questa sua provenienza lo si può annoverare tra i membri della comunità lombarda composta, come tutte le nazioni straniere, d'immigrati/e stabili o di passaggio, tra cui numerose maestranze artistiche<sup>2</sup>. Con "nazione" gli storici indicano quella rete comunitaria di rapporti sociali e di soccorso fondamentale per ogni straniero, che nell'Urbe solitamente aveva come luogo di riferimento una chiesa o una confraternita<sup>3</sup>. Nella capitale pontificia, Merisi va considerato pertanto un artista italiano se paragonato agli "oltramontani" e agli iberici ma un pittore lombardo tra gli/le italiani/e<sup>4</sup>. L'essere *forestiero italiano* è un tratto marcante per comprendere la specificità (soggettiva e culturale) di chi viveva allora nella penisola e specialmente nella Roma cosmopolita di fine Cinquecento: una realtà politico-identitaria complessa<sup>5</sup> e frammentaria quella della penisola unificata come Italia tre secoli più tardi. Una condizione territoriale di natura duplice che autorizza a considerarla luogo fertile per un pensiero pittorico che vada oltre il dato geografico-spaziale, già in sé "incisivo" per il sapere propriamente filosofico<sup>6</sup>. Questo suo parlare lombardo fa di Caravaggio uno dei tanti casi possibili di quell'italianità intesa come "continua deterritorializzazione" e che mostra la sua natura dialettica (e di conflitto) quale strumento interpretativo della storia anche delle arti figurative, messo in luce da tempo almeno per "il caso italiano"<sup>7</sup>.

Dalla Lombardia Merisi porta con sé verso il *centro* la sua *periferia* pittorica<sup>8</sup>. Come per tutti gli spostamenti – soprattutto di ordine figurativo – quello caravaggesco prevede una scelta, un'operazione di selezione di ciò che si ritiene necessario e ciò che si può abbandonare, tanto che – scrive Roberto Longhi – "è possibile osservare che ogni artista è provinciale nelle parti che gli stanno a cuore"<sup>9</sup>.

Uno dei nodi critici rilevanti, definito sin dalla riscoperta dell'artista

nella prima metà del Novecento, è proprio il suo linguaggio figurativo lombardo. Longhi ha parlato di “strade di Lombardia”<sup>10</sup> che il pittore avrebbe percorso per approdare alla maniera che l’ha reso celebre e decisivo per gli sviluppi successivi dell’arte occidentale. Caravaggio parla dunque visualmente lombardo e arrivato a Roma metterà a profitto i modi già selettivi dei pittori “provinciali” lombardi facendo ancora maggiore *scelta*, ovvero operando una rarefazione degli elementi compositivi e narrativi, puntando così alle “cose naturali” e a soggetti – e soggettività – della sua contemporaneità che figurativamente lo contraddistinguono<sup>11</sup>. Caravaggio opera allora, quasi in controsenso seguendo le parole di Longhi, una scelta che è piuttosto una “incapacità di scelta” di fronte alla parte sensibile e immanente del reale: “Uomini, oggetti, paesi, ogni cosa sullo stesso piano di costume, non in una scala gerarchica di dignità”<sup>12</sup>.

Questa linea di pensiero pittorico, rintracciata da Longhi, arriva tramite elementi marginali (la *ferialità* di cose, persone, figure...) non solo a “distruggere” il canone e la convenzione della pittura di storia – secondo un *topos* interpretativo di lunga data – ma a disfare le basi gerarchiche che informano lo sguardo, *in primis* quelle tra soggetto e oggetto<sup>13</sup>. In questo senso il pan-ritrattismo di cui parla la storiografia indica che la de-gerarchizzazione dei generi, col *naturale* come barometro nella ricerca percettiva e plastica, rende ogni cosa degna dell’individualità del ritratto, degna dunque della soggettività dell’umano al punto da svincolare la pittura dalla figura umana<sup>14</sup>.

Come un “laboratorio visuale”, la prima produzione romana di Merisi mostra sì, in potenza, le occorrenze espressive di quella che sarà nominata in seguito pittura di genere – quotidiane, triviali, indecorose, borghesi... –, ma altresì, in atto, la possibilità non verbale di rendere visibile qualcosa che sarebbe altrimenti indicibile, perché incommensurabile alla nominazione. Longhi ha parlato di “pittura senza soggetto” o di “antisoggetto”<sup>15</sup>. Si tratta, per questi “dipinti che non erano neppure in grado di intitolarsi”<sup>16</sup>, di un’impossibilità a trovare un nome conclusivo alla polisemia che di volta in volta ne emerge.

Nelle norme delle arti figurative, “Soggetto” era la ‘historia’ di azioni tutte nobili”, pertanto “per soggetti, allora, non si accettavano questi incontri di strada”<sup>17</sup>. Questo *topos* belloriano, di una natura da Caravaggio intesa come “moltitudine” di modelli reali (in spregio degli antichi), ha come emblema “una zingara che passava a caso per istra-



da”, da lui in effetti ritratta dandole dignità e presenza di *soggetto* – attraverso un processo di naturalizzazione – quando la norma sociale e figurativa avrebbe voluto una forma di distanziamento (come *oggetto*) attraverso il ridicolo e il grottesco<sup>18</sup>. Nel “senza soggetto” rientrano pertanto anche quelle figure dell’umano – o meglio quelle soggettività – che più di altre sono prestate alla tipologizzazione in quanto ai margini (“gente indivisa” scrive Longhi, i “simili” ma non ancora i “peggiori”)<sup>19</sup>, non più solo della narrazione storica ma anche della reale socialità che le include escludendole. In tal senso l’ambivalenza della parola “genere” (categoria artistica e maschile-femminile) è operativamente feconda per lo studio della *queerness* pittorica, al pari di quella del “soggetto” che allude tanto al tema iconico/iconografico quanto al soggetto/soggettività, in special modo quando il referente pittorico è umano.

### *Un problema d’assegnazione*

Un caso liminale e singolare tra le prime prove romane di Caravaggio è il dipinto che chiamerò qui *Suonat.ore.rice di liuto*. Per la sua inintelligibilità, se guardata alla luce del binomio polarizzante maschile-femminile, l’opera è al centro della “questione omosessuale” di Caravaggio evocata con forza per i suoi *juvenilia*<sup>20</sup>.

In un articolo apparso su “Paragone” nel 1952, dall’eloquente titolo *Novelletta del Caravaggio ‘invertito’*, Longhi espone, anticipandoli, alcuni dei punti nodali della *querelle* sviluppatesi successivamente<sup>21</sup>. L’occasione era di dare risposta a una “incongruenza” con la quale Bernard Berenson aveva “voluto gratificare il Caravaggio”, quella di omosessualità. Il fatto che l’artista avesse “ritratto qualche giovinetto dall’aria un po’ torbida, un po’ androgina” costituiva per Longhi un “movente troppo scarso” per “una così strana allegazione su di un pittore di cui ci sono pur noti i guai per cagione di donne”<sup>22</sup>. La terminologia impiegata dà conto di tutta una tradizione storiografica (*torbido* è termine dei biografi di Caravaggio) ma anche indirettamente dell’opera di cui è questione, “chiamata il ‘Suonatore’, detto talora, infatti, ‘suonatrice’, di Leningrado”<sup>23</sup>.

Come per altri *juvenilia* di Merisi, Longhi rileva l’evidente apparenza “androgina” della figura liquidando il problema stesso, ovvero la presunta prova pittorica dell’orientamento sessuale dell’artista; inoltre sottraendosi al confronto sul piano del visivo con Berenson – il quale

aveva pur visto “qualcosa” in questa prima produzione di Caravaggio – confonde l’opera con l’artista. Avendo conoscenza grazie alle fonti dei guai per ragioni di donne, l’artista sarebbe, secondo Longhi, libero da allegazioni. Una logica di causalità quella che lega vita e opera sulla quale, anche se con maggiori argomenti, si sarebbero poi basati anche i meno prudenti assertori dell’omosessualità di Caravaggio o dell’omoerotismo delle sue opere, facendo dei dipinti la prova dell’orientamento del pittore e viceversa<sup>24</sup>.

Che il problema sia in prima istanza legato alla struttura del linguaggio – e dell’ideologia che lo informa – lo si legge dal titolo<sup>25</sup>. L’inversione è tale soltanto in relazione a una norma fondata sul ruolo di genere al quale un soggetto-oggetto è assegnato. Altrove Longhi non prenderà in considerazione le pratiche legate alla sessualità di fine Cinquecento a Roma, quando assocerà il termine “bardassa” alla prostituzione femminile, come a confondere nel citare a memoria le fonti giudiziarie<sup>26</sup>.

L’androginia del dipinto caravaggesco è erede dell’alterna vicenda del suo titolo, declinato al maschile e al femminile nel corso della sua storia. L’assegnazione di genere (maschio o femmina) è sintomatica della questione percettiva dell’opera stessa e di come lo sguardo e la discorsività che l’hanno presa in oggetto siano fondate sul binarismo di genere.

Nell’inventario dei beni del Cardinal del Monte, datato 1627, si legge: “un’uomo, che suona il leuto”; in quello della collezione Giustiniani del 1638: “una mezza figura d’un Giovane che suona il liuto con diversi frutti e fiori e libri di musica”<sup>27</sup>. Sempre al maschile sono le occorrenze nella biografia scritta da Gaspare Celio (“fece un putto che sonava un leuto”) e in quella di Giovanni Baglione nella quale si legge: “un giovane, che sonava il Lauto, che vivo, e vero il tutto pareva con una caraffa piena d’acqua”<sup>28</sup>.

Di contro, la figura è detta al femminile da Giovan Pietro Bellori, il quale scrive di “una donna in camicia che suona il liuto con le note avanti”. Seguendo forse quest’indicazione, parte della critica del XX secolo ha continuato a riconoscere nel personaggio dipinto una figura femminile: Hermann Voss nel 1924, Tat’jana Petrovna Znamerovskaia nel 1955, Kurt Bauch nel 1956, Hugo Wagner nel 1958 e René Jullian nel 1961<sup>29</sup>. Questo *dubbio* sull’apparenza (sul fenotipo) delle figure dipinte è naturalizzato nel linguaggio storico-artistico e si ritrova espres-

so in alcuni casi studio di tradizione figurativa lombarda, precedenti a quello caravaggesco<sup>30</sup>.

Ponendo anacronisticamente il tema *genderqueer* dell'uscita dal dimorfismo sessuale e anticipando visualmente ricerche come quella di Claude Cahun<sup>31</sup>, quest'opera di Caravaggio mostra il carattere non naturale e discorsivo dell'apparenza di genere (e del suo modello nel quale ci si rispecchia). L'identificazione di genere procede per unificazione di elementi discontinui e accidentali, storicamente variabili, che nel caso caravaggesco hanno costretto (resistendo all'univocità) a cercare soluzioni iconologiche<sup>32</sup>.

Note sono le implicazioni teoriche di questi "quadretti da lui nello specchio ritratti"<sup>33</sup> dove lo specchiamento permette una scelta parziale della realtà, inquadrandone (indirettamente) un momento e uno spazio determinati dei tanti possibili, dando alla molteplicità del reale un'unità compositiva. Longhi parla di "oggetti di ferma"<sup>34</sup>. L'immagine nello specchio sposta inoltre la riflessione sul rapporto dialogico che s'instaura con chi la guarda, implicando una necessaria e fondamentale presenza spettatoriale: la sperimentazione visiva di Cahun su di sé non è uno sguardo auto-fotografico allo specchio, anche quando se ne serve, ma il risultato della relazione con Marcel Moore dall'altra parte dell'obiettivo<sup>35</sup>.

### *Immagine relazionale: Suonat.rice.ore di liuto*

*Suonat.ore.rice di liuto* è alla frontiera fra la tradizione norditaliana e la sperimentazione caravaggesca. Se non erano rari ritratti o figure qualificati da uno strumento musicale, innovativo è qui il presentarsi al riguardante con una profferta sensuale redistribuita tra gli oggetti quotidiani (frutta, fiori) e l'umano<sup>36</sup>. In questo senso, come accennato, la tecnica dello specchio rendeva ogni elemento suscettibile di bastare alla visione quando la figura umana esce dal campo percettivo<sup>37</sup>.

La comune naturalizzazione degli elementi permette inoltre di dimenticare la loro consueta appartenenza a una costellazione d'immagini di genere ridicolo-morale, aprendo nuove possibilità semantiche<sup>38</sup>. Come più volte ricordato dalla critica, il riguardante è invitato a prendere il violino per il manico posto in primo piano e a unirsi al momento musicale – che forse ha interrotto –, analogamente al cogliere un frutto tra quelli raccolti davanti al *Bacchino malato*<sup>39</sup>. Affinché questo dispositivo visuale si attivi e possa esercitarsi l'*agency*<sup>40</sup> attrattiva del dipinto,

è necessaria la presenza di chi guarda quale elemento strutturante ed esterno al dipinto. L'immagine è in questo senso relazionale, funzionante e significante attraverso una struttura dialogica che eccede la sola dimensione pittorica.

Alla stregua del modello letterario-linguistico (*in primis* lo sdoppiamento dell'*io* lirico petrarchesco)<sup>41</sup>, la figura umana guarda davanti a lei, apre sensualmente la bocca, sospende la temporalità percettiva come aspettando una risposta. Com'è noto, durante la prima modernità, il tema figurativo musicale è strettamente legato a quello amoroso. Vincenzo Giustiniani, collezionista del dipinto caravaggesco, parla di "Madrigali e composizioni da cantarsi à più voci" ma anche che "l'istesse arie sono da cantarsi con facilità ad una voce sola"<sup>42</sup>, componimenti che prevedono almeno due persone per la loro esecuzione. Tenendo conto della parte analogico-sinestetica di questa cultura, chi guarda può partecipare o assistere al concerto restando essenziale per lo scambio comunicativo (pittorico-poetico-musicale). Il rivolgersi dello scambio amoroso prevede la persona amata, indipendentemente che ricambi o meno. Nello specifico del dipinto è riconoscibile il madrigale *Voi sapete ch'io v'amo*. Questa strategia poetico-retorica di parlare in prima persona implica, nonostante la convenzionalità e la serialità letteraria, non solo una voce grammaticalmente determinata, quale articolazione del sé poetico ed espressione alla soggettività individuale, ma anche – e sempre – un *tu* al quale l'*io* si rivolge<sup>43</sup>.

La dimensione dialogica descritta si sovrappone all'enunciazione visiva del dipinto. Al poeta si sostituisce il pittore e il *tu*, al quale l'*io* creatore si rivolge, è sostituito dall'osservatore/osservatrice (o dalla committenza). Chi si pone davanti all'immagine si ritrova inevitabilmente nel ruolo dell'*amatore*, intenditore di musica e amante, sedotto dal languido sguardo e dall'atto musicale che la figura gli rivolge. La componente sensuale è, in questo scambio tra soggetto che guarda e dipinto che ricambia, immanente dunque all'immagine. Seguendo questa linea interpretativa, la dimensione relazionale si presenta pertanto come un binomio *io-tu* corrispondente al pittore/persona fruitrice o a quello del dialogo tra la figura dipinta e il riguardante.

Questa tematizzazione della soggettività è costitutiva del formato a mezze figure, categoria nella quale rientrano le opere "lombarde" di Caravaggio<sup>44</sup>. Prima che questi dipinti venissero letti come espressioni di un "dispositivo dell'offerta", fondato sull'idea del rispecchiamento



Caravaggio (M. Merisi), *Suonat. ore. rice di liuto*, 1595-1596,  
The State Hermitage Museum, St. Petersburg

amoroso<sup>45</sup> – snodo immaginativo di lunga tradizione che sfida la polarità maschile-femminile –, la riflessione cinquecentesca sulla pittura ne dava conto. Giovanni Paolo Lomazzo prescrive al pittore – o individua in certe invenzioni – la necessità di un’interazione affettiva tra chi osserva l’opera e la “costellazione semantica” dell’immagine<sup>46</sup>. In *Composizione de’ ritratti naturali per arte*, ritroviamo l’associazione di quelle caratteristiche ascrivibili al dipinto di Caravaggio: la figura umana nell’atto di cantare accompagnata dal liuto (“uno che canta nel liuto”) rinvia a un “uomo che rallegra, e dà piacere agli altri”<sup>47</sup>. Dalla casistica inesauribile di Lomazzo – un uomo o una donna con un attributo minimo nell’atto di... – si enuclea uno schema relazionale minimo ma imprescindibile: la figura (uomo o donna) non canta per sé stessa traendone piacere esclusivo ma procurandone principalmente “al di fuori di sé”.

Nel *Suonat.ore.rice di liuto* la dimensione relazionale è tuttavia più complessa. La singolarità di questo dipinto risiede nel dato percettivo dell’indeterminatezza di genere della figura umana (oggetto di desiderio) che assume valore enunciativo. Non solo si somma agli elementi deittici, quali lo sguardo o la bocca dischiusa, ma ne unifica e ne intensifica l’efficacia. *Agency* che, alla stregua di una soggettività, è sottoposta continuamente alla prova del modello polarizzante maschile-femminile. Il genere e la sessualità – anche sul piano percettivo – sono essenzialmente relazionali in quanto una persona compone, reventa e concerta la sua identità, nel processo di identificazione, sempre in rapporto all’alterità: siamo identificati con e ci identifichiamo in uomo o donna (qualora si accetti questa binarietà)<sup>48</sup>. La rappresentazione come l’identità di genere – identificazione mai fissa ma reiterata nel suo incorporarsi – è sempre imitazione del processo imitativo, ovvero intrattiene un rapporto autoriflessivo ed eccedente il suo referente.

Esiste qui una convergenza tra la teoria *queer* del genere e quella della rappresentazione figurativa<sup>49</sup>. La performance di genere nella sua espressione performativa al limite della parodia, nella quale la soggettività e l’apparenza corporea eccedono il ruolo normativo, si mostra in quanto costruzione ideologica. Questo momento di auto-mostrazione, riflessivo rispetto alla transitività dell’oggetto rappresentato, è fondativo della rappresentazione anche per l’epoca caravaggesca.

La *queerness* di questa figura pone una domanda sul piano teorico, che pur nella sua radice plastica e visuale, prescinde dalla questione

dell'interpretazione del tema pittorico svolto (sul piano interno all'opera stessa). Si tratta di una singolarità che interroga tanto il riguardante quanto la discorsività che pretende ideologicamente di cogliere la complessità del reale in un solo sguardo, nominandola. Qui l'immagine, di contro e proprio in quanto immagine, dà conto della complessità ignorando ogni definizione conclusiva. Questa figura dipinta può dirsi *queer* in quanto resiste a uno sguardo e un linguaggio fondati su binarismo e dimorfismo di genere – nucleo naturalizzato di verità – dunque sulla coerenza eteronormativa e unificante delle loro occorrenze. Come scrive Judith Butler:

I generi “intelligibili” sono quelli che in un certo senso istituiscono e mantengono relazioni di coerenza e continuità tra sesso, genere, pratica sessuale e desiderio. In altre parole, gli spettri della discontinuità e dell'incoerenza, [sono] pensabili solo in relazione alle norme di coerenza e continuità vigenti.<sup>50</sup>

Il dipinto caravaggesco, facendo della figura dipinta un *soggetto di desiderio*, permette allora di interrogare il ruolo del riguardante e la sua parola ermeneutica, restando visualmente autonomo e “indifferente” all'episteme binaria di genere sulla quale si fondano, ponendosi appieno nel pensiero moderno<sup>51</sup>. La sua *queerness* è nell'inafferrabilità che disfa le categorie del visuale e del visibile, mostrando quanto il processo d'identificazione sia selettivo, soggettivo e mutevole, legato a un determinato linguaggio e a una specifica cultura.



1. Nei documenti processuali il garzone dichiara di conoscere Merisi dalla quaresima 1596, cfr. M. Di Sivio, E. Lo Sardo, O. Verdi (a cura di), *Caravaggio a Roma*, De Luca, Roma 2011.

2. Sull'origine della "comunità lombarda", cfr. A. Esposito, *La comunità dei Lombardi a Roma e le sue istituzioni (XV-XVI)*, in A. Koller, S. Kubersky-Piredda (a cura di), *Identità e rappresentazione. Le chiese nazionali a Roma, 1450-1650*, Campisano, Roma 2016, pp. 397-406.

3. A. Koller, S. Kubersky-Piredda, *op. cit.*

4. Con *oltramontano* era indicato chi veniva d'oltralpe, compresi i greci, cfr. A. Amendola, *La formazione dell'identità nazionale polacca nella Roma della Controriforma*, in A. Koller, S. Kubersky-Piredda, *op. cit.*, p. 249.

5. Resta valido lo studio seminale di Luigi Salerno sui "costumi" e sul dissenso politico degli artisti nella Roma seicentesca, cfr. L. Salerno, *Il dissenso nella pittura. Intorno a Filippo Napoletano, Caroselli, Salvator Rosa e altri*, in "Storia dell'arte", n. 5, 1970, pp. 34-65.

6. Che la geografia sia incisiva sul pensiero ben oltre il dato spaziale lo suggerisce Roberto Esposito, cfr. R. Esposito, *Pensiero vivente. Origini e attualità della filosofia italiana*, Einaudi, Torino 2010, pp. 14-16.

7. Esposito si domanda se "la continua deterritorializzazione" non sia "il tratto più originalmente vivente del pensiero italiano", cfr. R. Esposito, *op. cit.*, p.

16. Per l'importanza di questa idea – che definisco dialettica – nell'interpretazione delle arti figurative, cfr. E. Castelnuevo, C. Ginzburg, *Centro e periferia nella storia dell'arte italiana*, Officina Libraria, Milano 2019. All'inizio del paragrafo *Il caso italiano* si legge: "Per uno studio del nesso centro/periferia in campo artistico, l'Italia appare un laboratorio privilegiato" (p. 16). Nelle stesse pagine è da loro definita come conflittuale questa dialettica centro/periferia che mi sembra vicina alla conflittualità che Esposito rintraccia tra le componenti di una specificità del pensiero italiano, cfr. R. Esposito, *op. cit.*

8. L'allusione è a Castelnuevo-Ginzburg e a Longhi che parla di "primi ispiratori provinciali: bresciani e bergamaschi", cfr. in R. Longhi, *Due opere di Caravaggio*, in "L'arte", anno XVI, 1913, p. 162. Espressione ripresa da Lionello Venturi nel 1921 come sottolineato dallo stesso Longhi, cfr. L. Longhi, *Quesiti caravaggeschi: i precedenti* (1929), in Id., *Opere complete*, vol. IV, Sansoni, Firenze 1974-2000, p. 98 e sul "provincialismo" Longhi riflette a p. 136.

9. Cfr. R. Longhi, *Opere complete*, cit., vol. IV, p. 136.

10. Queste *strade di Lombardia* conducono ai centri di una cultura figurativa (Bergamo, Brescia, Cremona, Lodi e Milano) praticata da artisti "naturalizzati" – quelli che altrove chiama *precedenti* – ovvero attenti alla natura tanto "degli uomini e delle cose", cfr.



R. Longhi, *Il Caravaggio* (1952), in Id., *Opere complete*, cit., vol., XI, t. 1, pp. 160-161. Longhi definisce l'artista "ultimo dei lombardi", cfr. R. Longhi, *Opere complete*, cit., vol. IV, p. 138.

11. Come nota Longhi, Luigi Lanzi descrivendo dell'operare di Luca Cattapane, allievo di Vincenzo Campi, scrive: "per voler creare un suo proprio stile, o per conformarsi al Caravaggio, ha dipinto più fosco che i Campi, e con meno scelta", R. Longhi, *Opere complete*, cit. vol. IV, p. 130. Nel 1603 Caravaggio dichiara che "in pittura valent'huomo" significa "che sappi dipingere bene et imitar bene le cose naturali", cfr. S. Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Documenti, fonti e inventari 1513-1875*, Ugo Bozzi, Roma 2010, p. 154.

12. Cfr. R. Longhi, *Opere complete*, cit., vol. IV, p. 137.

13. Il *topos* del "distruggere la pittura" si trova nelle parole di Albani e Pous-sin, cfr. C. C. Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite se' pittori bolognesi...*, vol. II, Errede di D. Barbieri, Bologna 1678, p. 244 e A. Félibien, *Entretiens sur la vies et sur les ouvrages...*, vol. II, Louis Lucas, Paris 1690, pp. 12-13. Per uno suo sviluppo teorico e metodologico, cfr. L. Pericolo, *Caravaggio and Pictorial Narrative. Dislocating the Istoria in Early Modern Painting*, Harvery Miller, London-Turnhout 2011. Per i "modelli feriali", cfr. R. Longhi, *Opere complete*, cit., vol. XI, t. 1, p. 189.

14. Cfr. T. Montanari, *La libertà di Bernini. La sovranità dell'artista e le regole del potere*, Einaudi, Torino 2016, p. 166. Scrive Longhi: "La sua ostinata deferenza al vero poté anzi

confermarlo nella ingenua credenza che fosse l'occhio della camera' a guardar lui e a suggerirgli tutto. [...] ciò che più lo sorprese fu di accorgersi che allo specchio non è punto necessaria la figura umana, se, uscita questa dal suo campo, essa séguita a specchiare il pavimento inclinato, l'ombra sul muro, il nastro caduto a terra. [...] Ne conseguiva la *tabula rasa* del costume del tempo che [...] aveva elaborato una complessa classificazione del rappresentabile, dove, per meglio servire alla società di allora, non poteva che preferire l'aspetto della classe dominante. Ma il Caravaggio pensa invece alla vita comune, ai sentimenti semplici, all'aspetto feriale delle cose che valgono, nello specchio, come gli uomini", cfr. R. Longhi, *Opere complete*, cit., vol. XI, t. 1, p. 166-167; con lievi variazioni Id., *Caravaggio* (1968), *Opere complete*, cit., vol. XI, t. 1, p. 248.

15. Cfr., R. Longhi, *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi* (1951), in Id., *Opere complete*, vol. XI, t. I, p. 62.

16. Cfr. R. Longhi, *Opere complete*, cit., vol. XI, t. I, p. 167.

17. Cfr. R. Longhi, *Caravaggio* (1951), in Id., *Opere complete*, cit., vol. XI, t. I, p. 147.

18. Per questo *topos* belloriano, cfr. L. Spezzaferro, *Caravaggio*, a cura di P. Coen, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2010, pp. 171-176. Per la naturalizzazione di costellazioni visive tradizionalmente ridicolo-grottesche, cfr. F. Porzio, *I precedenti comici delle opere giovanili di Caravaggio*, in "Valori Tattili", n. 2, 2014, pp. 22-43.

19. Cfr. R. Longhi, *Opere complete*,

cit., vol. XI, t. I, pp. 242 e 249. Altrove scrive: “il Caravaggio non mirava a dipingere né i ‘peggiori’ (gli zingari), né i ‘migliori’ (sappiamo chi fossero), ma semplicemente i suoi ‘simili’, gli eguali, traendoli da quello strato di feriale umanità dove meglio si custodisce una quasi immanente autorità di gesti e di sentimenti”, Id., *Opere complete*, cit., vol. XI, t. 1, p. 192.

20. W. Friedlaender, *Caravaggio Studies*, Princeton University Press, Princeton 1955, p. 79.

21. Cfr. R. Longhi, *Novelletta del Caravaggio ‘invertito’*, in “Paragone”, anno III, n. 25, 1952, pp. 62-64.

22. Ivi, p. 62.

23. *Ibid.* Sul *torbido*, nella biografia di Bellori e Francesco Susinno, cfr. S. Macioce, *op. cit.*, pp. 334-340 e 349-353.

24. Sul tema le occorrenze bibliografiche sono molteplici, cfr. D. Posner, *Caravaggio's Homo-erotic Early Works*, in “The Art Quarterly”, vol. XXXIV, n. 3, 1971, pp. 387-391 e H. Röttgen, *Il Caravaggio. Ricerche e interpretazioni*, Bulzoni, Roma 1974, pp. 145-263.

25. Sulla discorsività eteropatriarcale, come reiterazione ideologica, cfr. M. Wittig, *Il pensiero eterosessuale*, Ombre corte, Verona 2019.

26. Il termine ha una semantica che va dall’insulto, al ruolo ricettivo nell’atto sessuale, alla prostituzione maschile. Il riferimento giudiziario è del processo del 1603, nel corso del quale è menzionata “una bardassa di [...] Micalangelo chiamato Gio[vanni] che habita dietro

a Banchi” che Caravaggio negherà di conoscere, cfr. S. Macioce, *op. cit.*, pp. 147 e 154. Cfr. R. Longhi, *Opere complete*, cit., vol. XI, t. 1, p. 189. Nel linguaggio seicentesco, la distinzione tra bardassi e prostitute, rispetta una distinzione di genere, cfr. S. Rosa, *Satire dedicate a Settano*, Sevo Prothomastix, Amsterdam 1664, p. 74.

27. Per i testi citati, cfr. S. Macioce, *op. cit.*, pp. 586 e 395.

28. Cfr. R. Gandolfi, *Le vite degli artisti di Gaspare Celio. Compendio delle vite di Vasari con alcune altre aggiunte*, L. S. Olschki, Firenze 2021, p. 320; per Baglione cfr. S. Macioce, *op. cit.*, p. 324.

29. Cfr. M. Marini, *Io Michelangelo da Caravaggio*, Studio B, Roma 1974, pp. 495-499.

30. Cfr. E. Rama, *Un tentativo di rilettura della ritrattistica di Boltraffio fra Quattrocento e Cinquecento*, in “Arte lombarda”, n. 64, 1983, p. 79-92.

31. Cfr. A. Salomon-Godeau, *Le “je” équivoque: Claude Cahun, sujet lesbien*, in “Les cahiers du Musée national d’art moderne”, n. 80, 2002, pp. 18-39.

32. Sono noti gli studi di Maurizio Calvesi e Franca Trinchieri Camiz.

33. Longhi ne ha intuito presto il valore teorico, cfr. R. Longhi, *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia*, in “Proporzioni”, vol. 1, 1943, pp. 5-63, nota 7.

34. Cfr. R. Longhi, *Opere complete*, cit., vol. XI, t. 1, p. 170.

35. Molta della produzione dell'artista è frutto d'una creazione a due, di tipo *relationelle*, cfr. A. Salomon-Godeau, *op. cit.*, p. 25-26.
36. Scrive Longhi del dipinto: "La bilancia di lume ombre e penombra che avvolge nella stanza il giovine incantato e lambisce il tavolo visto in tralice 'nello specchio', rende la perfetta equivalenza mentale tra la figura e la mirabile 'natura morta' a sinistra", cfr. R. Longhi, *Opere complete*, cit., vol. XI, t. 1, p. 169.
37. *Infra*, nota 14. Ancora Longhi: "Uscito il Bacco dal vano colmo dello specchio...", cfr. R. Longhi, *Opere complete*, cit., vol. XI, t. 1, p. 169.
38. Salerno sostiene l'idea opposta, ovvero che il naturalismo di Caravaggio porta i "contemporanei e i critici moderni" a scambiare i suoi pezzi giovanili per quadri di genere", cfr. L. Salerno, *op. cit.*, p. 54.
39. Cfr. G. Careri, *Caravaggio. La fabbrica dello spettatore*, Jaca Book, Milano 2017, pp. 52-90. Sul motivo dell'interruzione, cfr. R. Pallucchini, *Due Concerti bergamaschi del Cinquecento*, in "Arte veneta", vol. XX, 1967, p. 91.
40. Cfr. A. Gell, *Arte e agency. Una teoria antropologica*, Cortina, Milano 2021.
41. Cfr. E. Cropper, *Caravaggio and the Matter of Lyric*, in G. Warwick (ed.), *Caravaggio. Realism, Rebellion, Reception*, University of Delaware Press, Newark 2006, p. 47-56.
42. F. Trinchieri Camiz, *La 'Musica'* nei quadri del Caravaggio, in D. Bernini (a cura di), *Caravaggio. Nuove Riflessioni*, Palombi, Roma 1989, p. 206.
43. E. Cropper, *op. cit.*, pp. 49-51.
44. Ivi, p. 50.
45. G. Careri, *La fabbrica degli affetti. La Gerusalemme liberata dai Carracci a Tiepolo*, Il Saggiatore, Milano 2010, pp. 127-158 e Id., *Caravaggio*, cit., pp. 52-90.
46. F. Porzio, *op. cit.*, pp. 22-43.
47. G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della Pittura Scultura ed Architettura*, Del Monte, Roma 1844, vol. II, lib.VI, cap. LII., pp. 386-387.
48. Per una riflessione su riconoscimento e relazionale, cfr. J. Butler, *Soggetti di desiderio*, Laterza, Roma-Bari 2009 e A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Feltrinelli, Milano 1998.
49. Cfr. J. Butler, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Laterza, Roma-Bari 2013 e L. Marin, *Opacità della pittura. Saggi sulla rappresentazione nel Quattrocento*, Usher, Lucca 2012.
50. J. Butler, *Questione di genere*, cit. p. 27.
51. Cfr. J. Butler, *Soggetti di desiderio*, cit. Sul carattere d'irrisolvibilità che contrassegna la modernità, messo in luce dal pensiero sulla differenza sessuale, cfr. Id., *Fare e disfare il genere*, Mimesis, Milano-Udine 2014, pp. 261-298.

***Una giornata particolare: il fascismo fra teologia  
politica e dispositivo della persona***

Luca Acquarelli

Come scrive Agamben nella sua introduzione alla recente riedizione di *Paura della libertà* di Carlo Levi<sup>1</sup>, l'autore torinese ha per anni sofferto di una lettura superficiale e, al di là del suo successo come romanziere e pittore, di una marginalizzazione in quanto pensatore. Tuttavia, come sottolinea il filosofo, le sue riflessioni sono ancora centrali nel contemporaneo a partire dal quel "poema filosofico", come lo chiamava l'autore stesso, che è, appunto, *Paura della libertà*. Uno dei problemi che attraversano questo libro, forse quello centrale, è la tensione e la consustanzialità fra l'idea di divinizzazione dell'istituzione e natura dell'individuo in seno alla società.

Questo doppio binario è straordinariamente condensato in alcuni passaggi verso la fine del suo libro più conosciuto, *Cristo si è fermato a Eboli*, scritto qualche anno dopo *La paura* ma pubblicato un anno prima nell'immediato dopoguerra e in ogni caso volume molto connesso con il precedente<sup>2</sup>. Levi vedeva concretamente nei cinque mesi del governo Parri (tra giugno e dicembre 1945), sostenuto dal Comitato di Liberazione Nazionale, una possibile fuoriuscita da quello che lui teorizza come Stato idolatrico o religione statale, criticando quello che chiama l'"eterno fascismo italiano" e facendone implicitamente un problema di permanenza del teologico politico nella modernità secolarizzata, che impediva l'esprimersi della "realtà vivente" del soggetto:

Noi non possiamo oggi prevedere quali forme politiche si preparino per il futuro: [...] purtroppo è probabile che le nuove istituzioni che seguiranno al fascismo, per evoluzione lenta o per opera di violenza, e anche le più estreme e apparentemente rivoluzionarie fra esse, saranno riportate a riaffermare, in modi diversi, quelle ideologie; ricreeranno uno Stato altrettanto, e forse più, *lontano dalla vita*, idolatrico e astratto, perpetueranno e peggioreranno, sotto nuovi nomi e nuove bandiere, l'eterno fascismo italiano. [...] Bisogna che noi ci rendiamo capaci di pensare e di creare un nuovo Stato, che non può più essere né quello fascista, né quello liberale, né quello comunista, forme diverse e sostanzialmente identiche della stessa *religione statale*. Dobbiamo ripensare ai

fondamenti stessi dell'idea di Stato: *al concetto di individuo* che ne è alla base; e, al tradizionale concetto giuridico e astratto di individuo, dobbiamo sostituire un nuovo concetto, che *esprima la realtà vivente, che abolisca la invalicabile trascendenza di individuo e di Stato*. L'individuo non è un'entità chiusa, ma un rapporto, il luogo di tutti i rapporti. Questo concetto di relazione, fuori della quale l'individuo non esiste, è lo stesso che definisce lo Stato. Individuo e Stato coincidono nella loro essenza, e devono arrivare a coincidere nella pratica quotidiana, per esistere entrambi.<sup>3</sup>

Questa visione ci introduce a un'area di riflessioni che riguarda sia l'importanza dell'analisi del fascismo per capire alcuni problemi centrali di filosofia politica, sia questo nesso tra religione statale (che qui legheremo al concetto di teologico politico) e paradigma di individuo (che noi riprenderemo con il dispositivo della persona assoggettante). Come ho già ricordato in un volume recente<sup>4</sup>, il fascismo può essere in effetti considerato come un periodo dove si assiste ad un intensificarsi della sopravvivenza della doppia dimensione teologico-politica della sovranità<sup>5</sup> e dunque può essere analizzato per capire meglio tale sopravvivenza in epoca moderna. Durante il Ventennio, il monarca, Vittorio Emanuele III, pur mantenendo un ruolo istituzionale, aveva perso molte delle sue prerogative simboliche a vantaggio del duce. In particolare il duce sembrava raccogliere il residuo sacrale che la figura del monarca in Europa aveva acquisito fin dal medioevo, periodo in cui il re era pensato come dotato di due dimensioni corporali: l'una mortale, l'altra divina che sopravviveva alla caducità della prima<sup>6</sup>. Tale visione non solo offriva una legittimazione sovranaturale al corpo del sovrano che riuniva queste due dimensioni, ma, in un certo senso, il corpo politico permetteva di offrire un equivalente simbolico dell'insieme dei sudditi, offrendo loro un ruolo di riconoscimento e soggettivazione. Il modello antecedente di questo *corpus mysticum* è ovviamente quello dell'incarnazione cristica, del *corpus Christi*, e soprattutto dell'interpretazione paolina di Chiesa, *ekklesia*, come corpo di Cristo nella famosa prima Lettera ai Corinzi e in particolare nei seguenti passaggi (1 Corinzi 12, 12 e 27):

Come infatti il corpo è uno solo e ha molte membra, e tutte le membra del corpo, pur essendo molte, sono un corpo solo, così

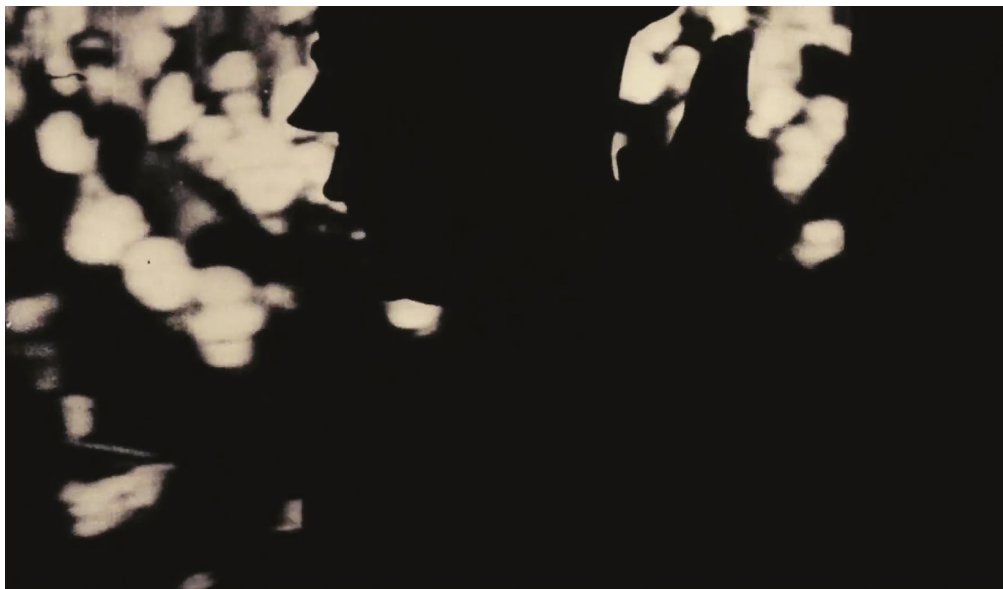


Fig. 1 Istituto Luce, *Il viaggio del Führer in Italia*, 1938

anche il Cristo [...]. Ora voi siete il corpo di Cristo e, ognuno secondo la propria parte, sue membra.

Questo modello antropologico cristiano rimane come un eccesso teologico all'interno del politico e dal corpo del sovrano si trasferirà progressivamente in altre istituzioni che vedranno la luce a partire dal momento in cui il sovrano stesso perde progressivamente la sua legittimazione e cioè dalla Rivoluzione francese, con l'evento traumatico della decapitazione del re. Nel clima di disincanto della modernità, lo Stato, la nazione, financo l'apparato burocratico stesso, cattureranno il residuo sacrale della sovranità come elemento eterogeneo alla società e purtuttavia essenziale alla sua tenuta simbolica. Il filosofo Roberto Esposito, sulla scorta degli scritti di Georges Bataille<sup>7</sup>, vede proprio nel fascismo la stagione per eccellenza della "risorgenza spettrale" del teologico-politico, dove si assiste al "ritorno forzato di teologia politica come supplenza violenta della sovranità assente"<sup>8</sup>. Dispiegare questa dimensione nell'intelaiatura del fascismo italiano è fondamentale, a partire dalla lettura che già Aby Warburg fece nel suo atlante *Mnemosyne* del Concordato fra Chiesa e fascismo nel 1929<sup>9</sup>, qualche anno prima della lettura che ne dette Bataille stesso.

Questo meccanismo di incorporazione va inteso come uno dei movimenti del sistema proprio al teologico-politico. Il processo di unificazione nel corpo politico, infatti, si accompagna a quello contestuale di separazione dai soggetti che non vengono ritenuti tali, dando vita al paradigma dell'inclusione escludente. Questi due processi lavorano tra la macchina del teologico-politico e il dispositivo della "persona assoggettante", basato sull'opposizione fra persona e *res corporalis*. Il dispositivo romano e cristiano di persona, grossolanamente, prevede cioè che per essere soggetto si passi per un assoggettamento, a sé stesso o ad altri, creando un luogo chiuso fra i poli di personalizzazione e di reificazione o depersonalizzazione.

Questo legame tra i due paradigmi, quello teologico-politico e quello del dispositivo di persona è una delle tesi forti del pensiero di Esposito<sup>10</sup>. Se non è questa la sede per ricostruire la densa riflessione che mette in luce questo legame, nelle svariate forme che acquisisce tra antichità e modernità, ricordiamo che per il filosofo esso si costruisce come una congiunzione fra due binarietà, quella del teologico-politico, come doppia tensione che alimenta la sovranità mantenendola separata



dal corpo politico e allo stesso tempo incarnandolo, e quella dello statuto della persona come operatore di depersonalizzazione, cioè come dispositivo che, per indicare la piena soggettività, o si staglia sulle forme progressivamente depersonalizzanti, fino a quelle dello schiavo o della cosa, escluse dal corpo politico, oppure si produce come assoggettamento del corpo all'intelletto, della *res extensa* alla *res cogitans*. Queste due binarietà si sono mantenute, pur nella lavorazione a cui le ha sottoposte il pensiero filosofico, dall'epoca antica/cristiana fino all'epoca moderna. Il loro ancoraggio nelle pratiche giuridiche e politiche le ha fatte passare indenni dalle varie critiche al dispositivo di persona come “perno di rotazione della macchina teologico-politica” da parte di filosofi come, ad esempio, Bruno e Spinoza<sup>11</sup>.

Forzando una possibile continuità di pensiero fra Levi ed Esposito su queste questioni, il fascismo – questa l'ipotesi che stiamo abbozzando in questo breve articolo – diventa un luogo dove tale sistema di giunzione fra le due binarietà si delinea in maniera più evidente rispetto all'epoca democratica, nella quale il residuo teologico-politico, pur incidendo nel profondo della narrativa politica, sembra apparentemente relegato a una docile latenza. Inoltre, durante il Ventennio, l'inclusione escludente è un meccanismo che pervade la società, definendo le frontiere della monolitica visione di popolo inscritta nella massa che si rafforza grazie alla continua separazione da chi non è considerato come conforme. La consustanzialità fra dimensione del teologico-politico e dispositivo della persona si intensifica dunque in questo fenomeno storico, punta di sopravvivenza di questa diade all'interno dell'accelerazione moderna che tendeva a opacizzarla. Studiare a fondo il fascismo ci permette di approfondire un'inaspettata continuità tra i totalitarismi e le democrazie successive, all'interno del secolo “lungo” della tarda modernità.

In maniera forse non del tutto consapevole per il regista, *Una giornata particolare*, il celebre film del 1977 di Ettore Scola, rappresenta una vivida riflessione su questi problemi. Scola, in un primo momento, aveva pensato di ambientare la narrazione in un tempo a lui contemporaneo, parlandoci dell'incontro di due solitudini legate alla condizione della donna e dell'omosessuale nella fine degli anni Settanta. L'idea di ambientare il film negli anni di consenso massimo del regime è venuta in un secondo momento, sia per far emergere in maniera più diretta, più didattica, il processo di esclusione delle differenze sociali, sia per

sottolineare una continuità fra il fascismo storico e quello che Scola chiama il “fascismo personale”, fenomeno attivo, secondo il regista, alla fine degli anni Settanta<sup>12</sup>. La trama del film è nota: tutto un condominio si spopola per assistere alla parata in occasione della visita di Hitler a Roma, il 6 maggio 1938, fatta eccezione per il giornalista omosessuale, ex impiegato EIAR, Gabriele (Marcello Mastroianni), la madre/serva di famiglia Antonietta (Sophia Loren) e Sora Cecilia, portiera dello stabile nonché incarnazione della sorveglianza fascista; durante questa giornata “particolare” i due reietti dal corpo politico del regime si incontrano in uno scambio di riflessioni intime e politiche che, nonostante il loro carattere emancipatorio, non incideranno sul corso degli eventi, una volta la massa di condomini rientrati all’ora dell’imbrunire. Gabriele sarà portato via dalla polizia fascista, diretto probabilmente al confino e Antonietta ritornerà al servizio di un marito brutale e fedifrago, nonché a farsi schiava dei continui bisogni di una famiglia numerosa, tale secondo i desideri del regime. Non si tratta quindi di un’emancipazione politica, una presa di coscienza antifascista: ciononostante, una trasformazione dei personaggi rende comunque possibile intravedere due cambiamenti importanti. Da una parte Gabriele rinuncerà al suicidio, proposito annunciato fin dalla prima apparizione del personaggio attraverso la preparazione delle lettere da spedire agli amici, e dall’altra, Antonietta metterà in discussione l’ideologia di regime.

Dal punto di vista della sua natura cinematografica, *Una giornata particolare* è innanzitutto un film d’archivio, sia per il tramite delle immagini, una lunga sequenza iniziale di immagini di repertorio, che per quello del sonoro: per gran parte del film, in maniera più o meno invadente, la prosa impettita di Guido Notari, speaker radiofonico onnipresente nelle cronache del regime, con il suo racconto per il cinegiornale relativo alla visita di Hitler a Roma, entra, insieme all’audio di fondo della parata, come fuori-campo sonoro nell’incontro fra Antonietta e Gabriele.

Il rapporto uno/molti, tra capo e sudditi, è il tema più ricorrente del montaggio delle immagini d’archivio tratte dalla serie di cinegiornali dell’Istituto Luce che declinano le varie tappe della visita di Hitler nella penisola sotto il titolo de *Il viaggio del Führer in Italia*. Il montaggio di Scola sembra tematizzare questa dimensione, costruendola a partire dalla figura di Hitler che, passando in rivista il popolo italiano

inneggiante e attruppato sulle banchine delle stazioni, dalla cabina del treno si staglia in controluce sulla folla. Il trattamento figurativo può condensare la scena (fig. 1), oppure trattarla con un montaggio alternativo. In ogni caso, nelle prime sequenze del suo montaggio Scola sembra prediligere delle immagini in cui la sagoma di Hitler è in controluce e poco visibile, quasi trascendentale, e, per sfondo, una massa umana che tende alla tessitura ornamentale<sup>13</sup>. La separazione mistica del capo (poco importa che qui sia Hitler e non Mussolini) e allo stesso tempo la chiusura del popolo in un corpo politico vengono così messi ad architrave della narrazione cinematografica che seguirà<sup>14</sup>. In chiusura della sequenza d'archivio, la tematizzazione mistica è sottolineata dall'acclamazione della preghiera del legionario da parte della folla incardinata dell'esercito davanti all'altare della Patria, monumento dell'Italia liberale trasformato a ciborio del regime.

Il sonoro della serie di cinegiornali in questione verrà rimontato da Scola e, come detto, costituisce una presenza ingombrante per gran parte del film. La voce fuori-campo di Notari e dell'entusiasmo cadenzato della folla reitera questa trascendenza del capo, che è anche la trascendenza di tutto un partito burocratizzato che muove la massa come un flusso ordinato dai confini che escludono le soggettività rese residuali dal fascismo. Resta secondario il fatto che la registrazione di repertorio appartenga a un cinegiornale messo a punto successivamente e non, come si fa credere, a una "radiocronaca parlata" in diretta della visita romana di Hitler. Il documento storico viene finzionalizzato ai fini di mettere in scena una certa tensione politica.

Questa tensione è, del resto, anche figurativa. Il sonoro fuori campo, infatti, figurativizza in un certo modo una visione dall'alto, tale da cogliere in un solo sguardo la parata che si svolge nelle strade aperte dal regime per rendere più scenografica la capitale. Per contrasto, la macchina da presa diretta da Scola procede per brevi piani sequenza di scrutamento delle faccende quotidiane di Antonietta e dell'inquieta attesa di Gabriele, o per intime inquadrature che avvicinano la complicità dei due. Questo contrasto figurativo produce la tensione fra il tempo del teologico-politico, scandito dal ritmo delle acclamazioni e dalle marce militari, e il tempo del quotidiano che progressivamente tenta di emanciparsi da quest'ultimo attraverso il ritmo di un dialogo che si fa sempre più intimo.

Questa tensione si intensifica in alcuni momenti di tangenza, quando



Fig. 2 E. Scola, *Una giornata particolare*, 1977

il sonoro esterno produce direttamente delle reazioni che si svolgono nella diegesi, entrando con forza dalle finestre degli appartamenti, oppure, inversamente, di allontanamento, quando l'ambiente quotidiano sembra chiudersi a corazzata rispetto al suono fuori-campo. Nel primo caso lo spazio pubblico della mobilitazione permanente del fascismo sembra piegare alle sue logiche lo spazio privato, nel secondo esso sembra cambiare di segno, diventando un involucro che quasi protegge la complicità di Antonietta e Gabriele. Operatrici di questa continua dialettica, oltre agli effetti diegetici e di volume, sono le aperture verso l'esterno, in particolare le finestre, e, nell'ultimo incontro a casa di Gabriele, delle vetrate non trasparenti che fungono da lucernai, allontanando la presenza del sonoro, nonostante il volume di quest'ultimo si alzi.

Allo stesso tempo lo spazio domestico, ridiventato per una giornata luogo di dialogo scardinato dalle logiche di regime, è una sorta di museo immaginario che, in casa di Antonietta, sembra teorizzare il teologico politico declinato nell'aspetto *kitsch* dell'iconografia di devozione popolare. Lo statuto archivistico del film si prolunga infatti nelle diverse immagini che ingombrano le pareti degli appartamenti, facendo del *kitsch* e della rimediazione della propaganda una dimensione cruciale per l'assimilazione del teologico-politico nella vita privata e nella cultura popolare in generale.

A questo proposito, il fotogramma della figura 2 precede due sequenze giustapposte, l'una dove Gabriele scopre l'icona mussoliniana fatta da Antonietta con i bottoni (ricalcando una delle sue immagini più mediatizzate) e l'altra dove viene accompagnato alla porta nella quale si intravede chiaramente un santino popolare con l'icona del sacro cuore di Gesù, riproduzione del quadro di Pompeo Batoni del 1767 che si trova ancora adesso nella chiesa del Gesù a Roma, uno degli emblemi dell'incarnazione cristica nella percezione popolare. In questo fotogramma la porta agisce da dispositivo di montaggio tra le due immagini: il corpo mistico di Mussolini, corpo politico Leviatano composto dalla moltitudine di bottoni, opera di bricolage genuino e devozionale, si apparenta al corpo mistico di Cristo (passando, oseremo dire, per il corpo mariano di Antonietta, a causa di una leggera conformazione con lo sguardo del capo<sup>15</sup>). La voce della radiocronaca fuori-campo partecipa successivamente a questa tematizzazione, installandosi con più forza dentro l'azione incorniciata proprio in un commento che sot-



Fig. 3 E. Scola, *Una giornata particolare*, 1977

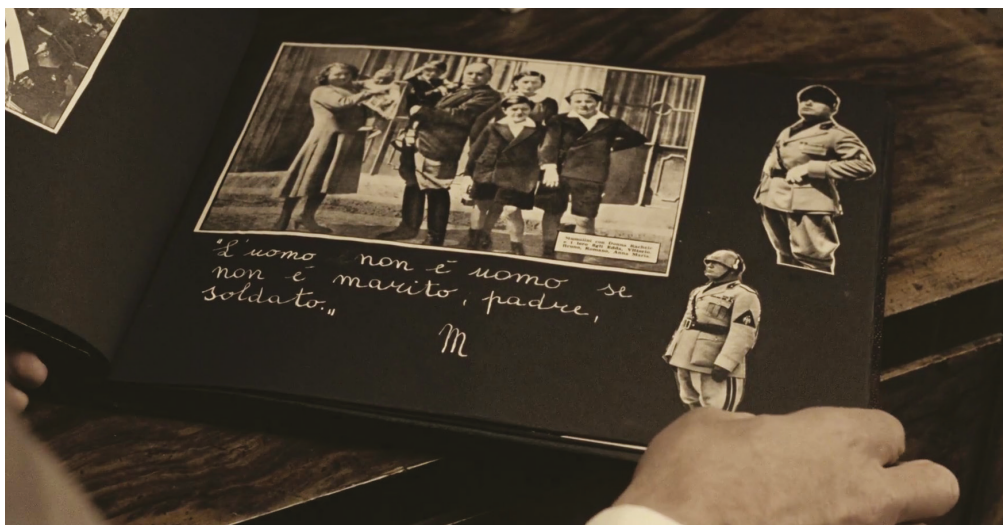


Fig. 4 E. Scola, *Una giornata particolare*, 1977



tolinea la trascendenza del duce: “[...] delirante tributo di devozione e di fede: dopo di Dio viene lui, Dio ci dà il pane, egli ce lo difende”. Parallelamente, il dispositivo di persona assoggettante e di luogo operativo della depersonalizzazione viene messo in immagine in diversi modi. Una battuta fulminante di una condomina di Antonietta è emblematica di come queste preoccupazioni teoriche si possano ritrovare nella sceneggiatura. Nello spazio semipubblico dei pianerottoli e delle scale, la vicina domanda ad Antonietta:

- “Buongiorno signora, voi non venite?”
- “No.”
- “Eh già, voi non avete la serva.”

Nel corpo politico privato del condominio, apparentemente monolitico, le distinzioni di classe operano come in ogni altro tipo di società. In particolare, Antonietta non può raggiungere il corpo politico pubblico perché non ha la serva (intesa come donna al servizio di una famiglia) e soprattutto perché è lei stessa a essere una serva (inteso come condizione umana di schiava), grado zero della depersonalizzazione operante all’interno del nucleo familiare.

Successivamente, nel silenzio dell’appartamento, è ancora uno degli oggetti di quella cultura popolare brandita capillarmente dal regime a reiterare questo doppia dimensione esistente all’interno del dispositivo di persona. Si tratta di un albo del fumetto *Dick Fulmine*, dal titolo *Nel regno dei Pigmei*, dove la differenza razziale è condensata in una vignetta nella quale il protagonista, attaccato da un gruppo di pigmei, sottolinea la loro bestialità, paragonandoli a delle “mignatte” (fig. 3). Ancora un documento dell’epoca (anche se a dire il vero edito dopo il 1938) che occupa interamente l’inquadratura per prolungare la tematizzazione del concetto di non persona contenuto in quello di persona, inaugurato dalla battuta sulla serva e ripreso dall’uomo definito come polo contrario rispetto a quelle che vengono pensate come “bestie” dalle sembianze umane.

L’emarginazione di Gabriele, che a differenza di Antonietta è ben consapevole del suo statuto di escluso, è invece incarnata da una delle pagine dell’albo di immagini di propaganda preparato dalla stessa Antonietta, a testimonianza che, come per il manufatto del duce di bottoni, gli unici momenti diversi dal suo essere schiava si prolungavano nella



devozione a un'iconografia autoprodotta del corpo politico ducesco. "L'uomo non è uomo, se non è marito, padre, soldato" è la massima di Mussolini che Antonietta riporta in calce a un montaggio di tre fotografie storiche del duce (fig. 4). Una frase che sarà direttamente ripresa da Gabriele per far capire successivamente ad Antonietta la sua omosessualità.

L'unità di spazio e di tempo è rappresentata all'interno di un edificio romano emblema dell'edilizia pianificata dell'epoca: il palazzo della Casa Convenzionata Federici. Messo in scena come un panottico rovesciato, poiché la sorveglianza è incarnata dal secondino/portiera che si trova a piano terra, allo stesso tempo, con i suoi luoghi collettivi e le sue aperture vetrate, esso diventa un luogo di comunicazione che rende possibile l'incontro tra Gabriele e Antonietta<sup>16</sup>. La chiusura è tuttavia amplificata dalla bolla sonora fuori campo in cui sono immersi i due personaggi. Una visione del regime molto vicina a quella teorizzata da Deleuze e Guattari come condizione del "vaso chiuso"<sup>17</sup>, come caratteristica di uno Stato totalitario, dove l'autarchia generalizzata determina lo spazio limite dei movimenti tanto lineari quanto di flusso, mettendo sotto controllo le imprevedibilità delle forze interne ai soggetti e alla collettività. L'unico atto politico per rompere questa sutura opprimente del regime è, per Gabriele, il suicidio, al quale, come detto, rinuncerà per l'inaspettato incontro "rivitalizzante" con Antonietta. Del resto, il cinema ha spesso pensato il fascismo attraverso questa spazialità chiusa, anche se con aspetti diversi: si pensi ad *Amarcord* (1973) di Fellini, alcune ambientazioni iniziali de *Il conformista* (1970) di Bertolucci, o, lo spazio chiuso per eccellenza, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) di Pasolini. Nelle condizioni estreme dell'ambientazione di *Salò*, i corpi sono schiacciati dalla presa concentrazionaria e vediamo solo per un attimo il tentativo da parte di due soggetti di volersi amare (il repubblicchino e la cameriera), per altro subito represso. In *Una giornata particolare*, invece, la violenza simbolica del regime su Antonietta lascia a poco a poco spazio a una complicità affettiva con Gabriele: i due personaggi danno luogo a un mini-corpo sentimentale e politico collettivo che germoglia nonostante il sistema d'inclusione escludente. Qui il "vaso chiuso" della tenaglia del teologico-politico e del dispositivo della persona assoggettante sembra incrinarsi progressivamente grazie al ritorno dei corpi dei protagonisti. Questa trasformazione passa per dei momenti emblematici



Fig. 5 E. Scola, *Una giornata particolare*, 1977



dove la densità del corpo si afferma a poco a poco: il ballo, il gioco, il litigio e il rapporto sessuale<sup>18</sup>. Il corpo, cioè, si scardina temporaneamente dal dispositivo di persona come operatore di depersonalizzazione e diventa il luogo della soggettività, rovesciando la presa biopolitica del sistema medicale e demografico del regime.

Tale spazio corporeo si innesca in questi momenti chiave e provoca una crepa nella ripetizione dei gesti del corpo politico fascista. Gabriele e Antonietta arrivano così a emanciparsi dal potere molecolare del fascismo incarnato dal ruolo della portiera: il dispositivo panottico che ruota intorno a quest'ultima si disintegra a partire dalla coscienza dei personaggi, non più sottomessa a questo sguardo di sorveglianza. La "giornata particolare" sembra a tratti trasformarsi in una "giornata moderna"<sup>19</sup> dove l'individuo si può ricostruire nella relazione. Il potere molare sembra invece resistere a questa offensiva dei corpi che progressivamente ritrovano la loro densità: questi sembrano sferrare solo un semplice attacco profanatorio con il primo piano sull'estasi di Antonietta che campeggia sul sonoro sempre più invadente delle marcette acclamatorie che accompagnano le parate dei due dittatori (fig. 5).

Più di ogni altra cosa, anche più del fascismo stesso, *Una giornata particolare* sembra in definitiva parlarci di questo nesso fra teologia politica e dispositivo della persona che adombra, allo stesso modo dei colori offuscati della fotografia del film tanto sugli interni che sugli esterni, il vivere in relazione degli uomini. Un nesso che, anche se attraverso punti di vista ed elementi concettuali differenti, è presente nel pensiero di Levi come in quello di Esposito e che sembra dunque animare un dibattito che, rianimato per criticare le condizioni di vita sotto il regime, si estende anche nel periodo repubblicano. Come può un individuo esprimersi in quanto "realtà vivente" all'interno dell'istituzione che si sacralizza? Come scardinare il nesso? Come detto, la risposta di *Una giornata particolare* sembra intravedere questa possibilità nella ripresa vitale dei corpi al di qua delle ingiunzioni di regime; il pensiero di Levi proporrà un'emancipazione della partecipazione democratica nella decentralizzazione degli organi decisionali; Esposito si concentra invece sullo scombinamento del dispositivo di persona, in uno dei due testi citati trattando dell'opacità del corpo che può emergere tra persona e cosa, e, nell'altro, di come l'esteriorizzazione del pensiero in relazione alla coscienza produca un disinnescamento delle dualità intrinseche al nesso in questione. Ulteriori studi potreb-

bero allora continuare questo doppio movimento fra riflessione teorica e riflessione iconologica per tematizzare questo aggancio tra teologia politica e dispositivo della persona e svilupparlo nel presente come nel passato, in quanto dialettica politica che increspa le tensioni fra il Ventennio e l'età repubblicana<sup>20</sup>. Una leggibilità contemporanea del fascismo, per assi trasversali alle cronologie storiche tradizionali, permette di riconoscere, oltre all'assodata brutalità e violenza totalitaria del periodo, anche una sua profondità teorica e iconologica che può innescare riflessioni in una storia culturale di stampo warburghiano cosciente dell'eterogeneità dei tempi.

1. C. Levi, *Paura della libertà*, Neri Pozza, Vicenza 2018. A confermare il nuovo interesse per il Levi “politico”, nello stesso anno viene pubblicato un estratto di questo libro con introduzione di Davide Bidussa, C. Levi, *La sfida della libertà*, Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, Milano 2018.

2. Nella prefazione in forma di lettera a Giulio Einaudi con data del giugno 1963, Carlo Levi scrive: “[...] il Cristo si è fermato a Eboli fu dapprima esperienza, e pittura e poesia, e poi teoria e gioia di verità (con *Paura della libertà*) per diventare infine apertamente racconto, quando una nuova analoga esperienza, come per un processo di cristallizzazione amorosa, lo rese possibile”. C. Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, Einaudi, Torino, 1972, pp.VII-IX.

3. C. Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, cit., p. 222-223, corsivi miei.

4. L. Acquarelli, *Il fascismo e l'immagine dell'impero. Retoriche e culture visuali*, Donzelli, Roma, 2022.

5. Questo rapporto fra teologia e politica ha attraversato le scienze politiche del Novecento con alcuni studiosi che hanno dedicato a questo argomento notevoli ricerche (penso fra tutti ad autori come Carl Schmitt, Erik Peterson, Jacob Taubes, Hannah Arendt, e più recentemente nell'ambito italiano Giorgio Agamben e Roberto Esposito). Non è questa la sede per ricostruire questo appassionante percorso scientifico.

6. Si fa ovviamente riferimento al celebre studio di E. Kantorowicz, *I due corpi del re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*, Einaudi, Torino 1989.

7. Cfr. nello specifico G. Bataille, *La struttura psicologica del fascismo* (1933), L'affranchi, Salorino 1990.

8. R. Esposito, *Due. La macchina della teologia politica e il posto del pensiero*, Einaudi, Torino 2013, p. 51.

9. Si veda la tavola n. 78 dell'*Atlas Mnemosyne, Chiesa e Stato. Potere spirituale in cambio della rinuncia al potere secolare*, 1927-29.

10. Si veda in particolare R. Esposito, *Due. La macchina della teologia politica e il posto del pensiero*, op. cit. e, dello stesso autore, *Le persone e le cose*, Einaudi, Torino, 2014.

11. R. Esposito, *Due. La macchina della teologia politica e il posto del pensiero*, op. cit., p. 14.

12. Si veda J. Gili (a cura di), *Ettore Scola. Une pensée graphique*, Isthme éd., Paris 2008, p. 96.

13. Faccio riferimento qui alla terminologia utilizzata da S. Kracauer, si veda a esempio *La massa come ornamento*, Prismi, Napoli 1982.

14. La sequenza di archivio si concentra anche su altri momenti, in particolare l'incontro in stazione fra Hitler, il re e Mussolini, una scena nella quale probabilmente Scola vedeva l'effetto involontariamente autoparodico che essa aveva già nel 1938 e che avrebbe potuto ispirare la simile scena de *Il*

*grande Dittatore* di Chaplin del 1940, quando a parti invertite, Benzino Napoloni rende visita a Hynkel. Questa doppia dimensione fra il trascendentale e il kitsch è effettivamente una chiave di lettura che ritroveremo più avanti nel film.

15. In una scena precedente la natura di corpo mariano di Antonietta è indicata dal suo stesso racconto di una probabile “immacolata concezione” prodotta dalla vista del duce a cavallo: “Quattro anni fa l’ho incontrato, a tu per tu [...] lui al galoppo mi lanciò uno sguardo [...] Quello stesso giorno scoprii che ero incinta di Vittorio”.

16. Il palazzo, progettato da Mario De Renzi, è uno degli edifici più all’avanguardia per ciò che concerne i piani abitativi promossi negli anni Trenta. Con i suoi corpi scala interamente vetrati, questa casa collettiva a blocco sembra infatti accogliere una modernità che contrasta con il clima di sorveglianza propria del fascismo. Per quanto riguarda questa doppia dimensione dell’edificio all’interno della cinematografia di Scola (panottica da una parte e favorevole allo sviluppo di una comunità dall’altra) si veda C. Uva, *Un borgo nella metropoli. Ettore Scola a Palazzo Federici*, in “The Italianist”, vol. 35, n. 2, 2015, pp. 284-290.

17. G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia* (1980), Castelveccchi, Roma 2003, p. 326.

18. Il rapporto amoroso può anche dar adito a un’interpretazione che contraddice questa nostra proposta. Può sembrare in effetti che Gabriele subisca l’atto sessuale, restando a tratti im-

pietrato sotto l’abbraccio di Antonietta. L’analisi di Giacomo Lichtner pone un altro problema che qui non prendiamo in conto ma ci sembra utile ricordare, cioè il fatto che per recuperare una certa *agency*, Antonietta deve ricorrere a una seduzione sessuale: “questa scelta può essere spiegata in parte dal retroterra emotivo di Antonietta e dalla sua esperienza con gli uomini, che probabilmente limitano il modo in cui può mostrare affetto”. G. Lichtner, *Fascism in Italian Cinema since 1945. The Politics and Aesthetics of Memory*, Palgrave Macmillan, London 2013, p. 162, (traduzione mia).

19. Il riferimento qui, in filigrana, va al notevole testo che indaga la modernità nella cultura visuale del Ventennio: M. Lupano, A. Vaccari (a cura di), *Una giornata moderna. Moda e stili nell’Italia fascista*, Damiani, Bologna 2009.

20. Un tentativo recente che va parzialmente in questo senso è il volume L. Acquarelli, L. Iamurri, F. Zucconi, (a cura di), *Le fascisme italien au prisme des arts contemporains. Réinterprétations, Montages, Déconstructions*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2021.

**Per una critica della cultura.  
Dalla critica di classe operaista alla nozione  
di “arricchimento”**

Jacopo Galimberti



L'operaismo è una corrente del movimento operaio europeo sviluppata in Italia e ormai nota a livello internazionale. Spesso studiato dalla prospettiva della storia sociale e della teoria politica, l'operaismo è stato anche, in parte, una complessa matrice di idee che pertengono alla cultura. Non si fa qui riferimento alle pubblicazioni che, nell'ultimo decennio, si sono focalizzate sulla nozione di Italian Theory – un dibattito stimolante i cui apporti sono al di là degli scopi che questo testo si prefigge – e nemmeno al successo riscontrato nell'ambito artistico e curatoriale di studi che emergono dalla storia dell'operaismo, si pensi a *Calibano e la strega* di Silvia Federici<sup>1</sup>. Con il riferimento alla “cultura” si allude, invece, a uno degli snodi teorici più radicali e meno analizzati dell'operaismo, la sua “critica di classe” della cultura e dei suoi istituti. Questo breve saggio cercherà, in un primo momento, di enucleare gli elementi di discontinuità che questa critica, così come la postura epistemologica che sottende, hanno rappresentato rispetto alla tradizione del pensiero critico e del movimento operaio. In seguito, ci si misurerà con i suoi portati; in altre parole, la critica della cultura si è rivelata un'*impasse* o ha aperto strade inedite nel conflitto politico e nella ricerca intellettuale? Nella parte conclusiva, si cercherà di identificarne l'attualità legando alcune proposte sviluppate nell'ambito dell'operaismo alle tesi articolate di recente nel volume di Luc Boltanski e Arnaud Esquerre, *Arricchimento*<sup>2</sup>.

### *Movimento operaio e cultura*

È possibile identificare, a livello pressoché “idealtipico”, due tendenze dominanti del movimento operaio europeo dalla sua nascita fino agli anni Sessanta. Una, maggioritaria, ha fortemente creduto alla valorizzazione e al perfezionamento della cultura del proletariato, ritenendola una componente fondamentale nel percorso che avrebbe dovuto condurre alla sua emancipazione. La seconda tendenza ha spesso sminuito non tanto il valore di questa cultura, ma l'opportunità politica di promuoverla, privilegiando invece un'azione più diretta volta alla conquista del potere. Si tratta di due tendenze che hanno spesso coabitato all'interno del movimento operaio e che presuppongono una diversa percezione

dell'inizio di un processo rivoluzionario o, più semplicemente, della possibilità di incidere sulle strutture sociali. Ad esempio, nel caso dei marxisti austriaci che aderirono alle politiche della giunta socialista di Vienna tra la fine della prima Guerra Mondiale e la Guerra Civile Austriaca (1934), emerse il concetto di *Hineinwachsen in den Sozialismus* cioè l'orizzonte di una graduale crescita del socialismo, resa possibile dagli strumenti legali di cui disponeva il comune – la cosiddetta “Vienna Rossa” – all'interno di un quadro economico fondato sull'economia di mercato<sup>3</sup>. Nel contesto del movimento operaio russo, e in particolare in seno alla fazione maggioritaria del Partito Operaio Socialdemocratico, i Bolscevichi, si assistette a un dissidio tra chi, come Aleksandr Bogdanov, intendeva formare quadri operai imbevuti del meglio della cultura scientifica e umanistica (alla cui formazione provvedevano delle scuole quadri in esilio, come quella di Capri), e Lenin, che non negava di per sé l'importanza della cultura proletaria, ma che non vedeva una priorità in questa strategia, essenzialmente basata sull'ipotesi di poter ripetere l'esperienza settecentesca di una cultura borghese che lentamente mina i fondamenti ideologici del potere monarchico<sup>4</sup>. In seguito alla Rivoluzione Russa, il compito di dare forma a una cultura proletaria rivoluzionaria fu al centro di numerosi dibattiti che coinvolsero, fra gli altri, Bogdanov, ora divenuto leader del Proletkult a Mosca, e il Commissario del Popolo, Anatolij Lunkarschki<sup>5</sup>.

In Italia, come hanno mostrato le ricerche di Cesare Bermanni, si assistette a una dicotomia analoga nei pochi anni che intercorsero tra la fondazione del Partito Comunista d'Italia e l'avvento del Fascismo. Se i “culturisti” (così erano chiamati) avocavano una politica improntata al modello del Proletkult sovietico, la fazione più influente, capitanata da Amadeo Bordiga, non disdegnava l'importanza della cultura ma rimandava a una fase post-rivoluzionaria la definizione di un'ipotetica politica culturale di classe, cosa che, tuttavia, alcuni membri del partito iniziarono comunque ad articolare<sup>6</sup>. A questo proposito, la storiografia artistica ha mostrato l'impatto che alcune iniziative ebbero sul movimento futurista, così come i tentativi – da parte di alcuni futuristi come Vinicio Palladini e dello stesso Gramsci – di facilitare un dialogo e di promuovere una cultura proletaria all'altezza delle sfide del nuovo secolo<sup>7</sup>.

Nell'ambito del “partito nuovo” – la famosa formula coniata da Palmiro Togliatti nel 1944 – e della svolta che il Pci intraprese dopo la fine delle ostilità, la dimensione culturale si rivelò ben presto cruciale. Nel giro di

pochi anni, e indubbiamente grazie al sostegno economico di Mosca, il partito riuscì a costruire un'imponente e capillare struttura di diffusione di idee e di produzione culturale: dalle riviste (una su tutte "Rinascita") agli intellettuali organici, dalle mostre d'arte ai dibattiti nelle sedi di partito. Tuttavia, questa svolta fondamentalmente socialdemocratica si sarebbe presto scontrata con una contraddizione. Mentre il partito cercava di allargare il proprio bacino elettorale puntando ad attirare i cattolici progressisti e i ceti medi emersi nei tardi anni Cinquanta, la sua presenza nelle fabbriche diventava meno assidua. Questo avveniva in parte perché si dava per acquisita la fedeltà di quell'elettorato, ma anche perché la base del partito e i sindacati faticavano a leggere i profondi mutamenti che il Taylorismo stava alimentando nelle officine italiane. Risultava difficile comprendere – e soprattutto dare uno sbocco politico – alla crescente disaffezione nei confronti di un lavoro alienante e ripetitivo, così come all'ingente arrivo di immigrati dal sud del paese, spesso non sindacalizzati ed estranei all'epopea resistenziale che, nel nord, era uno degli assi portanti della retorica e dell'iconografia del movimento operaio.

In questa contraddizione cercò di inserirsi Raniero Panzieri, uno dei giovani leader della sinistra del Psi, che infatti, sin dal 1959, venne tacciato di "operaismo", cioè accusato di attribuire un'eccessiva importanza alle lotte di fabbrica invece di promuovere l'egemonia socialista e comunista nella società civile<sup>8</sup>. Non è qui possibile ripercorrere la vicenda dei "Quaderni rossi", la rivista da lui fondata nel 1961. È però opportuno concentrarsi sullo spazio che Panzieri (che all'epoca dei "Quaderni rossi" lavorava per Einaudi) attribuiva alla cultura.

Nel 1960, in una lettera al giovane militante romano e studioso di letteratura Alberto Asor Rosa, Panzieri lo esortava a svolgere un'analisi e una "distruzione" in primo luogo "delle ideologie e dei miti 'culturali', soprattutto in Italia: letteratura, cinema, cultura di massa, cultura popolare, ecc. Problemi dello sviluppo tecnico-scientifico"<sup>9</sup>. L'indicazione era tanto ispirata al lavoro di Roland Barthes (il suo *Les Mythologies* era uscito nel 1957) quanto a quello di Marx; si pensi a *Il Capitale* (del quale Panzieri era uno dei traduttori), il cui sottotitolo, "critica dell'economia politica", indicava l'intento di demolire i fondamenti "mitologici", per così dire, di una disciplina. Nel caso di Asor Rosa, questa disciplina era la letteratura. Panzieri gli aveva infatti affidato la preparazione di un numero dei "Quaderni rossi" (che non vedrà mai la luce) in cui si

sarebbe cercato, scriveva Panzieri, di ““andare a fondo’ sul problema della letteratura, considerandolo a sé, cioè proprio nella sua concretezza, e facendolo uscire dalle deformanti nebbie della ‘battaglia culturale’: mi pare che l’impostazione apparentemente più astratta, sia invece proprio la più mordente”<sup>10</sup>.

L’espressione “la battaglia culturale” designava una sezione di “Rinascita” dove, negli anni Cinquanta, gli intellettuali del Pci, o ad esso prossimi, si confrontavano su questioni che, dal punto di vista di Panzieri, tendevano a lasciare il certame nell’empireo delle idee senza svolgere una critica materialista delle condizioni stesse della vita intellettuale. Ma cosa significava, esattamente, considerare la letteratura “nella sua concretezza” e allo stesso tempo adottare un’impostazione “apparentemente più astratta”?

### *Critica di classe delle discipline*

Per Asor Rosa, le esternazioni di Panzieri marcarono una svolta.

Nell’articolo *Il punto di vista operaio e la cultura socialista*, apparso nel secondo numero dei “Quaderni rossi”, Asor Rosa prospettava ancora la necessità di “sostenere e [...] ricercare una cultura della classe operaia, cioè di una cultura socialista”<sup>11</sup>. Qualche mese più tardi, tuttavia, e malgrado la sua rottura con i “Quaderni rossi” – Asor Rosa sarà tra gli scissionisti che nel 1963 lasciarono la rivista per fondare “classe operaia” – lo studioso di letteratura e militante operaista diede retta alle suggestioni di Panzieri. Le sue riflessioni si materializzarono in un breve articolo apparso su “classe operaia” e intitolato, non a caso, *Fine della battaglia culturale*<sup>12</sup>.

Qui si profilava la radicalità della visione operaista della cultura, una postura che Asor Rosa retrospettivamente definirà come una premienza “forsennat[a] della politica”<sup>13</sup>. Nell’articolo si respingeva come sprovveduta l’opinione che ascriveva all’egemonia della sinistra l’imposizione, al capitale, di una serie di tematiche progressiste entrate, dal 1962, nella retorica dei primi governi di centro-sinistra della storia repubblicana. Al contrario, Asor Rosa spiegava che questa virata non indicava una vittoria, ma una sconfitta; le forze del mercato, a suo modo di vedere, non necessitavano più un “velo” ideologico, e si potevano quindi permettere di assorbire la forza critica e la “negazione” insite in chi tentava di praticare un’esistenza ispirata ad altri valori. La strategia di fondo del capitale consisteva dunque nel relegare le critiche a esso

rivolte nella sfera delle “battaglie culturali”, impedendo che esse potessero avere significative ricadute sociali. Per voce di Asor Rosa, “classe operaia” rivendicava l’urgenza di una critica serrata dei fondamenti di classe delle discipline (“la critica letteraria [...] oggi può sopravvivere solo se nega la Letteratura, [...] la storiografia [...] ha una funzione sola quella di negare la Storia”) e la necessità di dotarsi di nuove strategie di lotta – non un’elaborazione, quindi, di “valori (pseudo) alternativi” o di una cultura socialista<sup>14</sup>.

Qualche mese più tardi, Asor Rosa ribadirà questo snodo concettuale, reiterando la funzione cardinale della cultura come garante secolarizzato dell’unità di un corpo politico scosso dai conflitti di classe. Il militante comunista invitava a svolgere una critica “dal punto di vista operaio” e spiegava come questo processo implicasse, in ultima istanza, una critica della cultura. “Il discorso, che abbiamo impostato [per la letteratura], si può ripetere per tutte le discipline”; naturalmente, ogni disciplina aveva delle specificità, Asor Rosa scriveva, ma “anche qualcosa di comune alle altre [...] infatti da esse [possiamo risalire] al complesso di valori, che le cementa in un tutto, e che chiamiamo Cultura”<sup>15</sup>. Quella che Asor Rosa identificava come un nemico era, quindi, la sfera culturale come collante sociale, come “valore dei valori”, come fondamento quasi metafisico di una forma rinnovata di “universalismo” che cercava di ridurre gli antagonistici interessi di classe a un’edificante “battaglia delle idee”. A questa presa di posizione faceva eco Mario Tronti, il principale teorico di “classe operaia”. In un testo del 1965, Tronti osservava la dimensione tutta politica di una sfera culturale come mediazione tra gruppi sociali e come orizzonte collettivo dove ricomporre i contrasti e perseguire un disegno di sintesi. Tronti scriveva: “La cultura infatti [...] è sempre borghese: è sempre cioè rapporto tra intellettuali e società, intellettuali e popolo, intellettuali e classe; e sempre per questa via mediazione dei contrasti e loro soluzione in altro”<sup>16</sup>. In particolare, Tronti invitava i membri di “classe operaia” a fare proprie le conseguenze ultime della “critica dell’ideologia”; in altre parole, della critica di una rappresentazione idealizzata, e quindi ingannevole, delle dinamiche operanti nella produzione culturale. Il teorico comunista affermava che:

la critica dell’ideologia deve consapevolmente porsi dal punto di vista operaio come *critica della cultura* [...]. [Oggi] l’antiumanesimo, l’irrazionalismo, l’antistoricismo, da armi pratiche che

potevano essere nelle mani della lotta operaia, diventano prodotti culturali in mano alle ideologie capitalistiche. In questo modo la cultura – non per i contenuti che momentaneamente assume nell’epoca contemporanea, ma proprio per la sua forma permanente, cioè proprio *in quanta cultura* – si fa mediatrice del rapporto sociale del capitalismo, funzione della sua conservazione.<sup>17</sup>

Prima di riflettere sull’attualità che si può attribuire a queste proposte, è opportuno puntualizzare brevemente le loro divergenze rispetto alla dicotomia interna al movimento operaio che abbiamo delineato più sopra e a due filoni cruciali della galassia marxista degli anni Sessanta. Con l’emergere di ciò che gli operaisti chiamavano “operaio massa”, e con la parallela diffusione di una “cultura di massa” alimentata dal *boom* economico, la *vexata quaestio* relativa all’opportunità di valorizzare l’identità operaia veniva gradualmente meno poiché i tratti specifici dell’*habitus* di classe parevano sempre più stemperarsi in una produzione culturale depoliticizzata e medio-bassa<sup>18</sup>. Gli operaisti furono tra i primi a interpretare la supposta omogeneizzazione culturale che ne scaturiva né in termini “apocalittici”, né come l’anticamera dell’“integrazione” (per riprendere la celebre bipartizione di Umberto Eco). Essi la leggevano, piuttosto, come un’opportunità per rilanciare una prospettiva politica incentrata sul fatto che una fetta crescente della popolazione percepiva un peggioramento delle proprie condizioni di lavoro (il termine che adottavano era “proletarizzazione”), un malessere che sfocerà in maniera dirompente nell’autunno caldo del 1969. Se si considera la celebre rivendicazione operaia e operaista, “più soldi e meno lavoro”, la rottura con una cultura “nazionale popolare” che, tra le altre cose, nobilitava il lavoro salariato, non poteva essere più netta.

Tuttavia la rottura operaista non si operava solamente nei confronti del movimento operaio istituzionalizzato, ma anche nei confronti di correnti di pensiero eterodosse. La denuncia di un graduale assorbimento delle potenzialità critiche insite nella sfera culturale non era nuova; gli studiosi della Scuola di Francoforte elaboravano riflessioni a tratti analoghe a quelle di Asor Rosa. Ciononostante, le loro proposte non andavano né nella direzione di un inasprimento delle lotte operaie, né in quella di una radicale messa in discussione delle discipline. Semmai, semplificando al massimo, le loro ricerche, negli anni Cinquanta e Sessanta, erano orientate a un approfondimento o una rifondazione disciplinare; si pensi

all'estetica di Adorno, o alla proposta espressa dal Marcuse di *Eros e civiltà*, di riscoprire le origini dell'estetica come scienza della *Sinnlichkeit*. Le differenze tra la Scuola di Francoforte e l'area operaista erano altrettanto lampanti rispetto alla "critica di classe della cultura", una nozione che, così come era stata articolata da Asor Rosa e Tronti, differiva sensibilmente dalla critica dell'"industria culturale" propugnata da Adorno e Horkheimer sin dai tempi del loro libro *Dialettica dell'Illuminismo*. Similmente, le riflessioni coeve di Guy Debord, confluite poi in *La società dello spettacolo*, postulavano la crescente fagocitazione del pensiero critico, ma la contromossa che Debord e i situazionisti praticavano consisteva in una sovversione immanente al sistema simbolico dominante; si allude qui, in primo luogo, alla strategia del *détournement*. Tuttavia, la loro appropriazione e il loro stravolgimento dell'immaginario della "società dello spettacolo" non erano in alcun modo sinonimi di ciò che "classe operaia" chiamava "critica di classe della cultura".

### *Una critica della cultura oggi?*

La concisa disamina di alcuni scritti di Asor Rosa risalenti ai primi anni Sessanta rivela uno slittamento concettuale. La critica di classe della letteratura come "disciplina" era inizialmente concepita come il primo momento di un progetto più vasto che aveva come fine ultimo la critica della cultura come "Valore dei valori". In realtà, gli anni Settanta hanno mostrato come le due critiche siano state, di fatto, dissociate. La prima forma di critica troverà la più compiuta formulazione nel libro di Asor Rosa *Scrittori e popolo* (1965), saggio storico incentrato sulle proposte di "classe operaia" dove, però, la critica di classe della cultura finiva per limitarsi a una critica delle tendenze "populiste" nella letteratura italiana da Alessandro Manzoni a Pier Paolo Pasolini.

Il progetto ventilato da Asor Rosa venne accolto anche da Manfredo Tafuri, il cui debito nei confronti dello studioso e di alcuni membri del gruppo di "classe operaia" fu riconosciuto da Tafuri stesso<sup>19</sup>. Il suo volume del 1973, *Progetto e utopia*, era, almeno in parte, una critica di classe dell'architettura o, più precisamente, dell'architettura del Movimento Moderno dagli albori ai primi anni Sessanta. Se in "classe operaia" Asor Rosa invocava ancora la necessità di un salto di livello – dalla disciplina al suo fondamento nella "Cultura" – in Tafuri, la cui ricerca, in questa direzione, era maturata dopo il 1968, questa ambizione si ridimensionava, fermandosi al primo momento, quello "disciplinare". Fu

però Asor Rosa a sconfessare il proprio iniziale proposito metodologico. Divenuto nei primi anni Settanta un intellettuale del Pci e un influente universitario, Asor Rosa pubblicò, nel 1975, il tomo dedicato alla “cultura” dei prestigiosi volumi della *Storia d'Italia* editi dall'Einaudi<sup>20</sup>.

Nelle pagine finali del volume, la prospettiva operaista che lui stesso aveva contribuito a delineare era riusata con fermezza. Asor Rosa accusava Tronti di aver sottovalutato il ruolo svolto dalla cultura nella società civile in vista di una svolta socialista del Paese.

Se il suo primo e più coerente propugnatore la rinnegava, la critica di classe della cultura rimase ciononostante un patrimonio “del movimento” negli anni Settanta. Tuttavia, la sua pratica si ridusse talvolta a una pressante e semplicistica richiesta di contenuti politici ad artisti e musicisti, un atteggiamento dogmatico che suscitò perplessità in coloro che si vedevano (come la redazione di “Rosso”) tra gli eredi della tradizione politica inaugurata da “classe operaia”<sup>21</sup>.

*Scrittori e popolo* è stato recentemente fatto oggetto di una riscoperta. Matteo Mandarini l'ha tradotto in inglese a più di cinquant'anni dalla sua prima edizione in italiano, mentre Marco Baravalle ha sondato la validità, in ambito artistico e curatoriale, degli strumenti concettuali che Asor Rosa ha forgiato per demistificare le narrazioni populiste<sup>22</sup>. Questa prospettiva, che cerca di affiancare le analisi del primo operaismo a quelle di Ernesto Laclau, è indubbiamente interessante ed è possibile integrarla sottolineando un'ulteriore connessione tra il lavoro del primo Asor Rosa e il contemporaneo. Si pensi alle riflessioni di Luc Boltanski e Arnaud Esquerre relative alla messa a valore del patrimonio artistico e culturale<sup>23</sup>. Nel loro volume intitolato *Arricchimento*, i due sociologi cercano di circoscrivere uno dei settori trainanti dell'economia francese, un settore le cui regole e prassi specifiche si distinguono sia dal settore industriale tradizionale che dai meccanismi del capitalismo finanziario. Ciò che Boltanski ed Esquerre definiscono come “economia dell'arricchimento”, e che è tanto in Italia come in Francia in evidente espansione, si caratterizza per la tendenza non a produrre, ma piuttosto ad “arricchire” (nel senso in cui si “arricchisce” un metallo, ad esempio) merci già esistenti associandole a dei racconti la cui efficacia nella costruzione di un’“aura” deriva dalla possibilità di ancorare i prodotti alla storia di un luogo. Il fenomeno dell'arricchimento delle merci è oggi uno dei principali veicoli per la creazione di valore in settori ad alta redditività che si rivolgono a un pubblico agiato, come il lusso, l'alta moda, il col-





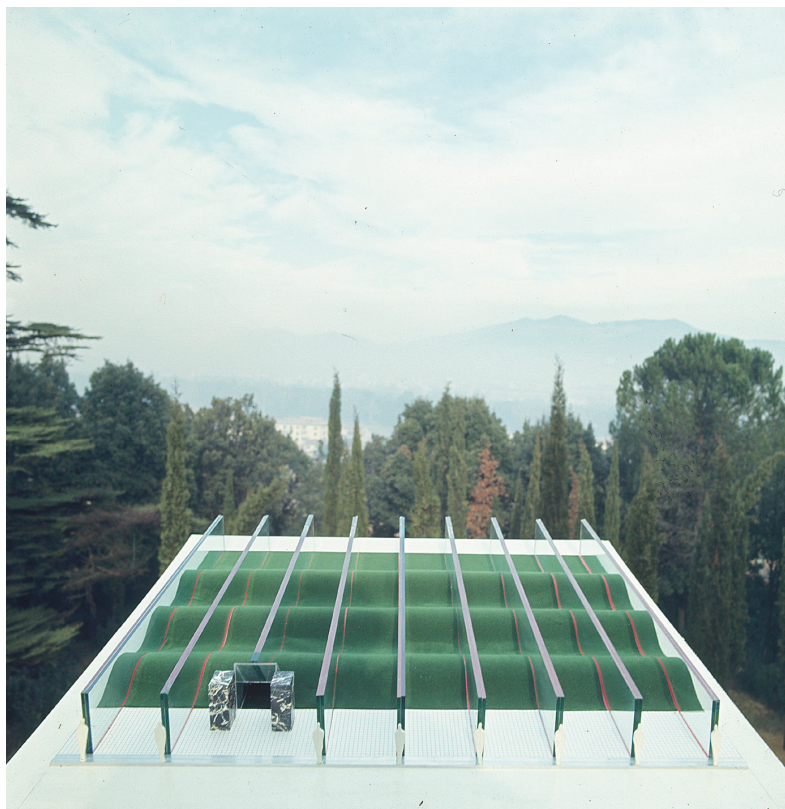
P. Manzoni, *Merda d'artista*, n. 78, maggio 1961

lezionismo di opere d'arte, i prodotti più pregiati dell'industria culinaria e dell'artigianato, così come certe forme particolarmente raffinate di turismo.

Se ancora qualche anno fa politici italiani poco avveduti sostenevano che “con la cultura non si mangia”, con la crescita di economie come quella cinese e indiana, il Made in Italy e l'Italia come *brand*, come “aura” di cui sono circonfusi i prodotti associati alla sua storia e al suo territorio (dalla mozzarella di bufala all'arte povera, dalle scarpe Prada ai “borghi più belli d'Italia”), si sono trasformati, direttamente o indirettamente, in una delle principali voci dell'*export*. Non è del resto un caso che, con l'avvento del governo Draghi, le competenze che prima spettavano al Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo siano state suddivise tra due dicasteri, il Ministero del turismo e il Ministero della cultura, quasi a segnalare non tanto una sopposta distinzione tra “turismo” e “cultura”, ma, al contrario, l'accresciuta centralità strategica, a livello geopolitico ed economico, di settori che venivano precedentemente accomunati.

Ben prima che il marchio Made in Italy venisse codificato e difeso da apposite leggi, una delle opere d'arte contemporanea più celebri, *Merda d'Artista*, di Piero Manzoni, già prefigurava con ironia beffarda il crescente valore commerciale di una misteriosa aura di “italianità”. Come ho mostrato altrove, le famose scatolette, realizzate nel 1961, sono in primo luogo una critica delle pretese demagogiche, “populiste”, dei multipli, e dell'ambizione di creare, attraverso di essi, un'arte di qualità per tutti<sup>24</sup>. Il dettaglio meno noto di *Merda d'Artista* è situato sotto il contenitore, dove in inglese (contrariamente alla descrizione del prodotto, che è in quattro lingue), l'artista ha fatto stampare la frase “Made in Italy”.

Sette anni più tardi, un gruppo di architetti, Archizoom Associati, influenzati dal pensiero operaista, prospettavano a loro volta una crescente enfasi sull'italianità, non in termini patriottici ma in termini commerciali. La loro proposta per il padiglione italiano all'Esposizione Universale di Osaka, progettato (ma non realizzato) nel 1968, è stata correttamente letta da Roberto Gargiani come una riflessione sul razionalismo e su ciò che il gruppo definiva come “architettura figurativa”<sup>25</sup>. Tuttavia, non si può non cogliere come, con la superficie ondulata ricoperta da un finto manto erboso (una parodia pop dei “colli italiani”), con le gigantografie *kitsch* (non visibili nell'immagine) dei prodotti italiani (dal tortellino,



Archizoom, Padiglione italiano, progetto per l'Esposizione Universale di Osaka, 1968



al Parmigiano, alla Ferrari) che il pubblico giapponese avrebbe potuto ammirare sopra le “colline”, e con le finte statue palladiane poste sul simulacro di facciata del padiglione, Archizoom intendesse sottolineare il graduale divenire merce dell’Italia stessa, in un contesto sempre più globale in cui la riconoscibilità dei Paesi e dei loro prodotti funzionava secondo dinamiche simili a quelle dei marchi.

Se già negli anni Sessanta, in un’economia ancora largamente industriale, alcuni artisti e architetti percepivano un’incipiente “brandizzazione” del Made in Italy, è negli ultimi quarant’anni, con il boom dell’economia dell’arricchimento, che la critica di classe della cultura acquista un’attualità che va ben oltre le riflessioni dei primi operaisti. L’universalismo della cultura contro cui si scagliava Asor Rosa nei primi anni Sessanta si manifesta nuovamente, ma in forme mutate; non più come edificante “battaglia di idee”, ma come quadro economico attraverso cui il privato e il pubblico contribuiscono a rendere possibile un’estrazione di plusvalore di cui solo un’esigua parte della popolazione potrà beneficiare, malgrado la storia di un luogo sia, a tutti gli effetti, un patrimonio prodotto collettivamente. Di più, la conflittualità e la violenza di cui è percorsa la storia dei luoghi sono spesso negate o edulcorate in narrazioni ecumeniche dove tutti, in egual misura, sono ritenuti felicemente partecipi di una cultura “nazionale” (magari in una sua declinazione “locale”) il cui accesso non conosce distinzioni di classe e i cui valori, consciamente o inconsciamente, sarebbero condivisi dall’intera popolazione. Si assiste, insomma, alla generalizzazione di una sorta di “auto-orientalismo” indotto, per riprendere il termine che Denis Viva ha utilizzato per descrivere il marketing internazionale della Transavanguardia da parte di Achille Bonito Oliva, la cui prima pubblicazione di rilievo, *The Italian Trans-avantgarde* (1980), esibiva sfacciatamente il tricolore sulla copertina<sup>26</sup>.

Se la cultura diventa, oggi, sempre più “valore dei valori” (commerciali), e acquista una vocazione a porsi come garante dell’arricchimento, è necessario acuire le armi della critica nei confronti di un’economia che, in Europa, incarna sempre di più una strategia “populista” di mediazione non tra intellettuali e popolo, bensì tra vecchie e nuove forme di sfruttamento.

1. S. Federici, *Calibano e la strega: le donne, il corpo e l'accumulazione originaria*, Mimesis, Milano-Udine 2015. Il dibattito relativo all'Italian Theory è stato ampio e ramificato, basti qui citare una delle più influenti pubblicazioni in merito, D. Gentili, *Italian Theory: dall'operaismo alla biopolitica*, il Mulino, Bologna 2012.

2. L. Boltanski, A. Esquerre, *Arricchimento. Una critica della merce*, il Mulino, Bologna 2021.

3. E. Blau, *The Architecture of Red Vienna, 1919–1934*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1999; M. Tafuri, *La politica residenziale nella Vienna socialista, 1919–1933*, Electa, Milano 1980; G. Marramao, *Austromarxismo e socialismo di sinistra fra le due guerre*, La Pietra, Milano 1980.

4. P. Cioni, *Un ateismo religioso: il bolscevismo dalla Scuola di Capri allo stalinismo*, Carocci, Roma 2012.

5. L. Mally, *Culture of the Future. The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, University of California Press, Berkeley 1990. S. Fitzpatrick, *Rivoluzione e cultura in Russia. Lunačarskij e il Commissariato del popolo per l'istruzione 1917-1921*, Ed. Riuniti, Roma 1976.

6. C. Bermani, *Antonio Gramsci, Gli intellettuali e la cultura proletaria*, Colibri, Milano 2007.

7. Per una bibliografia completa, mi

permetto di rinviare al mio recente contributo J. Galimberti, *Giandante X: An Artist for Gramsci and the International Brigades (1920–1941)*, in “Artl@s Bulletin”, vol. 11, no. 1, 2022, pp. 29-48.

8. Lettera di Lucio Libertini a Raniero Panzieri, 19 settembre 1959, in L. Dotti, S. Merli (a cura di), *Renato Panzieri: Lettere, 1940–1964*, Marsilio, Venezia 1987, p. 217.

9. Lettera di Panzieri ad Asor Rosa, 26 ottobre 1960, in L. Dotti, S. Merli (a cura di), *op. cit.*, p. 286.

10. Lettera di Panzieri a Vittorio Rieser, 21 settembre 1961, in L. Dotti, S. Merli (a cura di), *op. cit.*, p. 323.

11. A. Asor Rosa, *Il punto di vista operaio e la cultura socialista*, in “Quaderni rossi”, n. 2, 1962, p. 121. Per una ricostruzione più dettagliata di questo dibattito, si veda J. Galimberti, *Images of Class. Operaismo, Autonomia and the Visual Arts (1962-1988)*, Verso Books, London 2022.

12. A. Asor Rosa, *Fine della battaglia culturale*, in “classe operaia”, n. 2, gennaio 1964, pp. 17-19.

13. *Intervista con Alberto Asor Rosa*, in F. Milana, G. Trotta (a cura di), *L'operaismo degli anni Sessanta*, DeriveApprodi, Roma 2008, p. 673.

14. A. Asor Rosa, *Fine della battaglia culturale*, in “classe operaia”, n. 2, gennaio 1964, pp. 17-19.

15. A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo: il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Einaudi, Torino 1988, pp. 6-8.

16. M. Tronti, *Operai e capitale*, DeriveApprodi, Roma 2006, p. 247.

17. M. Tronti, *op. cit.*, p. 247-248.

18. M. Scavino, *Potere operaio: la storia, la teoria*, DeriveApprodi, Roma 2018, pp. 53-54.

19. L. Passerini, *History as Project: An Interview with Manfredo Tafuri*, in “Any: Architecture New York”, n. 25-26, 2000, pp. 10-70.

20. A. Asor Rosa (a cura di), *Storia d'Italia. Dall'unità a oggi*, vol. IV, t. II, Einaudi, Torino 1975.

21. Anonimo, *A Lenin non piaceva Frank Zappa*, in “Rosso”, n. 14, gennaio-febbraio 1975, p. 29.

22. M. Baravalle, *L'autunno caldo del curatore. Arte, neoliberismo, pandemia*, Marsilio, Venezia 2021.

23. L. Boltanski, A. Esquerre, *Arricchimento. Una critica della merce*, il Mulino, Bologna 2021.

24. J. Galimberti, *The Intellectual and the Fool: Piero Manzoni between the Milanese Art Scene and the Land of Cockaigne*, in “The Oxford Art Journal”, vol. 35, n. 1, 2012, pp. 75-94.

25. R. Gargiani, *Archizoom Associati 1966-1974. Dall'onda pop alla superficie neutra*, Electa, Milano 2007, pp. 115-125.

26. D. Viva, *La critica a effetto: rilegendo La trans-avanguardia italiana (1979)*, Quodlibet, Macerata 2020, p. 90.

# **Le avventure del dispositivo: cinema e pensiero italiano**

Timothy Campbell

Traduzione dall'inglese di Francesco Zucconi



È passato più di un decennio da quando, nel 2009, la rivista “Diacritics” ha ospitato il primo convegno dedicato all’Italian Thought. In quell’occasione si sono sentite diverse voci sulla sua attualità e sulle sue caratteristiche principali: il rapporto con l’operaismo, con il lungo Sessantotto italiano, con la filosofia della differenza e con lo schema della biopolitica di Michel Foucault. In un volume successivo, alcuni di noi hanno fatto riferimento a una “volontà di comune” in quanto guida del pensiero italiano, sottolineando in particolare la sua capacità di scavare e sfidare la natura del comune e della comunità, che si tratti della moltitudine ontologicamente modulata di Hardt e Negri, della comunità che viene di Giorgio Agamben o del dramma della comunità e dell’immunità di Roberto Esposito<sup>1</sup>.

In molti hanno naturalmente offerto visioni diverse del pensiero italiano: genealogie da sviluppare ulteriormente, decostruzioni già eseguite, nuove critiche, dubbi<sup>2</sup>. Tra queste, sono in particolare due visioni a spiccare. La prima è quella di Remo Bodei che, scrivendo per il *Dictionary of Untranslatables*, ha sostenuto che il pensiero italiano, a differenza di altre tradizioni, offre uno spazio ai non-filosofi per filosofare, basato sull’idea di “ragione impura”<sup>3</sup>. La seconda è di Esposito che, nelle pagine di *Pensiero vivente*, ha osservato la differenza del pensiero italiano rispetto a ciò che è stato comunemente inteso con l’idea di “filosofia della vita”:

Contrariamente alle filosofie della vita nate, a diverso titolo, in contesti diversi, come quello novecentesco, prima tedesco e poi francese, il pensiero italiano, da Bruno a Gramsci, non ha mai opposto la vita alle forme, ma ha sempre ragionato sulla forma, e anzi sulle forme, di vita intese come modi, impersonali e singolari, di sottrarsi alla dialettica, impositiva ed escludente, tra soggettivazione e assoggettamento.<sup>4</sup>

Solo di recente, l’interesse si è rivolto a ciò che era implicito nella filosofia per non-filosofi di Bodei e nella riagggregazione della vita e delle forme di Esposito. I non-filosofi non devono limitarsi al canone let-

terario italiano, ma esso può e, anzi, deve essere esteso ad altri ambiti della conoscenza e della produzione culturale<sup>5</sup>. Il rapporto con uno dei più importanti di questi ambiti – le arti visive italiane e, in particolare, il cinema – è l’oggetto di questo saggio.

Data la lunga storia del cinema italiano e il suo monumentale contributo al cinema mondiale, il primo compito è quello di trovare un approccio che permetta di descrivere filosoficamente il cinema italiano e che limiti i film o i registi in discussione. Ci si potrebbe concentrare sui generi, sull’estetica e sullo stile, persino sulle rappresentazioni di una determinata regione o di una città. Da parte mia, ho optato per una lettura metonimica, occupandomi del regista che considero essere il principale filosofo non-filosofo del cinema italiano: Michelangelo Antonioni. Certo, anche altri potrebbero fare al caso nostro: naturalmente Pier Paolo Pasolini, il primo Visconti, Roberto Rossellini, soprattutto per l’esplicita influenza della mistica francese Simone Weil sul suo cinema; ma anche Lina Wertmüller nei suoi film rischiatutto degli anni Settanta, oppure le opere a tema biopolitico di Emanuele Crialese e Matteo Garrone di un decennio fa.

Tuttavia, la propensione di Antonioni a esplorare il potere del dispositivo cinematografico – due termini cari al pensiero italiano sono “potere” e “dispositivo” – mi sembra un tentativo preveggen- te di elaborare le domande poste dal pensiero italiano in un lessico cinematografico. Antonioni lo fa scoprendo il funzionamento di un particolare tipo di dispositivo, quello cinematografico, e invitando lo spettatore a immaginare forme di vita singolari.

Ho organizzato il mio saggio in tre brevi sezioni: nella prima, abbozzo la distinzione tra dispositivo e dispositivo cinematografico in modo da preparare il terreno alla lettura del cinema di Antonioni. Nella seconda, sostengo che nella prospettiva non-filosofica di Antonioni riecheggia la relazione tra dispositivo, vita e riappropriazione, trovando una risposta al potere del dispositivo nella singolare figura di Claudia del film *L’eclisse* (1962), interpretata da Monica Vitti. Nella sezione finale, suggerisco che Antonioni re-impieghi il dispositivo cinematografico per immaginare forme di vita capaci di sottrarsi ai principi d’ordine e controllo.

### *Il dispositivo*

La parola evoca una matassa di elementi, incertezze e fascinazioni. Se

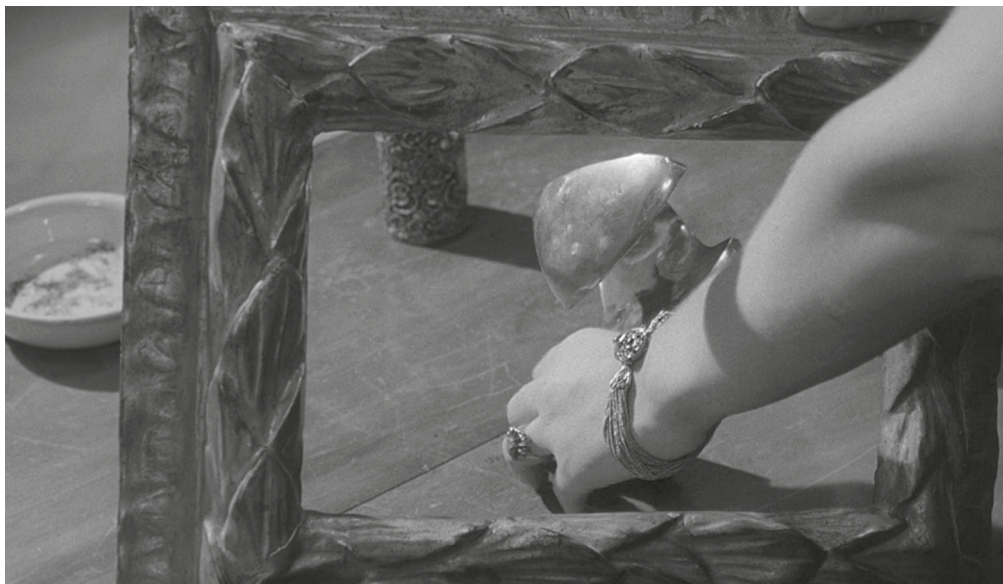
si considera il modo in cui Michel Foucault e Gilles Deleuze utilizzano il termine, l'impressione continua a essere quella di uno strumento, di una macchina, di un congegno, persino di un ingranaggio e, certamente, questi significati sono in gioco nel termine francese *dispositif*<sup>6</sup>. Anche nel pensiero italiano il termine è presente, soprattutto nella concezione del dispositivo offerta da Agamben. Ecco Agamben in un saggio del 2006:

Vi propongo nulla di meno che una generale e massiccia partizione dell'esistente in due grandi gruppi o classi: da una parte gli esseri viventi (o le sostanze) e dall'altra i dispositivi in cui essi vengono incessantemente catturati. Da una parte, cioè, per riprendere la terminologia dei teologi, l'ontologia delle creature e dall'altra l'*oikonomia* dei dispositivi che cercano di governarle e guidarle verso il bene.<sup>7</sup>

L'enfasi sul bene e sulla governamentalità in relazione all'*oikonomia* appare in forma invertita nei dispacci di Agamben durante la pandemia, dove egli pone una differenza tra la nuda vita e le misure volte a fermare la diffusione del Covid-19<sup>8</sup>. Ciò che conta in ogni caso è il lavoro dei dispositivi nel sottoporre la vita a cattura:

Generalizzando ulteriormente la già amplissima classe dei dispositivi foucauldiani, chiamerò dispositivo letteralmente qualunque cosa abbia in qualche modo la capacità di catturare, orientare, determinare, intercettare, modellare, controllare e assicurare i gesti, le condotte, le opinioni e i discorsi degli esseri viventi. Non soltanto, quindi, le prigioni, i manicomi, il Panopticon, le scuole, la confessione, le fabbriche, le discipline, le misure giuridiche... ma anche la penna, la scrittura, la letteratura, la filosofia, l'agricoltura, la sigaretta, la navigazione, i computers, i telefoni cellulari e – perché no – il linguaggio stesso, che è forse il più antico dei dispositivi.<sup>9</sup>

Agamben vede il dispositivo raggiungere gli angoli più reconditi della vita: “[O]ggi non vi [è] un solo istante nella vita degli individui che non sia modellato, contaminato o controllato da un qualche dispositivo”<sup>10</sup>. La situazione odierna, a suo avviso, differisce nettamente dal



M. Antonioni, *L'eclisse*, 1962



M. Antonioni, *L'eclisse*, 1962

contesto in cui scrivevano Foucault e Deleuze; i dispositivi catturano “gli esseri viventi” e non solo i soggetti. Agamben fornisce l’esempio del primate, beatamente inconsapevole delle conseguenze della sua cattura<sup>11</sup>.

L’estensione del dispositivo per includere la cattura della vita, proposta da Agamben, fa rima con il ragionamento di Esposito sul pensiero italiano che, incline “a forzare il cerchio teoretico dell’autoriflessione, tende a incorporare il pensiero nella vita, rendendolo, nel significato più letterale del termine, vivente”<sup>12</sup>. Di particolare interesse, per Esposito, è come la vita non solo costituisca l’orizzonte del pensiero Italiano, ma appaia continuamente in relazione al dispositivo:

la vita è sempre stata pensata insieme – in rapporto e in tensione – alle categorie di storia e di politica. Ciò vuol dire che essa non è alternativa alla, ma costitutiva della, soggettività. Come potrebbe mai darsi politica – e, tanto più, storia – in un mondo privo di soggetti definiti, all’interno del piano di immanenza, dalla loro stessa singolarità vivente? Il problema della filosofia futura è, piuttosto, quello di pensare un soggetto libero dal dispositivo – antico ma continuamente riprodotto – che lo separa dalla propria sostanza corporea, e di riannodare, allo stesso tempo, il suo nesso costitutivo con la comunità.<sup>13</sup>

Un’importante conseguenza della riflessione di Esposito sta nel riconoscimento del dispositivo come ciò che separa corpo e soggetto e, al contempo, rinnova il legame con una comunità. Da parte sua, Agamben, pur evitando di suggerire questo legame in *Che cos’è un dispositivo?*, aveva proposto qualcosa di simile nel precedente *La comunità che viene*, discutendo la nozione di spettacolo di Guy Debord:

La forma estrema di questa espropriazione del Comune è lo spettacolo, cioè la politica in cui viviamo. Ma ciò vuol dire, anche, che, nello spettacolo, è la nostra stessa natura linguistica che ci viene incontro rovesciata. Per questo (proprio perché a essere espropriata è la possibilità stessa di un bene comune) la violenza dello spettacolo è così distruttrice; ma, per la stessa ragione, lo spettacolo contiene ancora qualcosa come una possibilità positiva, che può essere usata contro di esso.<sup>14</sup>

L'interazione tra dispositivo, spettacolo e comunità come forma di vita collettiva costituisce dunque un'altra caratteristica del pensiero italiano: un pensiero che tenta di affrontare in modo positivo il negativo, a cui fa eco la "possibilità positiva" di cui scrive Agamben nel passo citato. La mia lettura del modo in cui Antonioni impiega il dispositivo cinematografico si accorda con quanto scrive Agamben e con la sua idea che sia possibile appropriarsi del dispositivo per scoprire la sua *possibilità positiva*.

### *Il dispositivo cinematografico*

Per capire in che modo Antonioni tenti una simile appropriazione, dobbiamo delineare il rapporto tra il dispositivo e la sfera visuale. Consideriamo a questo proposito un testo classico di Stephen Heath. Il dispositivo cinematografico, sostiene, non è orientato a una generica cattura, ma mira a catturare la presenza:

Il cinema è la macchina di una certa presenza, l'istituzione di certe condizioni del corpo. Da qui, la domanda politica, la domanda di ogni pratica politica radicale del cinema: come e fino a che punto è possibile trasformare quelle condizioni, quella presenza? La domanda può trovare risposta solo a partire da un iniziale e fondamentale riconoscimento dei problemi di proprietà dell'immagine. L'immagine non è mai proprietà mia o di questa o quella persona presente nell'immagine; piuttosto, è sempre un'immagine *per* il film, è il suo cinema. Nessun referente può garantire un discorso: il rappresentato prodotto è afferrato, realizzato, esiste... Un film è sempre un documento – un documentario – del film.<sup>15</sup>

Per Heath, il cinema è inadeguato nel mostrare il movimento delle immagini che lo spettatore guarda. In ciò è implicita l'idea che, quanto più a lungo guardiamo qualcosa, tanto più arriviamo a desiderarla. Allo stesso modo, tanto meno vediamo una presenza, quanto più desideriamo la sua assenza. Per questo il cinema produce presenza nella sua stessa assenza: "Non bisogna dimenticare che, al cinema, in un film, un corpo è presente nella sua assenza, nelle tracce di un'immagine (molto diverso dal corpo teatrale). La posizione dello spettatore di un film è spesso descritta come voyeuristica, ma i voyeur guardano le persone non i film"<sup>16</sup>.

In sostanza, nella lettura di Heath, il cinema non definisce un luogo di appartenenza mediante un corpo o un'immagine le cui proprietà gli appartengono. I passaggi sopra citati pongono tuttavia alcune domande: può il dispositivo creare una mancata identificazione con le proprietà dell'immagine che appare sullo schermo? Come può lo spettatore arrivare a identificarsi con l'assenza posta al centro della presenza cinematografica, in modo che il sé immaginario, proiettato indietro dallo schermo, ritorni senza proprietà o attributi?

In un passaggio sorprendente, Heath introduce la nozione di “spettatore emancipato”:

Ciò che è coinvolto nel cinema [...] è una certa immaginazione dell'io [...] lo spettatore “emancipato”, non ostacolato dall'esistenza dei corpi, mobile nelle sue immagini, il libero gioco di un'appropriazione egocentrica e di una relazione fantastica [...]. Il cinema non mostra mai il corpo che si desidera, ma il corpo che si desidera dal cinema.<sup>17</sup>

Lo “spettatore emancipato” nasce perché le immagini non hanno proprietà e, proprio perché non le hanno, lo spettatore è in grado di appropriarsi giocosamente di quelle immagini senza paura o desiderio di possederle davvero. L'intuizione più importante per la mia lettura del dispositivo nel pensiero e nel cinema italiano è la seguente: Heath sostiene la possibilità che il dispositivo cinematografico non sia solo una forma a senso unico di cattura, ma che assomigli piuttosto a una pratica in cui lo spettatore impara ad afferrare meno strettamente il significato dell'immagine proprio quando si impegna nell'appropriazione; da qui “il libero gioco di un'appropriazione egocentrica”<sup>18</sup>. La pratica qui abbozzata parte dal considerare l'assenza al centro della presenza cinematografica come produttrice di emancipazione; un'emancipazione basata sulla generazione e sul mantenimento di una mobilità tra le immagini. Come può un regista lavorare per evidenziare o addirittura intensificare l'interazione degli spettatori con il dispositivo, in modo da liberarli dall'individuazione di un significato da appropriare? E, di conseguenza, quale ruolo può svolgere un attore per fornire un modello di tale emancipazione? Abbozzo una possibile risposta nella sezione seguente, dedicata a *L'eclisse* di Antonioni.



### *Eludere il dispositivo*

La trama di *L'eclisse* richiama molti aspetti di *L'avventura* (1960) e *La notte* (1961) di Antonioni. Inizia quasi dove finiscono questi ultimi, con la rottura di una relazione, ma ciò che spicca in questo film è l'enorme potenza che Antonioni conferisce al dispositivo cinematografico. Qui, in quasi tutte le scene, lo spettatore è continuamente separato da ciò che accade da una macchina da presa che vaga, che adotta strani punti di vista, che sbircia, e tutto ciò per suscitare attenzione nello spettatore. La mancanza di una tessitura regolare, il montaggio autocosciente e l'insistenza su alcune angolazioni – le riprese dall'alto della testa di Monica Vitti in più di un'occasione – contribuiscono a quella che voglio definire la potente strategia defamiliarizzante di Antonioni. L'effetto sullo spettatore lo conosciamo: provare lo “straniamento” che provano i personaggi sullo schermo; la realtà percepita diventa insensata o fuori luogo<sup>19</sup>. Lo vediamo in una delle prime sequenze del film, in cui Vittoria riordina gli oggetti che prima erano stati incorniciati, il tutto accompagnato dal suono dei suoi passi e dal rumore dei ventilatori.

Data la chiara propensione di Antonioni ad aumentare la capacità del dispositivo di riflettere prospettive non legate a specifici punti di vista attraverso una defamiliarizzazione formalista, molto viene richiesto all'attore. Che cosa esattamente? Quali atteggiamenti verso il dispositivo si possono adottare quando un attore in particolare è quasi in ogni inquadratura? In *L'eclisse*, l'attrice Monica Vitti è l'oggetto principale del dispositivo ma, altrettanto chiaramente, riconosce la capacità del dispositivo di collocarla al centro della sua attenzione<sup>20</sup>. Tuttavia, anziché arrendersi a tale capacità, la donna ne riconosce il potere e allo stesso tempo si assenta, accettando e poi elaborando la fusione tra sé – Vitti, l'attrice – e Vittoria, la protagonista del film. Sia Vitti – l'attrice – che Vittoria – il personaggio – diventano forme sullo schermo che non solo prestano attenzione alla loro cattura, ma sono anche forme apparentemente in pace con l'ambiente in cui si trovano<sup>21</sup>. Ogni fotogramma mostra reazioni diverse da parte di Vitti al dispositivo e, nel turbinio di tali reazioni, lo spettatore assiste a una potenziale risposta alla cattura da parte del dispositivo.

La forma di vita che accompagna e accetta le prospettive cinematografiche adottate da Antonioni è in grado di eludere il dispositivo. Si tratta di una forma che, abbracciando la defamiliarizzazione, è in gra-



M. Antonioni, *L'eclisse*, 1962

do di creare un intervallo in cui non si può osservare alcun conflitto tra contesto e forma. Non dobbiamo quindi stupirci della forza di Vitti nel gestire le risposte, né della crescente identificazione di Antonioni con il potere del dispositivo<sup>22</sup>. Un rapido sguardo a *Il provino* di Antonioni in *I tre volti* (1965) mostra un regista alla ricerca di attori capaci di resistere alla potenza del dispositivo. Non c'è speranza di possedere un'identità quando il dispositivo ronza così intensamente. In *L'eclisse*, Vitti riconosce il potere del dispositivo e lotta contro i suoi momenti di cattura. Le sue risposte sono quelle che lavorano contro l'identificazione, laddove con questo termine intendiamo una forma di possesso di sé, dell'altro o della performance. In altre parole, di fronte al dominio del dispositivo, Vitti non afferma la propria padronanza; o meglio, la sua padronanza si misurerà nella capacità di non tenere testa al dispositivo. Molto dipenderà dall'espressività del suo volto<sup>23</sup>.

Certo, questi momenti sono difficili da descrivere perché continuiamo a essere abituati a un linguaggio che implica forza, resistenza e potenza. Tale difficoltà è dovuta anche al fatto che gran parte della risposta dello spettatore alla non-risposta (o alla risposta in costante trasformazione) di Vitti parte da impressioni ed esperienze superficiali. Detto questo, quando viene inquadrata e filmata in un contesto di cattura e possesso, la strategia di Vitti è quella di aggrapparsi a quello che è stato definito il "potere alienante" dell'apparato<sup>24</sup>. Offre la possibilità di uscire da sotto, di ignorare la capacità del dispositivo di rendere visibile la sua immagine, mettendola al centro dell'attenzione. Ciò non richiede la padronanza del dispositivo ma, piuttosto, di vedere ogni ripresa, ogni inquadratura, come una nuova situazione che consente una risposta che accetta l'asimmetria di potere e la necessità di elaborare dall'interno un modo per tenere aperto un intervallo tra la cattura e ciò che ne consegue.

Vediamo la sua strategia in tutto il film, dove Antonioni mostra Vitti/Vittoria in momenti in cui viene evidenziata la sua relazione con gli oggetti della *mise-en-scène*<sup>25</sup>. La osserviamo maneggiare e manipolare ripetutamente gli oggetti dell'inquadratura e la sua relazione con questi oggetti è sottolineata dai gesti che compie. Vitti/Vittoria si occupa degli oggetti; indaga attraverso il tatto un diverso ambito di esperienza che non era a sua disposizione nelle scene iniziali, anche se chiaramente, nella manipolazione dell'inquadratura, il tatto è da subito presente. L'intimità con gli oggetti è decisiva perché crea una tensione

tra la modalità di cattura che definisce la macchina da presa e un'altra modalità che limita la potenza di questi momenti. Anche in *L'avventura*, Vitti utilizza gesti di presa e rilascio di oggetti come risposta all'attenzione ossessiva di Antonioni sul suo viso e sul suo corpo, ma nulla prepara lo spettatore all'espressività che questi gesti assumeranno in *L'eclisse*. In particolare, vengono in mente le scene alla Borsa – la mano usata per sorreggersi – o la continua evasione dall'inquadratura nelle scene finali del film, prima della famosa coda.

Questo porta a una conclusione. Da un lato, in *L'eclisse* assistiamo a un dispositivo cinematografico sovraccaricato nella sua capacità di catturare l'attore sullo schermo (e con esso di trattenere lo spettatore nella sua presa defamiliarizzante). Dall'altro lato, una risposta si concretizza nella forma dei gesti di Vitti che indicano la possibilità, se non di eludere completamente il dispositivo, quantomeno di avvicinarsi sia a un'accettazione della cattura, sia a una risposta mediante gesti che segnalano un diverso rapporto con la sua stessa cattura.

### *Italian Thought Visually*

Nell'introduzione ho notato l'importanza del dispositivo negli scritti di Agamben ed Esposito per evidenziare un tema centrale nel pensiero italiano: l'inevitabile appropriazione o cattura dell'umano da parte del dispositivo, ma anche la possibilità di una riappropriazione. Per Agamben questa possibilità si gioca nell'espropriazione dell'appropriato come apertura al comune. Per Esposito e altri, la cattura può essere trasformata in una forma di biopolitica affermativa che porta a una nozione rinnovata di comunità e immunità.

In *L'eclisse*, Antonioni propone qualcosa di simile, seguendo intensamente i movimenti dei suoi personaggi, adottando tattiche defamiliarizzanti per costringere lo spettatore a guardare e riguardare ciò che sta vedendo. Nella ripetizione dello sguardo, Antonioni invita a vedere in modo diverso. L'effetto è parallelo all'intuizione di Stephen Heath sul funzionamento del dispositivo cinematografico e sulla sua capacità di suscitare l'emancipazione dello spettatore, consentendogli di giocare tra immagini mobili, "non ostacolato dall'esistenza di corpi, un cinema mobile nelle loro immagini". Allo stesso tempo, Antonioni cerca un elemento visivo per una risposta che sia lo spettatore che l'attore potrebbero condividere. Individuando i gesti del trattenere e del rilasciare e invitando (o permettendo) ai suoi attori, in particolare a Vitti,

di giocare con o contro la propria cattura, Antonioni indica allo spettatore la strada per trattenere un oggetto in modo diverso e per dare un senso diverso al film. Ogni spettatore e ogni attore hanno il potere di associare e dissociare in modo diverso, come dice Jacques Rancière<sup>26</sup>. Antonioni, in tandem con l'approccio manierista di Vitti in *L'eclisse*, raddoppia il potenziale emancipatorio del cinema.

Arriviamo quindi all'intersezione tra il pensiero italiano e il cinema di Antonioni. In quella che rimane una delle letture più penetranti del pensiero italiano, Mario Perniola descrive il rituale e la fiducia che esso genera nell'accettazione e nell'appropriazione:

la cultura filosofica italiana sembra animata da un pensiero rituale, da una concezione originalissima del rito che dimentica, abolisce, cancella il mito originario, creando una struttura così elastica da poter reggere in ogni circostanza. Proprio per questo la cultura italiana si rifà a un pensiero dell'opportunità che non è però mero utilitarismo, ma fiducia nel fatto che ogni situazione contiene aspetti positivi per chi sa accoglierli e appropriarsene.<sup>27</sup>

La riappropriazione della propria cattura da parte di Vitti fa rima con la componente rituale del Pensiero italiano di cui parla Perniola e riecheggia l'inclinazione della filosofia italiana alla prudenza e al discernimento della situazione. Di particolare rilievo è il ruolo che gioca il "pensiero dell'opportunità". Antonioni e Vitti occupano due poli distinti del dispositivo o meglio due ruoli distinti del rito: chi tenta di possedere e chi è passibile di essere posseduto. Antonioni accelera la potenza del dispositivo e poi, in forma di esperimento, segue le risposte di Vitti. Il presupposto è che, affinché una risposta diventi visibile, bisogna essere disposti ad accettare il potere del dispositivo. Il dispositivo esiste e funziona così. La risposta di Vitti – nei gesti, nei manierismi – dipende da questa realtà e dalla sua accettazione.

Se leggiamo la risposta di Vitti insieme alla tecnica di Antonioni, entrambi sembrano suggerire quanto segue: attribuendo troppo potere al dispositivo, rimaniamo ciechi di fronte alle opportunità. La cattura non è solo cattura ma, nel suo funzionamento, condivide caratteristiche simili al pensiero ritualistico. La cattura non è solo cattura, ma funziona attraverso la ripetizione, perché l'apparato cinematografico cattura inevitabilmente e inesorabilmente la presenza. Quella di Vitti è una

risposta singolare: singolare perché emancipata, emancipata perché giocosa e mobile. È in questa modellazione delle risposte che si apre un'altra strada per il pensiero italiano: rintracciare il potenziale condito della componente affermativa che corre tra le forme emancipate sullo schermo e lo spettatore. Se non proprio una comunità come quella che siamo abituati a vedere, qualcosa di simile a una potenziale comunità di emancipati, liberi di appropriarsi giocosamente delle assenze, sullo schermo e fuori.

1. T. Campbell, *Introduction: The Will-to-the-Common in Italian Thought*, in “Diacritics”, vol. 39, n. 4, 2009, pp. 101-102.
2. M. Pasquinelli, *Mappe italiane. L’ascesa in cattedra di un pensiero critico*, in “il manifesto”, 13 aprile 2011; F. Buongiorno, A. Lucci, *La differenza italiana*, in “Lo Sguardo”, vol. 15, n. 2, 2014; A. Carrera, *Italian Critical Theory*, in “Annali d’Italianistica”, n. 29, 2011; L. Chiesa, *Italian Thought Today: Bio-economy, Human Nature*, in “Angelaki: Journal of Theoretical Humanities”, n. 16, 2011; R. Gatti, *Sulla filosofia italiana*, in “Cosmopolis. Rivista di filosofia e teoria politica”, vol. 12, n.1, 2015; A. Negri, *On ‘Italian Theory’*, in *Marx and Foucault: Essays*, Polity Press, Cambridge 2017. One of the best accounts remains D. Gentili, E. Stimilli, *Differenze italiane. Politica e filosofia: mappe e sconfinamenti*, DeriveApprodi, Roma 2015.
3. R. Bodei, *Italian Philosophy: A Philosophy for Non-Philosophers Too*, in E. Apter, B. Cassin, J. Lezra, M. Wood (a cura di) *Dictionary of Untranslatables*, Princeton University Press, Princeton 2014, pp. 516-528.
4. R. Esposito, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Einaudi, Torino 2010, p. 265.
5. T. Campbell, *Techne of Giving: Cinema and the Generous Form of Life*, Fordham University Press, Fordham 2017; M. Scarborough, “Styles of Existence, 1961-1982”, diss. Columbia University, September 2022; L. Fabbri, *Capturing the Nation: Cinema, Fascism, and Resistance*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2023. Si veda anche C. Caverini, *La tradizione filosofica italiana. Quattro paradigmi interpretati*, Quodlibet, Macerata 2022, soprattutto “Conclusioni”.
6. Cfr. M. Foucault, *The Confession of the Flesh*, in *Power and Knowledge/ Selected Interviews and Other Writings*, ed. C. Gordon, Pantheon, New York 1980, pp. 194-228; G. Deleuze, *What is a Dispositif? Two Regimes of Madness: Texts and Interviews*, The MIT Press, Cambridge Mass. 2007; tr. it., *Che cos’è un dispositivo?*, Cronopio, Napoli 2007.
7. G. Agamben, *Che cos’è un dispositivo?* Nottetempo, Roma 2006, p. 21.
8. G. Agamben, *A che punto siamo? L’epidemia come politica*, Quodlibet, Macerata 2020.
9. G. Agamben, *Che cos’è un dispositivo?*, cit., p. 21.
10. Ivi, p. 24.
11. Ivi, p. 21.
12. R. Esposito, *Pensiero vivente*, cit., p. 63.
13. Ivi, pp. 32-33.
14. G. Agamben, *La comunità che viene*, Einaudi, Torino 1990, p. 54.
15. S. Heath, *Questions of Cinema*,

Indiana University Press, Bloomington 1982, p. 191.

16. Ivi, p. 188.

17. Ivi, p. 189.

18. Lyotard vede in questo rovesciamento il cuore del suo *acinema*: “Così, ogni allontanamento, ogni disturbo, ogni scarto, perdita e irregolarità può aver luogo, perché non si tratta più di dirottamenti, di derive a perdere ma, a conti fatti, soltanto di percorsi più lunghi per un saldo in attivo. È in questo preciso punto di ritorno a fini di identificazione che la forma cinematografica, intesa come sintesi di movimenti corretti, si articola sull’organizzazione ciclica del capitale”. J. F. Lyotard, *L’acinéma*, in “Revue d’Esthétique”, to. XXVI, fasc. 2-3-4, 1973, pp. 357-369; tr. it., *L’acinema*, in “aut aut”, n. 338, 2008, p. 24.

19. Antonioni, da parte sua, preferisce non parlare di alienazione: “Io non penso mai in termini di alienazione, sono gli altri che lo fanno. L’alienazione significa una cosa per Hegel, un’altra per Marx, un’altra ancora per Freud; quindi non è possibile dare una definizione univoca... È una questione che sfiora la filosofia e io non sono un filosofo o un sociologo. Il mio mestiere è raccontare storie, narrare con le immagini, nient’altro. Se faccio dei film sull’alienazione, sono sui personaggi, non su di me”. B. Cardullo (a cura di), *Michelangelo Antonioni: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson 2008, p. 56.

20. “Ma non avete ancora capito che i film di Antonioni sono film per il regista, non per l’attrice? Non avete

ancora notato che nei film di Antonioni non c’è mai una scena madre? Non vi siete ancora accorti che a veder sempre la mia faccia la gente si stanca? Ma lo sa cosa pretende Marlon Brando nelle sceneggiature? Che il pubblico si esaspera con gli altri attori, così, quando si è esasperato ben bene, arriva lui con la sua scena madre, col suo primo piano, e ci fa un figurone. Lei pensa davvero che star sempre sullo schermo, come si fa nei film di Antonioni, sia un vantaggio per l’attore? Ma a teatro la prima donna non giunge mai al primo atto, arriva al secondo! E ci arriva con la sua scena madre. Io, invece, mai che abbia avuto una bella scena madre”. O. Fallaci, *Alienata con riserva*, in *Intervista con il mito*, Rizzoli, Milano 2011, p. 67.

21. “Allora io sedetti al tavolino di un bar e mi misi a studiare il nome. Volevo prendere mezzo cognome di mia madre che si chiama Vittiglia, e Vitti andava benissimo. Monica andava bene con Vitti e così, dopo averlo scritto due o tre volte, pronunciato cinque o sei, debuttai come Monica Vitti. Ora sono talmente Monica Vitti che mio padre e mia madre mi chiamano Monica anziché Maria Luisa e io, quando devo firmare Ceciarelli, mi sento a disagio: quasi firmassi col nome di un’altra”. Ivi, p. 63.

22. Si veda N. Steimatsky, *Pass/Fail: The Antonioni Screen Test*, in “Framework”, vol. 55, n. 2, pp. 191–219.

23. Sollecitata a spiegare cos’altro è cambiato quando è diventata Monica Vitti, la sua voce forse, il suo volto, la sua scrittura, Vitti rispondeva: “La voce, no. La calligrafia nemmeno. Il volto, sì. Io mi sono fatta fisicamente



così perché volevo essere fisicamente così. Dovrebbe vedere le fotografie di sette anni fa per capire quanto sono cambiata. O meglio: la serietà con cui mi sono cambiata. Non sembro nemmeno la stessa persona”. O. Fallaci, *Alienata con riserva*, cit., p. 63.

24. Sul non-utilizzo del montaggio da parte di Antonioni, cfr. M. Rudman, *Realm of Unknowing: Meditations on Art, Suicide and other Transformations*, Wesleyan University Press, Hanover (NH) 1995, pp. 55–79.

25. Per questo motivo l’interpretazione della Vitti è stata definita manierista. Parlando delle sequenze iniziali de *L’eclisse*, Penelope Houston scrive: “Intellettualmente, si è consapevoli di ciò che Antonioni sta facendo e del perché abbia scelto di farlo in questo modo disumanizzante. Ma allo stesso tempo, nel suo deliberato riecheggiare gli stati d’animo più cupi di *La Notte*, la scena spinge lo stile verso il sottile limite del manierismo”. P. Houston, *Film Reviews: The Eclipse*, in “Sight and Sound”, vol. 32, n. 2, Spring 1963, p. 90.

26. J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris 2008; tr. it., *Lo spettatore emancipato*, Derive-Approdi, Roma 2008.

27. M. Perniola, *The Difference of the Italian Philosophical Culture*, in “Graduate Faculty Philosophy Journal”, vol. 10, n. 1, Spring 1984, p. 115.

**La parola incarnata.  
Poesia, corpo, immagine in Italia, 1964-1979**

Stefano Chiodi

*La poésie doit être faite par tous. Non par un.*

Isidore Ducasse (comte de Lautréamont)

### *In spiaggia*

“Tutti gli uomini sono a loro modo anormali, tutti gli uomini sono in un certo senso in contrasto con la natura”. Così parla Giuseppe Ungaretti, ripreso sulla spiaggia di Viareggio da Pier Paolo Pasolini nel suo film-inchiesta *Comizi d'amore* (1964)<sup>1</sup>. Nella sequenza, poco meno di due minuti, il poeta siede su una sdraio, in gilet e maniche di camicia, un abbigliamento irrimediabilmente datato a confronto con le magliette e gli *shorts* dei vacanzieri che si intravedono sullo sfondo. Poco discosto, Pasolini gli porge il microfono col gesto degli intervistatori televisivi del tempo. Il contrasto è emblematico: in quei primi anni Sessanta, Ungaretti appare sullo schermo come un uomo di un'epoca lontana, estraneo al mondo del consumo, a riti di massa a lui del tutto inaccessibili. Il suo corpo, i suoi gesti, la sua stessa voce sembrano provenire da uno spaziotempo remoto, una proiezione nella proiezione del film.

Una voce fuori campo legge un cartello dove appaiono un severo interrogativo – “Schifo o pietà?” – e una “domanda precisa, brutale, bruciante” sull'omosessualità, sulla “normalità e anormalità sessuale”. La risposta di Ungaretti, con la sua caratteristica mescolanza, un po' autentica, un po' studiata, di candore e lucidità, sembra evasiva: anziché commentare la realtà sociale dell'Italia del tempo il poeta si sottrae alla polemica per ribadire la singolarità della propria esperienza. Le sue parole mirano in effetti – ed è proprio questa la funzione che Pasolini dà loro nel film – a illuminare la parte oscura di quella attualità, il rovescio dell'oblio felice del passato che il *boom* economico e il nuovo benessere recano con sé. E la trasgressione dalla norma? chiede allora Pasolini a Ungaretti, qual è la sua esperienza intima, personale? E lui: “Io sono un poeta e quindi incomincio col trasgredire tutte le leggi facendo della poesia. Ora sono vecchio e allora non rispetto più che le leggi della vecchiaia, che purtroppo sono le leggi della morte”. La poesia può contenere ogni scandalo e trascendere ogni norma sociale per-

ché la trasgressione non è una scelta per il poeta, ma una condizione immanente al suo operare. L'ostensione del poeta, del suo corpo, della sua maschera, serve insomma a Pasolini a far venire in luce una piega più incerta e profonda, non detta e non pensata, la faglia nascosta del presente: rivela la schiena spezzata dell'epoca.

Motori dell'incontro sono la stima dell'anziano poeta per il più giovane, testimoniata ad esempio dall'importante sostegno pubblico in favore di *Ragazzi di vita*, messo sotto processo nel 1956, e il genuino interesse di Pasolini per Ungaretti, espresso fin dagli scritti giovanili e poi confermato in recensioni e interventi succedutisi nel corso dei decenni successivi<sup>2</sup>. Ma in modo ancor più preciso l'intervista riflette la concezione pasoliniana della poesia come azione possibile della lingua nella trama della Storia, grazie alla quale si è messi di fronte senza illusioni alla contraddittorietà dell'esistenza umana, e come dialogo ininterrotto con le voci della tradizione, con la profondità psichica ed esistenziale dell'Io, con la tragicità della storia. Proprio perché incarna un anacronismo, proprio perché si espone alla coscienza della fine, Ungaretti diventa così in *Comizi d'amore* l'emblema vivente di un'accettazione non rassegnata della mortalità, un emissario della debole forza messianica della poesia.

La visione imbevuta di umanesimo di Pasolini, nutrita da Marx e da Gramsci, e ancora convinta, almeno fino a quei primi anni Sessanta, della possibilità di un autentico progresso umano – si pensi alla concezione di “poesia civile” riflessa ne *Le ceneri di Gramsci* (1957) – viene messa alla prova in modo ancor più esplicito nell'intervista televisiva a Ezra Pound<sup>3</sup> del 1967, confronto col testimone diretto e anzi personificazione stessa della tragica ambivalenza della modernità, occasione in cui il solco ideologico che divide Pasolini dal poeta americano sembra infine richiudersi nell'ammirazione che gli impone in età più matura la sua parola poetica<sup>4</sup>. Con Pound, ben più che con Ungaretti, Pasolini è in effetti di fronte alla prova vivente della divergenza tra vita e letteratura, e nel caso specifico della contraddittorietà di un'esperienza in cui sono potute convivere la radicale distruzione e riconfigurazione delle forme della poesia e una ostinata volontà di ritorno a un mitico passato precapitalistico, viscerale antisemitismo e aspirazione alla giustizia sociale, simpatie fasciste e ispirazione confuciana.

Queste contraddizioni avevano a lungo tenuto lontano Pasolini dalla figura e dall'opera del poeta americano. L'intervista segnala tuttavia una



G. Ungaretti e P. P. Pasolini in *Comizi d'amore*, 1964



P. P. Pasolini intervista E. Pound in *Un'ora con Ezra Pound*, 1968

nuova messa a fuoco ideologica e poetica che trasformerà la poesia di Pound in uno dei riferimenti più importanti della sua ultima produzione, da *La nuova gioventù* a *Salò*. Certo, occorre anzitutto chiarire e circoscrivere l'affinità di Pound col fascismo. Pasolini lo farà negli anni successivi seguendo il filo di un'analisi dell'"ideologia reazionaria" poundiana e cercando di mettere in luce quanto questa fosse figlia ai suoi occhi della ricerca di "una certa forma di vita ideale e antica contro il materialismo e il modernismo cinico del capitalismo", come si legge in un articolo del 1973<sup>5</sup>.

La singolarità, la vera stranezza dell'incontro deriva dalla scelta di contravvenire in parte al formato dell'intervista televisiva. Oltre a rivolgergli domande, a più riprese Pasolini recita infatti al poeta americano i suoi stessi versi, in quella che può essere vista come una vera e propria performance rivolta tanto all'interlocutore quanto al pubblico dall'altra parte dello schermo. L'incontro si apre con la lettura in traduzione di una poesia, *A Pact (Un patto)*, tratta dalla raccolta *Lustra* del 1916. È un testo famoso: Pound vi si rivolge a Walt Whitman, figura torreggiante della poesia e della cultura americana con la quale ha ingaggiato nel tempo una lunga e complessa negoziazione personale e poetica, sancendo una possibile riconciliazione<sup>6</sup>. Se la figura di Whitman è per Pound al tempo stesso quella di un precursore, di un padre e di una soggezione cui sottrarsi, in un emblematico scambio di ruoli Pasolini prende ora il posto di Pound e quest'ultimo quello di Whitman: "Stringo un patto con te, Ezra Pound [...]".

Il senso di questa lettura/*performance* è ambivalente: da un lato stabilisce una connessione, in senso umano non meno che culturale, col grande poeta modernista, dall'altro, come spesso accade in Pasolini, oscura il destinatario e fa emergere chi legge come l'autentico protagonista, consapevole dello sguardo altrui e determinato a sedurre. Se raggiungere l'autenticità tramite l'esibizione teatrale è uno dei meccanismi essenziali della *persona* pasoliniana, la lettura a Pound fa emergere anche la sua profonda contraddittorietà: una verità esistenziale convive con il godimento narcisistico di sé. Sta qui la chiave essenziale dell'incontro: la suggestione di una filiazione, di una genealogia, permette a Pasolini di posizionarsi come erede, continuatore e *traditore* di quanto l'americano aveva compiuto.

Se "il serpentaccio fascista" non aveva potuto ingoiare Pound "spropositato agnello pasquale"<sup>7</sup>, ciò era stato possibile per Pasolini proprio



F. Mauri, *Intellettuale*, con P. P. Pasolini, 1975





L. M. Young, M. Zazeela, performance alla galleria L'Attico, Roma 1969

perché il linguaggio poetico, non adattabile alla norma sociale, nativamente impossibilitato a conformarsi a una regola esterna, fosse pure quella seguita dall'autore, gli appare ormai una forma di esperienza radicale della vita e insieme un potente strumento di conoscenza delle sue essenziali contraddizioni, della sua costitutiva compromissione col tempo e la mortalità. Una testimonianza unica, perché insieme compromessa ed eccedente, delle trasformazioni profonde della storia umana.

### *Una santità anarchica*

Seduto su un letto disfatto, in una stanza traboccante di panni, carte, libri, quadri, cianfrusaglie, il poeta Sandro Penna legge ad alta voce, in un tono cantilenante in cui è ancora sensibile l'accento umbro: "La vita... è ricordarsi di un risveglio triste in un treno all'alba...". La camera stringe sul suo corpo: Penna si ferma, sfoglia le pagine dell'edizione Garzanti che tiene in mano, si distrae, commenta, fa battute, si schernisce. L'immagine inquadra ora il suo volto in primo piano: sceglie un'altra poesia, la recita con voce cadenzata, poi smette, si lamenta dei suoi malanni, parla al telefono, chiede di fermarsi, tace.

È una sequenza di *Umano non umano*, un lungometraggio realizzato da Mario Schifano tra il 1968 e il 1969 (1969, 16 e 35 mm, 95'), che forma con *Satellite* (1968) e *Trapianto, consunzione e morte di Franco Brocani* (1969) una trilogia, unica nel panorama underground italiano, in cui l'artista esamina le trasformazioni dell'immaginario del suo tempo<sup>8</sup>. Il "non umano", secondo il titolo di ispirazione nietzschiana del film, è la società dei consumi, il suo quotidiano violento, spettacolare e mercificato, la guerra e l'imperialismo occidentale, che Schifano contrappone agli impulsi e ai desideri "umani", alla ribellione giovanile, alle creazioni degli artisti, alle lotte dei lavoratori. I "blocchi di realtà" del film, osservati con un distacco che ricorda sia lo stile dei film di Andy Warhol che la maniera di Jean-Luc Godard, non mostrano alcuna evoluzione: non c'è un prima né un dopo, nessun sbocco emotivo, nessun *dénouement* narrativo.

La successione di quadri statici, il montaggio parallelo degli episodi, convergono verso un centro di gravità: un corpo ambivalente, erotico e politico, gioioso e luttuoso al tempo stesso, esplorato nelle sue manifestazioni pubbliche e private, nel suo potenziale sessuale, nella sua apoteosi narcisista, come agente od oggetto di violenza, epicentro di

un doppio movimento di emancipazione individuale e collettiva. Un corpo estetico, anche, rifratto nell'accumularsi ritmico di frammenti di una realtà non più circoscrivibile alla misura del quadro e della pittura ("Oggi la pittura sembra finita" è la prima battuta del film, pronunciata in *voice over* dallo storico d'arte Maurizio Calvesi) perché dimostrata-si definitivamente indocile, refrattaria ai tentativi di imporle una coerenza estetica o una finalità cognitiva.

Penna è ripreso nella casa in cui abitava ormai da tre decenni e dove rimarrà sino alla morte nel 1977 – quattro stanze al numero 28 di via della Mola dei Fiorentini, in un angolo della Roma rinascimentale prossimo al Tevere – una casa-tana dall'indescrivibile disordine in cui Elio Pecora ritrovò dopo la morte del poeta un tesoro di manoscritti inediti, lettere, appunti, scartafacci e registrazioni su nastro<sup>9</sup>. La cinepresa di Schifano penetra senza esitazioni in questo *interieur* così particolare. La prima inquadratura – a camera fissa, come le successive – rivela la stanza dove aveva vissuto la madre di Sandro, ora traboccante di tele addossate le una alle altre o appese alla rinfusa, di cornici ammucciate sul letto, scenario fantasmatico e angusto in cui il poeta interpreta allo stesso tempo i ruoli del disincantato spettatore dei capricci del gusto e del rapido mutare delle maniere, dello scaltro mercante e dell'amico e tempestivo sostenitore degli artisti a lui vicini in quegli anni Sessanta, da Tano Festa a Francesco Lo Savio allo stesso Schifano.

Nella sequenza, accompagnata dall'elegiaco terzo movimento de *Le Tombeau de Couperin* di Maurice Ravel e dal ritmo del battito cardiaco, onnipresente nel film, Schifano riprende con tipico *détournement* il formato delle visite-interviste di artisti e scrittori trasmesse all'epoca dalla televisione italiana, dove la voce dell'intervistatore, autoritaria o melliflua, sottoponeva il malcapitato al rituale della lettura o della penellata "in esclusiva" per gli spettatori. In *Umano non umano*, tuttavia, la voce fuori campo è assente: ne rimangono solo tracce nel "tu" familiare, nei gesti e negli sguardi del poeta al suo invisibile interlocutore. La pantomima della svagatezza, dell'affabile reclusione inscenata di fronte alla cinepresa, i vezzi, la faccia rugosa di vecchio bambino, i grandi occhi malinconici, i capelli impomatati e probabilmente tinti, ci mettono di fronte, con la forza di una testimonianza oculare, all'eccezionale *estraneità* di Penna, alla sua singolare protesta contro tutto e tutti, ingannevole e testarda strategia di salvezza dal male per tramite

paradossale di un ideale erotico, l'omosessualità, paragonabile secondo Cesare Garboli a "una forma di resistenza alla propria oscurità e modernità"<sup>10</sup>.

Del poeta e dell'uomo Penna *Umano non umano* offre un'immagine composita, in cui al poeta, creatura in apparenza spaesata e timida, si affianca il conoscitore d'arte. Un referto che è anche un raro ritratto dell'artista da vecchio, studio obiettivo e insieme indulgente di un'ispirazione esaurita. Ma anche se prigioniero di un corpo colpito dalla malattia e dall'età, dove l'eros non è altro che un'eco malinconica, Penna resta un esempio di vitalità adolescente rimasta sorprendentemente intatta persino nel suo tramonto, un esempio di autenticità e di purezza resistenti all'assalto del tempo.

In una lettera scritta a Penna nel febbraio 1970<sup>11</sup>, e poi usata come "segnalibro" per la seconda edizione di *Poesie* pubblicata nello stesso anno, Pasolini aveva ravvisato nella personalità del poeta una singolare fusione di santità e buffoneria. Ma in cosa consisteva questa santità? "Nel silenzio con cui [Penna] ha rinunciato alla vita", risponde Pasolini, cercando "il suo godimento altrove, in cose considerate da tutti futili, remote, incomprensibili, infantili e sconvenienti", e praticando una santità anarchica che riguarda "più la sua *poesia vissuta* che la sua *poesia scritta*"<sup>12</sup>. Ed è la prima a dover "contare veramente, per chi – appunto perché educato e come tolto a sé stesso da un lungo amore per la poesia – riesce a intravedere in essa ciò che vale al di fuori di ogni valore: la santità del nulla."<sup>13</sup> È questa paradossale qualità, questo abbandono, incarnati da Penna fino allo sfinimento, che Schifano presenta in *Umano non umano*: una vita esemplare, testimonianza di un'aspirazione al di sopra di ogni distinzione sociale, al di sopra della dignità, del decoro persino, in cui si afferma la strana regalità dell'artista, sovrano malinconico e martire del proprio intransigente universo.

### *Una radiografia dello spirito*

Nei giorni dell'uscita degli *Scritti corsari*, a Bologna si inaugura nel quartiere della Fiera il nuovo edificio della Galleria d'Arte Moderna, progettato in forme brutaliste dall'architetto Leone Pancaldi. La sera del 31 maggio 1975, in cima alle scale che conducono all'ingresso del museo, Pier Paolo Pasolini siede al buio su uno sgabello di fronte a un folto pubblico: indossa una camicia bianca su cui viene proiettato il suo film del 1964 *Il Vangelo secondo Matteo*. Scorrono sul suo petto,

come mostrano le immagini del fotografo bolognese Antonio Masotti, le uniche testimonianze visive dell'evento, i protagonisti e i luoghi del film, i volti noti di scrittori e intellettuali che avevano partecipato alle riprese (tra gli altri, Francesco Leonetti, Giorgio Agamben, Natalia Ginzburg, Enzo Siciliano), quello della Vergine straziata, interpretata dalla madre del poeta, Susanna, di Cristo morente sulla croce. La performance, dal titolo lungo e impegnativo, *Intellettuale: "Il Vangelo secondo Matteo" di/su Pier Paolo Pasolini*, è opera di Fabio Mauri, amico e compagno di strada dello scrittore fin dagli anni di liceo a Bologna. Nelle parole dell'artista, essa "rivela fisicamente la nascita del 'segno intellettuale', dentro il 'corpo' dell'autore. Possiede la precisione tecnica di una radiografia dello spirito"<sup>14</sup>.

Durante la proiezione la colonna sonora è mantenuta a un volume intenzionalmente elevato, così che i dialoghi e il commento musicale sovrastano il brusio della folla acuendo il disorientamento sensoriale di Pasolini. Con il volto in ombra, l'espressione assorta, come avrebbe poi ricordato Mauri<sup>15</sup>, Pasolini è offerto agli spettatori in una esposizione sintetica, immediata, della sua personalità pubblica e insieme come un'allegoria vivente del ruolo di artista-creatore, luminoso per chi guarda, oscuro per sé stesso. In *Intellettuale* Mauri vuole creare le condizioni per una riflessione sull'esperienza creativa e le sue componenti politiche: vuole "responsabilizzare" il regista facendogli sperimentare sulla propria pelle gli effetti del suo lavoro. Proiettare un film sul suo regista, trasformarne il corpo in uno schermo, è un modo per riflettere in pubblico sulla particolare responsabilità dell'artista, costretto nella circostanza a offrire letteralmente sé stesso come supporto, come condizione di esistenza materiale del proprio lavoro. Questo *tableau vivant* rovesciato, in cui, come ha notato Ara Merjian<sup>16</sup>, il vivente si trova immobilizzato e trasformato in una superficie di proiezione, diviene quindi una vera e propria ostensione rituale e quasi un *re-enactement* della scena originaria della formazione di Pasolini: l'aula oscurata dell'Università di Bologna dove aveva assistito alle proiezioni di diapositive del suo maestro Roberto Longhi<sup>17</sup>. Poche settimane prima dell'evento bolognese, l'8 aprile, Mauri aveva presentato a Roma una prima versione della performance, sempre dal titolo *Intellettuale*, come parte di *Oscuramento*, una "mostra" realizzata in tre luoghi della città. Protagonista era stato in quell'occasione il regista ungherese Miklós Jancsó, all'epoca residente a Roma; sul suo

petto veniva proiettato il film *Salmo rosso* (*Még kér a nép*, 1971)<sup>18</sup>, racconto esemplare di una rivolta contro un potere oppressivo. Come scriveva Alberto Boatto nel testo di presentazione della *performance*, il film rappresentava tutte le opere, e il regista “tutti gli autori (gli intellettuali)”<sup>19</sup>.

Più tardi Mauri tornerà sulla performance bolognese, sottolineando, oltre il valore appunto “radiografante”, l’imposizione dall’esterno di una volontà di smascheramento, quasi che l’autore coinvolto fosse chiamato a rispondere del suo lavoro nel momento stesso in cui esso si sottraeva al suo controllo. La sua presenza interferisce infatti con la percezione dell’opera, la costringe in una misura nuova, creando sotto gli occhi del pubblico un’inedita unità plastica e temporale – *corpo+proiezione+schermo* – che si presenta come un vero proprio dispositivo decostruttivo dell’opera stessa, “una scultura di carne e di luce, un’unità compatta”<sup>20</sup>, è ancora Mauri che scrive, in cui echi cristologici (quella di Pasolini è una “passione”<sup>21</sup>), polemica estetica e gesto poetico si sommano in un vero e proprio compendio di temi e ossessioni dei due artisti.

L’idea di proiettare immagini su corpi non è inedita. Mauri può averla ripresa da spettacoli di danza e concerti di avanguardia del tempo cui aveva potuto assistere in prima persona, come nel giugno 1969 il concerto-azione di La Monte Young e Marian Zazeela nel “garage” di via Cesare Beccaria dove aveva sede la galleria L’Attico di Roma<sup>22</sup>, durante il quale diapositive dipinte a mano erano proiettate sul corpo dei performer<sup>23</sup>. Ancora più diretto è il precedente rappresentato dal lavoro di Robert Whitman, uno dei pionieri dell’*expanded cinema*. La sua composizione *Music: A New Theatre Piece*, presentata all’Attico il 21-22 maggio 1974 è probabilmente un precedente decisivo delle proiezioni di Mauri dell’anno successivo<sup>24</sup>.

Il bersaglio polemico implicito delle azioni e delle installazioni che Mauri progetta nei primi anni Settanta è anche la smaterializzazione dell’esperienza artistica perseguita in varie forme dall’arte concettuale e “processuale” che domina lo scenario artistico a partire dalla seconda metà del decennio precedente. Al radicalismo teorico e all’iconoclastia delle tendenze internazionali (arte povera inclusa) Mauri oppone una scelta fondata su un’adesione empatica al reale – in cui è presente una componente specificamente barocca e cattolica, ispirata agli esercizi spirituali di Ignazio di Loyola<sup>25</sup> – per “ricreare un legame ‘fisico’ tra

poesia e mondo” fuori della tautologia concettuale, richiamando “il concetto indispensabile di realtà” che nell’opera e nel pensiero di Pier Paolo Pasolini era rimasto sempre “instancabilmente centrale, mai trasgredito”<sup>26</sup>.

Una rilettura critica di *Intellettuale* non può tuttavia evitare di spingersi oltre queste intenzioni, imposte dalla seduttiva prosa dell’artista come una chiave di interpretazione esclusiva. Di fatto, mentre sovraccarica fisicamente il legame tra autore e opera, tra corpo e immagine, tra luce e materia, e si dichiara dunque alla ricerca di un metodo figurativo capace di contrastare la potenza del simulacro, Mauri riprende in modo tacito, appropriandosene e insieme sottoponendolo a un caratteristico *misreading*, l’impianto dei ritratti foto-serigrafici e soprattutto degli *Screen Tests* (1964-1966) di Andy Warhol, letti dall’artista (come del resto da altri all’epoca, da Pasolini a Barthes<sup>27</sup>) come il trionfo della pura superficie e l’instaurarsi inesorabile di una frontalità inespressiva. *Intellettuale* si rivela nell’interpretazione di Mauri uno strumento di demistificazione dello stile warholiano, identificato con quello del tardocapitalismo consumista, riletto *d’après* Marcuse come espressione di una condizione reificata, “a una dimensione”.

La proiezione cerca di far emergere e allo stesso tempo sanare in senso terapeutico l’irrimediabile frattura tra simulacro e realtà, prendendo in prestito il dispositivo degli *Screen Tests* (che può essere ricondotto alla sequenza presenza > camera > film > proiezione) per invertirne la direzione e ribaltarlo su sé stesso (camera > film > proiezione > presenza), e trasformarlo in un’allegoria incarnata del rapporto tra realtà e cinema<sup>28</sup>. Invertendo il procedimento warholiano, cercando di *ridare un corpo* al dispositivo cinematografico, Mauri offre allo spettatore qualcosa di solo in apparenza non consumabile: lo spessore creaturale dell’artista.

### *Il corpo scritto*

Il 28 e 29 ottobre 1975, il giovane fotografo Dino Pedriali scatta una serie di fotografie di Pasolini nella casa di campagna del poeta a Chia, vicino Viterbo. In un primo gruppo di fotografie<sup>29</sup>, Pedriali mostra Pasolini al suo tavolo da lavoro, chino su un manoscritto o mentre disegna sul pavimento il profilo di Roberto Longhi. Una seconda serie, scattata alla fine della giornata, presenta una scena molto diversa: osservato dall’esterno, Pasolini appare nudo nella sua stanza, sorpreso





D. Pedriali, *Pier Paolo Pasolini*, 1975



nella sua intimità. Sarebbe stato lo stesso Pasolini a chiedere a Pedriali di fotografarlo così, secondo la testimonianza di quest'ultimo riferita da Barth David Schwartz<sup>30</sup>. Contro ogni apparenza, le immagini sono dunque il risultato di una richiesta esplicita e di una complicità stabilita in anticipo tra il modello e il fotografo. Il desiderio di Pasolini di essere rappresentato si unisce a quello di Pedriali di farsi strumento di questa autorappresentazione: la strutturale ambivalenza del mezzo fotografico, la sua esitazione tra verità e finzione, dà ai nudi – formalmente simili a immagini “rubate” da un paparazzo – il valore di una consapevole messa in scena.

Le fotografie mostrano nudità “frontali”, obiettive. Sono state scattate – è un dettaglio significativo – in due diverse condizioni di luce: prima del tramonto, con il cielo ancora chiaro, le mura esterne della casa visibili e l'interno illuminato dalla luce naturale, e subito dopo, con le finestre ritagliate nella facciata ormai scura e l'interno rischiarato dall'illuminazione elettrica. Le fotografie avrebbero dovuto essere incluse in *Petrolio*, il grande romanzo rimasto incompiuto al momento della morte di Pasolini e pubblicato in forma frammentaria più di vent'anni dopo<sup>31</sup>. Se la sessualità e l'omosessualità giocano nel libro ruoli decisivi, l'autorappresentazione ne è un elemento chiave, testimonianza di una compenetrazione tra corpo dell'autore e corpo dell'opera, tra biografia e scrittura, ottenuta in primis con la mediazione del senso della vista<sup>32</sup>, come accade ad esempio nel sogno raccontato nell'appunto 17, *La ruota e il perno*<sup>33</sup>, nel quale Pasolini rivela il mondo onirico del protagonista Carlo in una visione oscura e premonitrice<sup>34</sup>.

Nella stessa fenomenologia autoscopica rientrano anche le fotografie scattate da Pedriali, la cui diversa esposizione diurna e notturna, come si è detto, potrebbe riflettere la doppia incarnazione, o la schizofrenia, di Carlo – il “Carlo di Tetis” e il “Carlo di Polis” – annunciata nell'*Appunto 2* di *Petrolio*<sup>35</sup>. Presentandosi nudo, esaminato da uno sguardo estraneo, Pasolini offre una testimonianza vertiginosamente narcisista del proprio “doppio corpo”, come lo chiama Marco Belpoliti<sup>36</sup>, corpo vivo e corpo-testo: l'uomo in carne e ossa che scrive *Petrolio* e la sua *figura*.

L'inserimento della fotografia in un contesto letterario – una modalità ibrida cui si applicherebbe oggi il termine *iconotesto* – non era un procedimento nuovo per Pasolini. Nei giorni del suo incontro con Pedriali lo scrittore consegna infatti all'editore Einaudi *La Divina Mimesis*,



D. Pedriali, *Pier Paolo Pasolini*, 1975

un testo scritto in gran parte più di dieci anni prima, tra il 1963 e il 1965, frammento di un progetto molto più ambizioso che riprendeva lo schema del poema dantesco trasportandolo nella biografia dell'autore. Pasolini immagina in effetti un viaggio nell'aldilà eleggendo sé stesso come guida, sia pure un sé più antico: Virgilio è in effetti un doppio del "piccolo poeta civile"<sup>37</sup> che era stato negli anni Cinquanta, con la sua passione per il popolo e la storia che Pasolini-Dante vede ormai nella luce della fine inevitabile di un'epoca.

Non è facile sfuggire al fascino funebre e premonitorio che emana dalle fotografie di Pedriali, segnate come sono, per noi che le guardiamo oggi, dal presentimento della morte imminente del poeta. Al tempo stesso esse testimoniano un interesse per la messa in scena di sé di cui troviamo tracce nella cultura visiva di artisti e letterati contemporanei di Pasolini, secondo una modalità in cui "l'artista pone sé stesso al centro di un trivio fra il proprio corpo, il suo mascheramento teatrale e la riproduzione fotografica dell'evento come testimonianza di un'azione performativa e, nel contempo, santino narcisistico-sacrificale"<sup>38</sup>.

Alcuni esempi di questa attitudine sono il ritratto dello scrittore Yukio Mishima, fotografato da Kishin Shinoyama nei panni di San Sebastiano martirizzato; gli autoritratti di Urs Lüthi, che visualizzano il doppio androgino dell'artista; le immagini di Luigi Ontani, che nei primi anni Settanta si presenta nudo in una serie di *tableaux vivants* fotografici, in pose desunte da dipinti celebri, dal San Sebastiano di Guido Reni al Bacchino caravaggesco. Sono tutti esempi che ci ricordano, contro ogni retorica dell'autenticità, l'ambivalenza costitutiva dell'autoritratto e dell'immagine fotografica in genere, il significato allegorico del nudo e la relazione con il suo correlato, il corpo spogliato. Esporre il proprio corpo allo sguardo degli altri segna tanto un'affermazione quanto una sottrazione a sé stessi. L'autore entra nella propria morte: Pasolini si offre allo sguardo di Pedriali, e al nostro, come oggetto del proprio desiderio narcisistico.

Trasportando l'immagine del proprio corpo nudo nel romanzo, Pasolini avrebbe creato un iconotesto in cui non sarebbe più stati in questione né l'archivio familiare né l'archeologia dell'Io, ma una trionfante istantanea della propria intimità, un testo-corpo esposto a uno sguardo anonimo. L'identificazione o, per meglio dire, l'unione mistica tra opera e autore che Fabio Mauri aveva ricercato nel teatro allegorico gesuita, e che lo aveva condotto al dispositivo delle *Proiezioni*, diventa

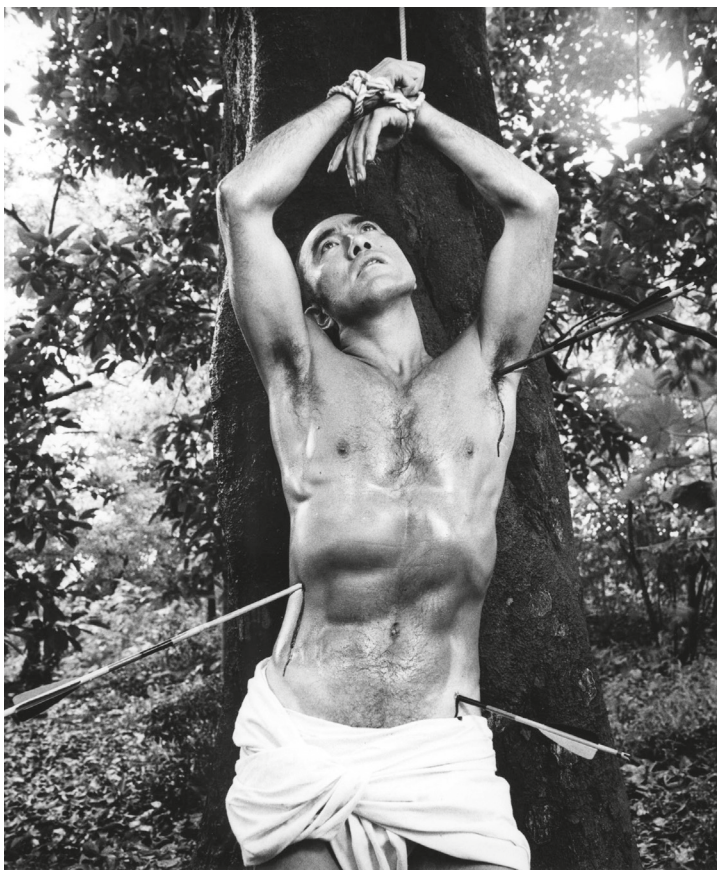
nelle fotografie per *Petrolio* l'evocazione di un'identità sfuggente ed enigmatica. Il 'doppio corpo' dell'artista, corpo carnale e corpo poetico, corpo immaginale e corpo desiderante, è destinato a non ritrovare mai la propria unità: ciò che rimane è il fantasma seducente di un impossibile ricongiungimento.

### *Il poeta postumo*

Notte del primo luglio 1979, spiaggia di Castel Porziano, vicino a Roma. La struttura che sostiene il palco del primo Festival Internazionale dei Poeti sta gradualmente crollando. È stato "il 'lungo addio', lento e pauroso, di un festival che diventerà memorabile"<sup>39</sup>. Così lo scrittore Franco Cordelli racconta in *Proprietà perduta* l'epilogo del primo Festival Internazionale dei Poeti iniziato il 28 giugno sulla spiaggia di Castel Porziano, evento di cui è stato uno degli organizzatori insieme a Simone Carella e Ulisse Benedetti, animatori del Beat 72, storico teatro off romano. Un festival "dei poeti" (e non della "poesia") svoltosi in riva al mare di notte e che fin dall'inizio ha avuto un carattere visionario, a metà strada tra rito di passaggio e psicodramma collettivo.

Gli autori, italiani e internazionali, si esibiscono durante le tre serate davanti a un pubblico enorme che affolla la sabbia in un'atmosfera febbrile e rumorosa. A Castel Porziano la poesia passa da una dimensione confidenziale a un confronto immediato e spesso brutale con un pubblico di massa che reclama ormai a gran voce il suo ruolo nello spazio letterario, come si vede nel film-documentario di Andrea Andermann *Castel Porziano. Ostia dei poeti* (1980)<sup>40</sup>. Come annota Pier Vittorio Tondelli in *Un weekend postmoderno*, Castel Porziano è un ibrido tra un concerto rock, un raduno "alternativo" e un'occupazione; è un "*music-hall* sulla spiaggia" dove si consuma "un grande *happening* culturale, la festa della creatività diffusa, forse l'ultimo momento collettivo e impegnato del cosiddetto 'Movimento'"<sup>41</sup>.

Questa svolta era già stata osservata in un'antologia, *Il pubblico della poesia*, curata nel 1975 da Cordelli e Alfonso Berardinelli<sup>42</sup>. Nei saggi programmatici firmati dai due curatori si avanzava l'idea che il pubblico, per la poesia, fosse diventato anzitutto quello degli stessi poeti. Dopo il 1968 la distanza tra pubblico e testo si era difatti improvvisamente accorciata, sino a dare al primo la sensazione di "partecipare", cioè di essere parte attiva del testo stesso. A Castel Porziano il poeta



K. Shinoyama, *Yuko Mishima*, 1966

è obbligato a rivelarsi nella sua singolarità, *un* corpo e *una* voce che ereditano alcune delle qualità un tempo riservate al testo e si direbbe concludono in forma inattesa quel processo di trasformazione di cui si cercato di dare conto in queste pagine. Alla lettura per una ristretta cerchia illuminata succede ora un formato che integra la dimensione del concerto rock e i tratti di una *counterculture* ormai di massa, un modello che aveva avuto nel decennio precedente il suo prototipo in uno dei primi festival di poesia, *The International Poetry Incarnation*, svoltosi alla Royal Albert Hall di Londra nel giugno 1965 di fronte a un pubblico di migliaia di spettatori e con la partecipazione di diciassette poeti, tra cui Allen Ginsberg<sup>43</sup>.

A Castel Porziano il parossismo non sta solo nella rivelazione del pubblico a sé stesso come un caotico agente creativo, ma nello spettacolo affascinante e terribile di una perdita di senso dell'esperienza poetica<sup>44</sup>. Se il pubblico dei concerti rock sale sul palco per abbracciare i suoi idoli, non pensa di poterli sostituire: il pubblico non sa né vuole suonare al loro posto. Ma nel caso della poesia il meccanismo di identificazione sembra plausibile: posso davvero fare quello che fanno i poeti, e posso farlo qui e ora, perché *mi esprimo* come loro. Il giovane pubblico di Castel Porziano pensava insomma che possedere il microfono facesse la differenza, credeva cioè che tra i poeti e la moltitudine anonima ci fosse solo uno squilibrio di potere. E tuttavia, brandire un microfono non è sufficiente a fare un poeta.

La profezia di Lautréamont citata in epigrafe<sup>45</sup> – e che Guy Debord e i situazionisti avevano ripreso nel loro progetto di mettere il linguaggio, le relazioni, il tempo e lo spazio *in situazione*, di “*poétiser la vie*”<sup>46</sup> – sembra così realizzarsi in modo perverso. La poesia moderna era stata essenzialmente lirica e basata sulla “liberazione del talento individuale, la conquista del diritto a scrivere senza rispettare regole prestabilite e a intendere lo stile come espressione anarchica di sé”<sup>47</sup>. Nell'epoca della sua democratizzazione, la poesia diviene mezzo per *esprimersi*, una trascrizione in apparenza immediata dell'esperienza individuale cui i *social media* forniranno tre decenni dopo il palcoscenico più adeguato. Il corpo oscuro e luminoso del poeta si trasforma allora nel corpo acefalo di una moltitudine che vive in modo indebolito, sotto forma di narcisismo di massa, gli ideali romantici di autorivelazione e di originalità.

Dalla spiaggia di Viareggio a quella di Castel Porziano, la cultura



italiana sperimenta in forme originali e premonitrici dell'epoca a venire una trasformazione profonda e irreversibile: la fine del ruolo di supplenza metafisica che la cultura occidentale ha attribuito all'arte, e alla poesia in particolare, negli ultimi due secoli. Una mutazione cui contribuiscono il carattere ambivalente della modernità italiana, la sua tradizione culturale, insieme appiglio tenace e generatrice di potenti strappi innovativi, la complessità polifonica del suo tessuto storico, ma la cui dinamica trascende i confini linguistici e geografici per proporsi, con tutte le sue luci e ombre, come annuncio di una nuova relazione tra opera d'arte e pubblico, una in cui la "creatività generica" diviene la nuova forza con cui occorre misurarsi.

La crisi della parola poetica moderna, a lungo annunciata, è in ogni caso ormai consumata. C'è in questo forse la realizzazione della necessità, per la poesia come per ogni opera d'arte, di affidarsi "al contenuto materiale storico del proprio tempo senza riserve e senza la presunzione di stare al di sopra di questo", per divenire, come suggeriva Adorno con un'altra delle sue formule memorabili, "la storiografia a sé stessa inconscia della propria epoca"<sup>48</sup>. Nel numero che "Les Cahiers de l'Herne" dedicano a Henri Michaux nel 1966, Ungaretti rifletteva su questa nuova condizione tornando a un tema essenziale dei suoi inizi poetici: la "frantumazione" del verso e del significato. Scriveva Ungaretti:

l'uomo non riesce più a parlare. C'è una violenza nelle cose che diventa la sua propria violenza e gli impedisce di parlare. Una violenza più forte della parola. Le cose mutano e ci impediscono di nominarle, e quindi di fondare delle regole per nominarle e per permettere agli altri di goderne l'evento. Forse è perché testimoniano di un mondo apocalittico dove l'uomo vive con la possibilità di autodistruggersi. [...] Più sappiamo e più ci allontaniamo e più ci è difficile decifrarne il nome, e più ci sembra d'essere colpiti d'afasia. Le ragioni di tutto diventano sempre più oscure. No, le parole non ci servono. Le parole delle vecchie rettoriche sono parole senza sufficiente forza di segreto.<sup>49</sup>

È questo silenzio, questa afasia, questo vuoto, che la poesia, in Italia e ovunque, sarà chiamata d'ora in poi a colmare.

1. Cfr. P. P. Pasolini, *Comizi d'amore*, a cura di G. Chiarocci, M. D'Agostini, Contrasto, Milano 2005. Il film riprende il modello del *cinéma vérité* francese e in particolare del suo prototipo, *Chronique d'un été* (1960), realizzato a quattro mani da Jean Rouch ed Edgar Morin.

2. Cfr. P. P. Pasolini, *Lettere. 1955-1975*, a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino 1988, pp. XXVIII-XXIX. Cfr. anche P. P. Pasolini, *La nuova «allegria» di Ungaretti*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di S. De Laude, W. Siti, vol. I, Mondadori, Milano 1999, pp. 441-446, e *Imbarazzante innocenza*, ivi, pp. 1268-1269.

3. L'intervista venne realizzata a Venezia il 26 ottobre 1967 e poi trasmessa dalla Rai nella rubrica *Incontri* il 7 giugno 1968 col titolo *Un'ora con Ezra Pound*, per la regia di Vanni Ronsisvalle. Cfr. V. Ronsisvalle, *Pasolini e Pound*, in "Galleria", n. XXV, 1985, pp. 171-173.

4. Cfr. ad esempio le annotazioni su Pound in P. P. Pasolini, *[Alcuni poeti]* (1973), in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. II, pp. 1773-7; *[Campana e Pound]* (1973), ivi, pp. 1961-1964; *[Alcuni poeti]* (1974), ivi, pp. 2029-2030.

5. P. P. Pasolini, *[Alcuni poeti]*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. II, pp. 1773-74.

6. Il rapporto di Pound con Whitman

è ricostruito ad esempio in H. Bergman, *Ezra Pound and Walt Whitman*, in "American Literature", vol. 27, n. 1, 1955, pp. 56-61 e in C. B. Willard, *Ezra Pound's Debt to Walt Whitman*, in "Studies in Philology", n. 4, 1957, pp. 573-581. Un quadro criticamente più aggiornato è offerto da H. Witemeyer, *Clothing the American Adam: Pound's Tailoring of Walt Whitman*, in G. Bornstein (ed.), *Ezra Pound Among the Poets*, University of Chicago Press, Chicago 1985, pp. 81-105.

7. P. P. Pasolini, *[Alcuni poeti]*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. II, p. 1964.

8. Il film fu presentato l'1 settembre 1969 alla Mostra del Cinema di Venezia. Si vedano sul cinema di Schifano G. Calò, *Trilogia d'artista. Il cinema di Mario Schifano*, Lithos, Roma 2002 e B. di Marino, *Sguardo inconscio azione: cinema sperimentale e underground a Roma, 1965-1975*, Lithos, Roma 1999. Su *Umano non umano* cfr. anche A. Aprà, P. Spila, *Trilogia per un massacro*, in "Cinema e film", n. 9, 1969, pp. 260-65; G. Perretta, *Immagine e solitudini del poeta-fanciullo*, in F. Bernardini Napoletano (a cura di), *Sandro Penna. Una diversa modernità*, Fahrenheit 451, Roma 2000, pp. 125-146. Giudizi d'epoca sull'attività cinematografica di Schifano tra anni Sessanta e Settanta sono anche in P. Bertetto, *Il cinema dell'utopia*, Rumma, Salerno 1970; S. Luginbühl (a cura di), *Cinema underground oggi*, Mastrogiacomo, Padova 1974.

9. Cfr. E. Pecora, *Sandro Penna. Una biografia*, Frassinelli, Milano 1984, in particolare pp. 11-13. Cfr. anche Id. (a cura di), *Una strana gioia di vivere*.



Sandro Penna poeta a Roma, Electa, Milano 1997.

10. C. Garboli, *Penna Papers*, Garzanti, Milano 1984, p. 38. Sulla personalità e la poetica erotica di Penna, vedi anche Id., *Penna, Montale e il desiderio*, Mondadori, Milano 1996; cfr. anche D. Marcheschi, *Sandro Penna: corpo, tempo e narrativa*, Avagliano, Roma 2007.

11. P. P. Pasolini, *Lettera a Sandro Penna, febbraio 1970*, in Id., *Lettere 1955-1975*, a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino 1988, pp. 664-665.

12. P. P. Pasolini, [«Segnalibro» in S. Penna, *Tutte le poesie*], in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. II, p. 2544.

13. *Ibid.*

14. Il titolo fa riferimento sia alla figura di Pasolini sia al valore di “esperienza intellettuale” attribuito da Mauri al suo lavoro. Cfr. F. Mauri, *Intellettuale* (1985), in Id., *Scritti in mostra. L'avanguardia come zona, 1958-2005*, a cura di F. Alfano Miglietti, il Saggiatore, Milano 2008, pp. 205-206, in particolare p. 205. Sulla vicenda della performance cfr. V. Da Costa, *Fabio Mauri. Le Passé en actes / The Past in Acts*, les presses du réel, Dijon 2018, pp. 183-209. A seguito dell'assassinio di Pasolini, Mauri trasformò *Intellettuale* in un'installazione-monumento alla memoria dell'amico ucciso: al Teatro in Trastevere a Roma, in occasione della personale *Fabio Mauri: Senza Ideologia* (9 dicembre 1975), le immagini de *Il Vangelo secondo Matteo* scorrono su una camicia bianca appesa allo schienale di una sedia vuota,

mentre dalla stanza accanto si ode la voce di Maria Carta che modula a labbra chiuse una nenia biblica mentre le viene proiettato sul volto il secondo tempo dello stesso film. Nel corso degli anni questa versione di *Intellettuale* è stata ripresentata in diverse occasioni tra le quali la retrospettiva alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma del 1994: vedi C. Christov-Bagarkiev, M. Cossu (a cura di), *Fabio Mauri. Opere e azioni, 1954-1994*, catalogo della mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 21 giugno-5 ottobre 1994, Mondadori, Milano 1994, pp. 164-165. La presentazione più recente del lavoro è del 2020: cfr. V. De Bellis (a cura di), *The Paradox of Stillness: Art, Object, and Performance*, catalogo della mostra, Walker Art Center, Minneapolis, 18 aprile-26 luglio 2020, Walker Art Center, Minneapolis 2020, pp. 152-153.

15. F. Mauri, *Rapporto di un curatore. Pasolini* (1985), in Id., *Scritti in mostra*, cit., p. 202.

16. A. Merjian, *Against the Avant-Garde. Pier Paolo Pasolini, Contemporary Art, and Neocapitalism*, Chicago University Press, Chicago 2020, p. 186.

17. Ivi, p. 181.

18. Su *Oscuramento* cfr. C. Christov-Bagarkiev, M. Cossu (a cura di), *Fabio Mauri. Opere e azioni, 1954-1994*, cit., pp. 152-153; V. Da Costa, *op. cit.*, pp. 179-183. Cfr. anche F. Mauri, *Un pragmatico del passato*, in *Passione e dialettica della scena. Studi in onore di Luigi Squarzina*, Bulzoni, Roma 1995, pp. 81-87.

19. A. Boatto, “ritorno indietro” /

“ritorno in avanti”, in Fabio Mauri. *Oscuramento*, catalogo dell’esposizione presso Cannaviello studio d’arte, Roma, 8 aprile 1975, s.i.p.

20. F. Mauri, *Scritti in mostra*, cit., p. 206.

21. Ivi, p. 205.

22. La performance si svolse durante il Festival Danza Volo Musica Dinamite, 9-23 giugno 1969. Cfr. L. M. Barbero, F. Pola (a cura di), *L’Attico di Fabio Sargentini 1966-1978*, catalogo della mostra, MACRO, Roma, 26 ottobre 2010-6 febbraio 2011, Electa, Milano 2010, pp. 243-244.

23. Cfr. A. Bonito Oliva, *Il territorio magico. Comportamenti alternativi nell’arte*, Centro Di, Firenze 1971; nuova edizione a cura di S. Chiodi, Le Lettere, Firenze 2009, p. 77.

24. Cfr. D. Lancioni (a cura di), *Roma in mostra 1970-1979. Materiali per la documentazione di mostre azioni performance dibattiti*, Joyce & Co., Roma 1995, p. 74; L. M. Barbero, F. Pola (a cura di), *L’Attico di Fabio Sargentini*, cit., p. 246.

25. F. Mauri, *Der Politische Ventilator*, Krachmalnicoff, Milano 1973, poi in Id., *Scritti in mostra*, cit., p. 31. Sull’importanza degli esercizi spirituali vedi il testo F. Mauri, *Note tecniche comunque disorganiche sull’azione* Che cosa è il fascismo (1971), ivi, pp. 21-24.

26. *Ibid.*

27. P. P. Pasolini, *Ladies and Gentlemen* (1975), in Id., *Saggi sulla*

*letteratura e sull’arte*, cit., vol. II, pp. 2710-2714. R. Barthes, *Cette vieille chose, l’art* (1980), in Id., *L’Obvie et l’Obtus. Essais critiques III*, Seuil, Paris 1982, pp. 181-188, trad. it. *L’arte, questa vecchia cosa* (1980), in *L’ovvio e l’ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino 1985, pp. 194-203.

28. P. P. Pasolini, *La lingua scritta della realtà* (1966), in Id., *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, cit., vol. I, pp. 1503-1540, in particolare p. 1505.

29. La sequenza venne pubblicata in Pier Paolo Pasolini. *Fotografie di Dino Pedriali*, Magma, Roma 1975; in *Dino Pedriali*, Raron Book, Roma 1978; e in Pier Paolo Pasolini. *Fotografie di Dino Pedriali, Johan & Levi*, Monza 2011. Cfr. sulla cronologia M. Belpoliti, *Pasolini in salsa piccante*, Guanda, Milano 2010, pp. 59-60, pp. 131-133.

30. B. D. Schwartz, *Pasolini requiem*, La nave di Teseo, Milano 2020.

31. Cfr. le dichiarazioni di Pedriali stesso nell’intervista a Daniela Treveri su “il Tempo”, 16 febbraio 1993. Cfr. W. Siti, *Quindici riprese. Cinquant’anni di studi su Pasolini*, Rizzoli, Milano 2022, edizione Kindle; M. A. Bazzocchi, *Pier Paolo Pasolini*, Mondadori, Milano 1998, pp. 38-39; M. Belpoliti, *Pasolini in salsa piccante*, cit., pp. 59-85.

32. Cfr. quanto scrive Walter Siti nel suo saggio introduttivo alla narrativa pasoliniana a proposito della onnipresenza dello “spessore biografico” tra “gli elementi formali della scrittura” nell’ultimo Pasolini; W. Siti, *Tracce scritte di un’opera vivente*, in P. P.

Pasolini, *Romanzi e racconti*, vol. I (1946-1961), a cura di S. De Laude, W. Siti, Mondadori, Milano 1998, in part. pp. LXXXIII-LXXXIV.

33. P. P. Pasolini, *Petrolio*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II (1962-1975), cit., pp. 1252-1257.

34. *Ibid.*

35. *Ibid.*

36. M. Belpoliti, *Pasolini e il suo doppio*, Guanda, Milano 2022, in particolare il capitolo intitolato proprio *Doppio corpo*.

37. P. P. Pasolini, *La Divina Mimesis*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II (1962-1975), cit., p. 1084.

38. Cfr. S. Casi, *I teatri di Pasolini*, Ubulibri, Milano 2005, p. 280.

39. F. Cordelli, *Proprietà perduta*, Guanda, Milano 1983; nuova edizione L'Orma, Roma 2016, pp. 94-95.

40. Vedi anche S. Barberini, S. Carella, P. Febbraro (a cura di), *Il romanzo di Castel Porziano. Tre giorni di pace, amore e poesia*, Stampa Alternativa, Roma 2015; F. Cordelli, *Proprietà perduta*, cit., pp. 243-254; S. Chiodi, *La spiaggia dei poeti postumi*, in *Atlante della letteratura italiana, III. Dal Romanticismo a oggi*, a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2012, pp. 964-968.

41. P. V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, Bompiani, Milano 1990, p. 40.

42. A. Berardinelli, F. Cordelli, *Il pubblico della poesia*, Lerici, Cosenza 1975; vedi anche, a cura degli stessi, *Il*

*pubblico della poesia: trent'anni dopo*, Castelveccchi, Roma 2004.

43. Cfr. J. Virtanen, *Poetry and Performance During the British Poetry Revival 1960–1980*, Palgrave Macmillan, London 2017, in part. il capitolo *Be Kind to This Place: Allen Ginsberg and the First International Poetry Incarnation*, pp. 27-53.

44. Cfr. A. Barbuto (a cura di), *Da Narciso a Castel Porziano. Poesia e pubblico negli anni Settanta*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1981, pp. 215-300.

45. I. Ducasse, *Poésies II* (1870), in Id., *Les Chants de Maldoror et autres textes*, Le Livre de Poche, Paris 2001, p. 134.

46. V. Theodoropoulou, *La poésie partout et pour tous*, in "Marges. Revue d'art contemporain", n. 21, 2015, p. 106.

47. G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna 2005, p. 144.

48. T. W. Adorno, *Teoria estetica* (1970), nuova edizione a cura di F. Desideri, G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009, p. 245.

49. G. Ungaretti, *Réflexions sur le vide de la parole et sur l'univers rêvé par Michaux, et peut-être par moi*, in R. Bellour (sous la direction de), "Les Cahiers de l'Herne", n. 8 (*Henri Michaux*), 1966, pp. 45-48; testo italiano, da cui cito, *Delle parole estranee e del sogno di un universo di Michaux e forse anche mio*, in Id., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono, L. Rebay, Mondadori, Milano 1974, pp. 842-843.

# **Cloti Ricciardi, *Vietato l'ingresso agli uomini***

Laura Iamurri

Desidero ringraziare Maria Ricciardi per l'aiuto nel reperimento delle immagini, oggi conservate nel Fondo Cloti Ricciardi, Archivia, Roma. Un ringraziamento particolare a Giulia Pedace e a Giulia Cappelletti, Archivi MAXXI – Museo nazionale delle arti del XXI secolo di Roma, per il generoso supporto nelle ricerche bibliografiche.

1.

La presenza degli Incontri Internazionali d'Arte ha contribuito in buona misura alla definizione della scena artistica e culturale romana in termini di sperimentazione, di multidisciplinarietà, di confronto tra esperienze diverse<sup>1</sup>. Fondata nel 1970 da Graziella Lonardi Buontempo, l'associazione aveva esordito fragorosamente con l'organizzazione della mostra *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960-1970*, curata da Achille Bonito Oliva e allestita a Palazzo delle Esposizioni alla fine dello stesso anno<sup>2</sup>; l'attività era poi proseguita nel 1971 con il coordinamento delle partecipazioni italiane alla mostra *Persona*, allestita nell'ambito del festival internazionale del teatro di Belgrado, e alla settima edizione della Biennale di Parigi<sup>3</sup>. Accanto alle esposizioni, particolarmente impegnative dal punto di vista organizzativo, il 25 novembre 1971 l'associazione aveva inaugurato un Centro di Informazione Alternativa, coordinato da Bruno Corà, con il preciso fine di produrre informazione e raccogliere documentazione anche internazionale in maniera autonoma rispetto ai canali tradizionali; il Centro, affiancato da una biblioteca, era inteso come “un servizio aperto e gratuito” destinato a un pubblico di “operatori di cultura, studenti, persone interessate ai movimenti della cultura e delle ideologie”<sup>4</sup>. Nella stessa data aveva preso avvio con l'intervento di Alighiero Boetti la rassegna *Informazioni sulla presenza italiana. Ricognizione sulle opere degli artisti italiani presenti alla 7e Biennale de Paris*: per tre settimane tutti i giorni, a esclusione della domenica, un artista presentava al pubblico l'opera che aveva esposto a Parigi, e a conclusione della serie, il 18 dicembre, un dibattito dal titolo *Esperienza estetica e lavoro critico* accoglieva i punti di vista di alcuni critici. Il ciclo di mostre veniva in seguito documentato da un numero, il primo in questo caso, dei “Quaderni del Centro di Documentazione Alternativa”, pubblicato dalla casa editrice di cui, coerentemente con l'assunto del Centro, gli Incontri Internazionali d'Arte si erano dotati<sup>5</sup>. La modalità della rassegna a ritmo serrato sarebbe divenuta tipica delle attività dell'associazione. Il prototipo può essere facilmente individuato nel *Teatro delle mostre* organizzato dalla galleria La

Tartaruga nel maggio 1968 (“una mostra ogni giorno dalle 16 alle 20”), che aveva visto tra l’altro l’esordio romano di Achille Bonito Oliva in veste di autore delle brevi didascalie pubblicate all’interno del catalogo<sup>6</sup>. Ma dove il *Teatro delle mostre* era rimasto un episodio isolato nel panorama delle gallerie romane, nei primi anni Settanta la serie tematica di mostre o conferenze a cadenza quotidiana per un periodo prestabilito e con un calendario ben definito sarebbe diventata una delle attività principali degli Incontri Internazionali d’Arte, capace di riscrivere codici e di segnalare alcuni importanti cambiamenti in corso. In questo senso vale la pena di ricordare come la seconda serie di incontri, *Critica in atto. Rassegna internazionale della critica d’arte*, si presentasse nella primavera del 1972 come una successione di interventi in cui i critici (diciannove uomini e tre donne: Catherine Millet, Daniela Palazzoli e Marisa Volpi) prendevano la parola con un protagonismo allora inconsueto, rafforzato dal carattere intrinsecamente performativo della comunicazione<sup>7</sup>. Nelle settimane e nei mesi successivi nella sede di Palazzo Taverna, nel centro della Roma rinascimentale, furono organizzati appuntamenti pubblici con Andy Warhol e Joseph Beuys, laboratori con artisti e di nuove partecipazioni a importanti iniziative come il Festival dei Due Mondi di Spoleto, al quale gli Incontri Internazionali d’Arte contribuirono con *Filmperformances*, una rassegna di trentanove film d’artista<sup>8</sup>. È questo dunque il contesto esuberante in cui nell’autunno del 1972, alla ripresa delle attività dell’associazione, prende avvio *Mappa 72*, una nuova serie dal ritmo incalzante, questa volta esplicitamente orientata nel senso di una ricognizione sulla scena artistica romana attraverso ventiquattro appuntamenti – dal 20 novembre al 18 dicembre – ai quali erano stati invitati venti artisti, un collettivo e tre artiste (Laura Grisi, Cloti Ricciardi e Anna Valeriani). La rassegna era organizzata come sempre da Bonito Oliva, coadiuvato da Corà; nel quadro di un lavoro condotto per molti versi in uno spirito di collegialità, ai due principali collaboratori degli Incontri Internazionali d’Arte spettava infatti la proposta degli inviti, e la definizione del calendario delle iniziative.

La selezione degli artisti coglieva una fase di trasformazione dell’ambiente artistico romano che scontava ancora il vuoto lasciato dalla morte improvvisa di Pino Pascali nel 1968, un evento tragico che aveva colpito duramente una rete estesa di amicizie e di affetti<sup>9</sup>. A



C. Ricciardi (al centro nella foto), *Respiro*, Napoli,  
Modern Art Agency, aprile 1969



distanza di quattro anni da quell'evento spartiacque, *Mappa 72* registra presenze diversificate e rispondenti alla nuova geografia artistica e relazionale romana, dagli artisti che avevano segnato gli anni Sessanta (Jannis Kounellis e Eliseo Mattiacci, soprattutto) a figure meno immediatamente riconducibili all'eredità di quella stagione come Ferruccio De Filippi o Sandro Chia, Gino De Dominicis o Luca Maria Patella. Tutti presentavano l'attualità della loro ricerca nella forma che più ritenevano adeguata al contesto della sala cinquecentesca al piano terra di Palazzo Taverna, dall'allestimento di una o più opere alla presentazione di una performance, ma come già era accaduto in occasione del *Teatro delle mostre* il formato stesso della rassegna e il ritmo serrato della successione quotidiana invitavano a preferire modalità espositive che implicavano di volta in volta una azione performativa dell'artista da solo (Claudio Cintoli, *Crisalide*) o accompagnato dagli esecutori di brani musicali (Kounellis, *Senza titolo*), o ancora qualche forma di coinvolgimento del pubblico, come nel caso di Renato Mambor con l'esposizione di *Evidenziatore*<sup>10</sup>.

Delle artiste invitate, Laura Grisi, che in questa occasione aveva messo a disposizione del pubblico materiale documentario sonoro visivo e testuale, aveva partecipato al già ricordato *Teatro delle mostre* con una installazione dal titolo *Vento di s.e. velocità 40 nodi*<sup>11</sup>; Cloti Ricciardi invece aveva in precedenza collaborato con Bonito Oliva in occasione di *Respiro*, l'installazione abitabile e interattiva allestita una prima volta nel dicembre 1968 negli spazi del Teatro La Fede di Giancarlo Nanni, e pochi mesi dopo, nell'aprile 1969, alla Modern Art Agency di Lucio Amelio a Napoli; in entrambi i casi *Respiro*, che occupava un intero ambiente, prevedeva l'intervento musicale di Allan Bryant ed era accompagnata da brevi testi di Bonito Oliva riprodotti sull'*affiche/catalogo*<sup>12</sup>. L'interazione con lo spazio e con il pubblico era rimasta negli anni successivi una caratteristica portante del lavoro di Ricciardi, come dimostrano in particolare il progetto per *Anticamera*, presentato nella sezione *Travaux d'équipe* della VI Biennale di Parigi con la cura di Palma Bucarelli per la partecipazione italiana, l'installazione *Dieci metri di passi*, pensata e realizzata in occasione del Premio Michetti a Francavilla a Mare su invito di Giorgio de Marchis, o ancora *Ipotesi grafica*, la scultura d'acqua allestita per la mostra personale curata da Tommaso Trini alla galleria Toselli di Milano nel 1971<sup>13</sup>.

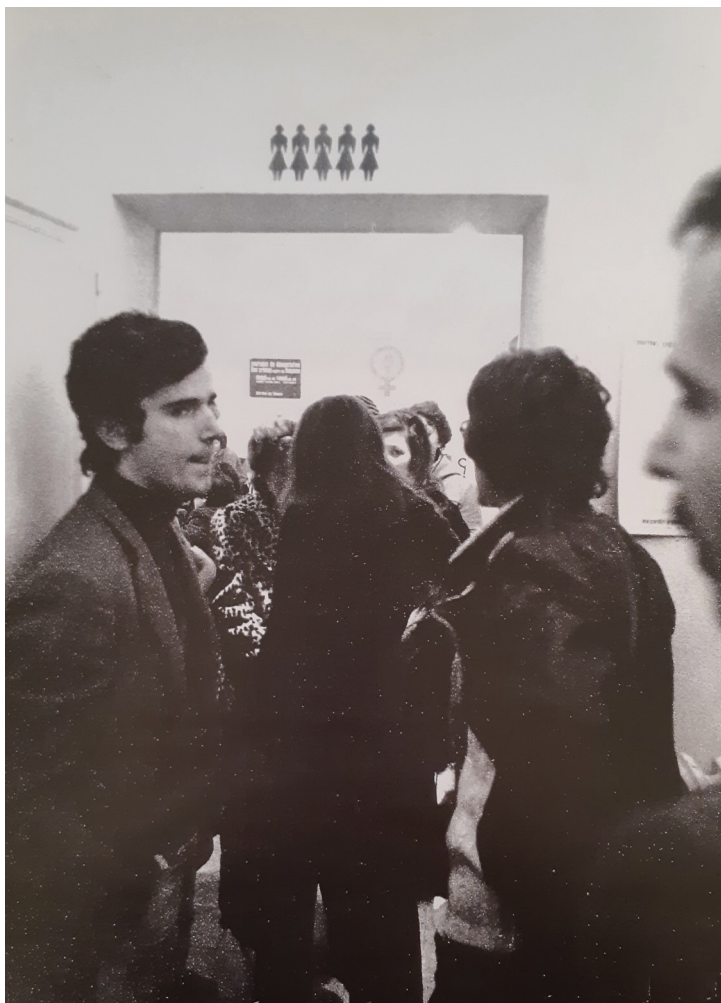


2.

Nel frattempo, al passaggio tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta, la partecipazione ai primi incontri del gruppo romano di Rivolta Femminile segna l'inizio del coinvolgimento di Ricciardi nel movimento femminista, un impegno esistenziale e politico che ha segnato tutto il resto della vita e della attività dell'artista e che emerge chiaramente nel suo lavoro a partire dal 1972, come mostrano le opere esposte in occasione della personale dal titolo *Io donna*, inaugurata alla galleria Seconda Scala di Enzo Cannaviello nel dicembre di quell'anno. L'invito a *Mappa 72* arrivò grosso modo nello stesso periodo. La data assegnata a Ricciardi, il 29 novembre, era un mercoledì e coincideva con l'appuntamento settimanale del collettivo Pompeo Magno che l'artista, dopo la breve esperienza con Rivolta Femminile, aveva contribuito a fondare; come lei stessa ha raccontato più volte, invece di scegliere tra la mostra e il collettivo, Ricciardi decise di trasferire per quel giorno il suo collettivo negli spazi al piano terra di Palazzo Taverna, trasformando lo spazio artistico in uno spazio politico all'interno del quale i corpi, nella loro fisicità marcata dal genere, assumevano un ruolo centrale. Nelle parole dell'artista:

Ho chiesto alle mie compagne di venire a fare la riunione direttamente nella stanza riservata a me a Palazzo Taverna, di fare insomma la riunione del collettivo al posto della mostra; e logicamente, essendo una riunione del collettivo femminista, gli uomini non potevano entrare. Allora misi sopra la porta della stanza queste figurine di donne, quelle che si usano nei bagni pubblici; non chiudemmo la porta perché bisognava fare un po' di teatro... e ovviamente loro fuori si incazzarono moltissimo.<sup>14</sup>

Il titolo dell'opera era *Vietato l'ingresso agli uomini*. L'episodio è rimasto capitale nella storia del femminismo romano, soprattutto per l'esclusione – a priori e per ragioni esclusivamente legate al genere – del pubblico maschile e per la sua reazione di incredulità, comprensibile in un paese in cui era ancora vigente un diritto di famiglia secondo il quale le donne potevano sottrarsi all'autorità paterna al momento del matrimonio solo per essere di fatto consegnate nelle mani del coniuge, vero “capofamiglia” e unico detentore della potestà genitoriale<sup>15</sup>. Dal punto di vista delle pratiche artistiche



C. Ricciardi, *Vietato l'ingresso agli uomini*, Roma,  
Incontri Internazionali d'Arte, 29 novembre 1972



C. Ricciardi, *Vietato l'ingresso agli uomini*, Roma,  
Incontri Internazionali d'Arte, 29 novembre 1972

è evidente il carattere performativo dell'opera, che mette i corpi al centro e mescola i piani del discorso, e che infine appare come una rappresentazione fisica e plastica della riflessione femminista condensata nell'affermazione "il personale è politico".

Nell'intervento di Ricciardi a *Mappa 72* lo spazio artistico viene dunque convertito in spazio politico, anzi in uno spazio in cui si fa il pensiero politico nella condivisione di idee e riflessioni, nella messa in comune di esperienze, nella consuetudine dell'incontro settimanale e nella progettazione delle iniziative da portare nelle strade e nelle piazze della città, come era negli orientamenti politici del collettivo Pompeo Magno, che proprio su questo punto marcava la distanza da Rivolta Femminile<sup>16</sup>.

Se torniamo al racconto dell'artista, ripetuto con varianti minime in numerose interviste e conversazioni<sup>17</sup>, appare cruciale quella teoria di figurine femminili che segnala un luogo riservato alle donne: l'immagine stilizzata e banalizzata assume qui una potente funzione apotropaica, che esclude e allontana gli uomini; un'immagine che in termini tanto simbolici quanto cogenti marca un confine invalicabile, un divieto di accesso a uno spazio che tuttavia rimane per altri versi teoricamente accessibile, come mostrano le fotografie e come di nuovo sottolinea l'artista ricordando la porta lasciata aperta per "fare un po' di teatro"<sup>18</sup>.

Questo "teatro", sorta di oggetto teorico effimero e inafferrabile, è documentato da una piccola preziosa serie di fotografie scattate da Paolo Medori e conservate dall'artista. Da queste fotografie scopriamo che all'interno della sala, sulle pareti bianche del palazzo, era stata operata una specie di minimale adattamento del luogo, una almeno parziale ricreazione del contesto usuale della sede di via Pompeo Magno, ottenuta con l'affissione di alcuni manifesti nel Movimento Femminista Romano e di una locandina della "marche internationale des femmes pour une maternité libre, pour le droit à la contraception et à l'avortement", organizzata a Parigi il 20 novembre 1971 dal Mouvement pour la Libération des Femmes.

Il temporaneo trasloco non altera le caratteristiche fondamentali degli incontri del collettivo: una riunione tra sole donne, molto partecipata (nelle fotografie si contano circa trenta persone, di cui alcune sedute a terra), in un ambiente nel quale la disposizione in circolo delle sedie – sedie semplici, simili a quelle in uso nelle aule scolastiche



C. Ricciardi, *Vietato l'ingresso agli uomini*, Roma,  
Incontri Internazionali d'Arte, 29 novembre 1972





C. Ricciardi, *Vietato l'ingresso agli uomini*, Roma, Incontri Internazionali d'Arte, 29 novembre 1972

– traduce in una dimensione spaziale la qualità orizzontale delle relazioni, secondo quelle modalità intrinseche al femminismo italiano che proprio grazie al “primato dato alle pratiche” sono state il motore della riflessione intorno al “pensiero dell’esperienza”, capace di tenere conto della centralità delle relazioni e della inesauribile ricchezza del pensare insieme – il “pensarsi nel mondo con altre” – in un confronto continuo e costante con l’esperienza comune della vita<sup>19</sup>. Se il pensiero dell’esperienza così inteso è una delle caratteristiche distintive del femminismo in questo paese, non si può fare a meno di coglierne i punti di contatto con la più ampia riflessione di Roberto Esposito sulla filosofia italiana come luogo di un pensiero perennemente immerso nell’esperienza mondana e dunque esposto agli imprevisti e ai conflitti della vita<sup>20</sup>. Pensiero nel quale il dato sensibile – e dunque le immagini, ma insieme anche quella particolare esperienza del corpo che si trova a condividere lo spazio e quella pratica di riunirsi tra donne per pensare insieme in presenza – costituisce un nucleo di senso fondamentale.

### 3.

Lo spazio deputato all’arte viene dunque temporaneamente trasformato in spazio politico, ma al tempo stesso l’attribuzione di un titolo alla riunione trasforma di per sé l’agire politico in performance, la riconduce almeno apparentemente all’interno dei codici consueti dell’arte contemporanea, della performance agita da chi ha titolo per farlo, mentre il pubblico osserva rimanendo comunque – indipendentemente dal grado di prossimità fisica – esterno all’azione. Come si è accennato, tra la fine degli anni Sessanta e l’inizio dei Settanta il ruolo e la postura del pubblico costituiscono un aspetto non secondario della riflessione artistica di Cloti Ricciardi: coinvolto in una specie di festa danzante in *Respiro*, invitato a produrre un suono con il semplice gesto del camminare in *Dieci metri di passi*, neanche due settimane dopo l’azione di *Mappa 72*, all’inaugurazione della mostra *Io donna*, il pubblico è obbligato a inchinarsi se vuole guardare da vicino le *Lezioni* poggiate a terra, in un gesto di avvicinamento che inevitabilmente diventa un omaggio al lavoro dell’artista. In *Vietato l’ingresso agli uomini* il pubblico maschile è costretto a rimanere fuori, e ad accalcarsi sulla porta per vedere quanto accade all’interno della stanza temporaneamente occupata dalle donne. Il collettivo



C. Ricciardi, *Lezioni*, trasferibile e inchiostro su vetro, Roma, Galleria Seconda Scala, dicembre 1972



politico trasformato in performance si dà a vedere, nel momento del suo accadere, come immagine intangibile e in movimento, diventa immagine per chi è fuori, producendo una radicale dicotomia dell'esperienza a seconda del punto di vista.

In effetti questo evento ci è noto principalmente<sup>21</sup> attraverso una fonte orale diretta – la testimonianza dell'artista, declinata nel corso degli anni con varianti minime ma sostanzialmente coerente e univoca – e una serie di fotografie, dunque di immagini, il cui carattere documentario si situa a due livelli: da una parte gli scatti ci restituiscono una veduta parziale del pubblico maschile fuori dalla sala, che nel materiale visivo conosciuto appare a dire il vero più divertito e incredulo che arrabbiato, anche se la veridicità del racconto dell'artista è suffragata dalla successiva difficoltà di relazione con alcuni dei presenti, tra i quali l'allora diletto amico Jannis Kounellis; dall'altra le fotografie ci mostrano esattamente quello che era possibile vedere dalla porta: ogni volta che le osserviamo rifacciamo almeno in parte l'esperienza del fotografo e del pubblico, diventiamo gli uomini esclusi, rimaniamo sulla soglia, a guardare da fuori senza poter entrare, a veder scorrere davanti a noi un evento senza poterne fare parte e senza poter ascoltare bene quello che viene detto.

È interessante come Ricciardi, in una delle sue testimonianze, abbia usato la parola “avanguardia” in riferimento non al contesto artistico degli Incontri Internazionali d'Arte ma alle pratiche del femminismo:

Io ero consapevole che all'epoca i collettivi femministi erano all'avanguardia, però la feci senza la consapevolezza di portare il femminismo in un luogo deputato all'arte, senza la consapevolezza precisa, diciamo. Con il senno di poi, il fatto che fossero tutte femmine, l'immagine di donne che discutono e fuori tutti i maschi che guardano... l'impatto era incredibile!<sup>22</sup>

Non è semplice recuperare oggi il carattere dirompente di quella azione nell'autunno 1972, ma proprio il riferimento all'avanguardia ci aiuta a cogliere una serie di aspetti decisivi: il femminismo aveva cambiato da cima a fondo le vite delle donne che ne erano partecipi e si proponeva come modello di un nuovo protagonismo femminile, forte della consapevolezza di soggetto autonomo acquisita attraverso le pratiche separatiste<sup>23</sup>. La coscienza nuova di sé – assertiva e

gioiosa al tempo stesso – porta Ricciardi a sovvertire anche le regole non scritte degli spazi dedicati all’arte contemporanea, importando un conflitto e introducendo una separazione capace di svelare il carattere patriarcale e regressivo di un ambiente sociale che si autorappresentava come la punta avanzata, a tutti i livelli, della società contemporanea. Questa sovversione si attua portando l’esperienza concreta, la vita, nello spazio deputato all’arte, agendo il collettivo con le compagne e rendendolo però fruibile come immagine per gli amici, i compagni, i colleghi che restano fuori: riscrivendo dunque le pratiche artistiche attraverso la pratica politica femminista.

1. Sulla stagione più intensa degli Incontri si veda L. Lonardelli, *Dalla sperimentazione alla crisi. Gli Incontri Internazionali d'Arte a Roma, 1970-1981*, doppiozero, Milano 2016. Cfr. L. M. Barbero, F. Pola (a cura di), *A Roma, la nostra era avanguardia*, catalogo della mostra, MACRO, Roma, 23 gennaio-5 aprile 2010, Electa, Milano 2010. Si veda anche il sito web <https://www.incontriinternazionalidarte.com/> per un censimento delle attività dell'associazione.

2. A. Bonito Oliva (a cura di), *Vitalità del negativo nell'arte italiana, 1960-1970*, catalogo della mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, novembre 1970-gennaio 1971, CentroDi, Firenze 1970; cfr. R. Golan, *Flashback, Eclipse, The Political Imaginary of Italian Art in the 1960s*, Zone Books, New York 2021, pp. 197-246.

3. G. Cappelletti, *Cambio di passo: la partecipazione italiana alla VII Biennale di Parigi del 1971*, in "Studi di Memofonte", n. 24, 2020, pp. 113-144.

4. Centro d'Informazione Alternativa, volantino di presentazione, Archivio degli Incontri Internazionali d'Arte, MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma.

5. A. Bonito Oliva (a cura di), *Informazioni sulla presenza italiana*, in "Primo Quaderno del Centro d'Informazione Alternativa", Edizioni Incontri Internazionali d'Arte, Roma 1972. L'elenco completo degli artisti e dei critici

partecipanti all'incontro conclusivo si trova anche in <https://www.incontriinternazionalidarte.com/1971>.

6. M. Calvesi, *Teatro delle mostre*, Marcalibri/Lerici, Roma 1968; cfr. I. Bernardi, *Teatro delle mostre, Roma, maggio 1968*, Scalpendi, Milano 2014. Sugli esordi di Bonito Oliva come critico, dopo un'attività di poeta svolta soprattutto a Napoli, si veda M. Lafranconi, *Una conversazione con Achille Bonito Oliva*, in D. Lancioni (a cura di), *Anni 70. Arte a Roma*, catalogo della mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 17 dicembre 2013-2 marzo 2014, Iacobelli, Roma 2013, pp.18-23; cfr. A. Bonito Oliva, C. Christov-Bakargiev, *A.B.O. Theatron. L'arte o la vita*, catalogo della mostra, Museo d'arte contemporanea, Castello di Rivoli, 24 giugno 2021-9 gennaio 2022, Skira, Milano 2021.

7. Le rielaborazioni scritte, le trascrizioni degli interventi registrati e dei dibattiti furono pubblicate in A. Bonito Oliva (a cura di), *Critica in atto*, in "Secondo Quaderno del Centro d'Informazione Alternativa", Edizioni Incontri Internazionali d'Arte, Roma 1973; cfr. L. Conte, *Comportamenti e azioni della critica negli anni Settanta: attraverso e oltre Critica in atto*, in D. Lancioni (a cura di), *op. cit.*, pp. 84-93.

8. Tutte le attività del 1972, a eccezione di *Critica in atto*, sono documentate in "Terzo Quaderno del Centro d'Informazione Alternativa" e in B. Corà (a cura di), *Incontri 1972*, Edizioni Incontri Internazionali d'Arte-Arnoldo Mondadori, Roma-Milano 1979. *Mapa 72* è documentata alle pp. 98-134 dal programma e da una o due fotografie per ogni intervento, con la sola

eccezione dell'intervento di Ricciardi, menzionato su una pagina bianca come *Vietato l'ingresso agli uomini. Riunione del movimento femminista*, senza alcuna immagine.

9. P. Pitagora, *Fiato d'artista*, Sellerio, Palermo 2001, pp. 155-161.

10. B. Corà (a cura di), *Incontri 1972*, cit.; cfr. D. Lancioni, *op. cit.*, pp. 213 e 313-314.

11. M. Calvesi, *op. cit.*; C. Dirié, M. Scotini (a cura di), *Laura Grisi*, JRP/ Editions, Genève 2021.

12. L. Iamurri, *Opere e progetti dall'archivio di Cloti Ricciardi*, in M. Maiorino, M. G. Mancini, F. Zanella (a cura di), *Archivi esposti. Teorie e pratiche dell'arte contemporanea*, Quodlibet, Macerata 2022, pp. 141-146.

13. Ead., *Corps, espace, écriture et féminisme dans l'œuvre de Cloti Ricciardi, 1968-1975*, in S. Chiodi, V. Da Costa (a cura di), *L'espace des images. Art et culture visuelle en Italie, 1960-1975*, Manuella Éditions, Paris 2022, pp. 171-184; S. Lux, *Cloti Ricciardi*, Gangemi Editore, Roma 2004.

14. C. Ricciardi, conversazione inedita con l'autrice, 31 ottobre 2005.

15. Soltanto il nuovo diritto di famiglia (legge 19 maggio 1975, n. 151) avrebbe sancito, tra l'altro, l'eguaglianza dei coniugi e la condivisione della responsabilità genitoriale.

16. Come ha dichiarato Ricciardi a Marta Seravalli: “[Carla Lonzi] voleva fare una riflessione interna, coscienziale. Io e alcune altre invece avevamo

voglia di andare in piazza e comunicare alle altre donne questo desiderio di riprendersi il proprio corpo, il proprio potere, il diritto di parola, insomma... il diritto di esistere. Quindi all'inizio feci parte di questo primissimo gruppo [...], e poi invece con altre facemmo il gruppo che si riuniva nella sede di Pompeo Magno”, M. Seravalli, *Intervista a Cloti Ricciardi (Roma, 15 febbraio 2011)*, in Ead., *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*, Biblink, Roma 2013, pp. 233-239 (233). Cfr. *donnità. cronache del movimento femminista romano*, Centro di Documentazione del Movimento Femminista Romano, Roma 1976.

17. A titolo di esempio cfr. la testimonianza raccolta da M. Seravalli, *op. cit.*, pp. 238-239.

18. C. Ricciardi, conversazione inedita con l'autrice, 31 ottobre 2005.

19. A. Buttarelli, F. Giardini (a cura di), *Il pensiero dell'esperienza*, Baldini Castoldi Dalai Editore, Milano 2008, tutte le citazioni sono tratte dall'*Introduzione* a firma delle due curatrici, pp. 9-15.

20. R. Esposito, *Il pensiero vivente: origine e attualità della filosofia italiana*, Einaudi, Torino 2010.

21. Nel corso degli anni l'avvenimento è stato raccontato da molte persone presenti, in particolare dalle donne del collettivo Pompeo Magno, e ha assunto i contorni di un episodio cruciale e dirompente nella storia del femminismo romano, grazie anche alla data precoce rispetto al successivo dilagare della presenza politica femminile nelle strade e nelle piazze. Sugli inizi di

questa presenza cfr. P. Stelliferi, *Il femminismo a Roma negli anni Settanta. Percorsi, esperienze e memorie dei collettivi di quartiere*, Bononia University Press, Bologna 2014, in particolare pp. 17-35.

22. C. Ricciardi in M. Seravalli, *op. cit.*, pp. 238-239.

23. C. Lonzi, *Significato dell'autocoscienza nei gruppi femministi* (1972), in Ead., *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano 1974, pp. 141-147; [M. G. Frabotta], *Pratica dell'autocoscienza*, in M. Fraire (a cura di), *Lessico politico delle donne: teorie del femminismo*, Fondazione Badaracco-Franco Angeli, Milano 2002, pp. 95-108, ed. or. Guuliver, Milano 1978.

# **L'azione e il gesto. Cinema italiano e americano: un confronto**

Roberto De Gaetano

Questo testo è la rielaborazione della lecture, *The Action and the Gesture. Italian and American Cinema: A Comparison*, da me tenuta presso la University of Chicago il 13 maggio 2022, in occasione dell'incarico come Visiting Professor presso il Department of Romance Languages and Literatures.

Alle origini della tradizione occidentale emerge una saldatura decisiva tra logica dell'azione e forme di rappresentazione. Questa saldatura trova nella *Poetica* di Aristotele il suo testo fondativo. È qui che vediamo come la costruzione dell'intreccio (*mythos*) sia legata all'imitazione dell'azione (*mimesis praxeos*). Le storie sono il prodotto dell'azione che senza di esse non lascerebbe traccia.

Il potere del *mythos* e dell'azione arrivano per Aristotele a subordinarsi il carattere, cioè l'*ethos*, che nella tragedia classica diventa effetto della prassi, sottratto a ogni istanza volontaristica. Aristotele scrive in merito alla tragedia: “La tragedia è imitazione non degli uomini, ma dell'azione”, “Senza azione non sussiste tragedia, ma può sussistere senza caratteri”<sup>1</sup>.

Se l'*ethos* deriva dall'azione è perché il personaggio è una risultante di ciò che fa; anche se non ha consapevolezza né esplicita volontà nell'esercizio della sua prassi.

Questa assenza di volontà (di cui è esempio significativo Edipo) non elude l'imputabilità dell'azione stessa: il personaggio si assume fino in fondo la responsabilità per ciò che ha fatto, per l'errore (*amartia*) commesso. È trascinato a compiere ciò che ha compiuto da qualcosa che eccede la sua volontà, che ne limita la colpevolezza individuale, ma che ne definisce dunque un destino.

Ma questo riguarda solo l'eroe classico, il personaggio tragico: “Edipo riconosce l'intera responsabilità di questo suo delitto e si punisce come parricida e incestuoso, sebbene non abbia ucciso il *padre* e non sia asceso al talamo *materno* consapevolmente e intenzionalmente. La solidità e la totalità autonoma del carattere eroico non vuole dividere la colpa e nulla sa di questa opposizione fra intenzioni soggettive e l'atto oggettivo”<sup>2</sup>.

Invece il personaggio moderno respinge, in epoca prosaica, più che può l'imputabilità dell'azione. Cerca di alleggerire le sue colpe, di dividerle, di giustificarle (per esempio assegnandole al “contesto sociale”). Perché è sotto il profilo della volontà e delle intenzioni, quindi di una colpa personale e morale, che il personaggio moderno si distingue da quello classico. È la volontà come motore dell'azione.

E sono dunque le buone o cattive azioni quelle che ci salvano o ci perdono. E in ogni caso se la colpa è personale è sempre emendabile e riscattabile.

C'è un ribaltamento importante (su cui insiste anche l'Agamben di *Categorie italiane*): se le colpe sono "naturali" e non personali, e il "contesto colpevole di ciò che vive" (Benjamin) definisce il destino del personaggio, è difficile immaginare una possibile sottrazione a tale destino di morte, simbolica o reale essa sia. Se invece le colpe sono personali, e il carattere emerge come istanza "morale", allora l'emendabilità è sempre possibile anche attraverso una morte sacrificale, come quella di Cristo.

Se nel primo caso lo statuto dell'eroe classico trova nella tragedia il genere massimo di incarnazione, l'eroe moderno, prosaico, lo trova nei dubbi, nelle incertezze e nella *problematicità* della forma-romanzo<sup>3</sup>, alla fine della cui avventura è anche immaginabile un momento redentivo dell'azione stessa e della colpevolezza a essa connessa. In ogni caso, sia nella versione tragico-antica sia in quella prosaico-moderna, la questione dell'azione rimane il perno intorno a cui ruota la rappresentazione occidentale, anche quando passa dall'aspetto teoremativo (il senso di appartenenza a un destino già scritto) a quello problematico (ricerca del senso dell'esistenza).

In due grandi film di Clint Eastwood, *Mystic River* (2003) e *Gran Torino* (2008), vediamo il passaggio da un tragico come destino che nasce da un evento che segna in forma irriscattabile le vite dei tre amici (la violenza e l'abuso dell'infanzia), a un tragico-cristiano, dunque commedico, dove Clint sacrifica nel finale la propria vita per garantire un futuro al ragazzo, salvandogli la vita e lasciandogli in eredità, lui per tutta la vita lavorativa operaio Ford, la sua Gran Torino.

Nel passaggio dall'antico al moderno, in cui l'irruzione del Cristianesimo ha svolto un ruolo decisivo, l'imprescindibilità dell'azione, la sua necessaria imputabilità, passa dunque dalla forma del destino a cui non ci si può sottrarre (destino di morte), alle oscillazioni della volontà (come in Amleto) in cui il soggetto si sente responsabile del suo proprio destino e di quello altrui, e dunque si espone alla personalizzazione della colpa, che però può giungere anche alla possibile emendazione redentiva (se sono colpevole posso pagare il mio prezzo ed emendarmi).





C. Eastwood, *Gran Torino*, 2008

## Azione e situazione

L'America in genere (come attesta il *pragmatism* di Peirce, James e Dewey) e il cinema americano in particolare (come il Deleuze de *L'immagine-movimento* ci ha detto) ruotano intorno all'azione. I grandi generi cinematografici sono proiezioni su un piano immaginario di una grande ontologia della prassi che riposa sulla vita democratica americana. I modi in cui la prassi si attua sono differenti. E la grande differenza si misura nel rapporto dell'azione con la situazione. Da un lato abbiamo la "grande forma" dell'azione in cui agire significa rispondere alle pressioni della situazione e migliorarla, e dove l'eroe diventa espressione di una comunità (e qui abbiamo l'*epos*, che si realizza esemplarmente in una certa fase del *western*); dall'altro lato abbiamo l'azione indiziaria, la "piccola forma"<sup>74</sup>, che rimanda a una situazione da ricostruire e in cui l'agente è comunque colpevole di grandi (omicidi, come nel giallo e nel *noir*) o piccoli (gli equivoci della commedia) errori.

L'epoca prosaica di cui ci parla Hegel è di fatto il regno della "piccola forma", dove non c'è inglobante e azione epica, e tutto si sviluppa nell'indecidibilità colpevole della piccola azione. Sia essa la colpevolezza dell'uomo anonimo delle *detection stories*, l'indecidibilità del grande eroe letterario moderno, il cui ascendente è Amleto, o i mascheramenti e gli equivoci in cui si imbatte il personaggio commedico. In quest'ultimo caso, ed è la grande originalità della commedia, il senso è proprio quello di ribaltare la crisi aperta da un errore in opportunità e la lieve colpa in fiducia.

In buona sostanza, nella grande forma dell'immagine-azione c'è una saldatura molto forte tra la prassi, il soggetto che la compie e la comunità di riferimento. È il grande sogno americano, un'intera comunità in movimento verso l'Ovest e la terra dell'oro: agire è aprire il futuro, come nella grande tradizione del pragmatismo statunitense, da Emerson a Whitman, e come in *Wagon Master* (1950) di John Ford.

Nella piccola-forma del melò e del *noir*, la deriva del soggetto agente in seguito all'azione colpevole è accompagnata dal suo isolamento sociale. È solo nella commedia, tra i generi della piccola-forma, e nel suo carattere radicalmente sociale, che sarà garantito, alla fine del film, quel movimento inclusivo che ribalta fraintendimenti ed errori (mai fatali) dell'inizio, che stavano per condurre la coppia alla separazione definitiva, nell'*happy end* finale.



J. Ford, *Wagon Master*, 1950



P. Marcello, *Bella e perduta*, 2015

Eroica o prosaica, l'azione diviene sempre una trappola per il soggetto che la compie, che non riesce comunque a liberarsi – tranne che nella risoluzione commedica – dalla imputazione di ciò che ha compiuto. Nella forma del Destino o delle oscillazioni della volontà, la categoria fondativa dell'ontologia e dell'estetica occidentali ha un valore decisivo per capire non solo buona parte della nostra tradizione culturale, e americana in particolare, ma anche per comprenderne la strutturazione delle forme, narrativamente orientate e accorpabili in quelle “somi-glianze di famiglia” che sono i generi.

### *La vita come gioco*

Il vincolo fra soggetto e azione si allenta quando la prassi o diviene strutturalmente equivoca e fallimentare come nella commedia, o smette di essere pensata come centrale ed esclusiva. E questo accade per esempio con la valorizzazione dell'idea di contemplazione (*theoria* contrapposta a prassi), e con quella di azione ludica su cui insiste Platone: “Si deve vivere giocando alcuni giochi, celebrando riti, cantando e danzando”<sup>5</sup>. In un certo senso, rispetto al tratto produttivo della prassi – anche solo quello di dar vita a storie – la pura visione, svincolata dal suo concatenamento pratico, darebbe vita a degli stati contemplativi che alleggeriscono il carattere stringente dell'azione. Quando Deleuze parla del cinema moderno come di ciò che nasce rompendo lo schema senso-motorio e avviando le immagini ottico-sonore pure sta proprio individuando (a partire da Bergson) questo passaggio: un allentamento dei legami pratici e dei conseguenti dispositivi narrativi che li strutturano (i generi) e l'avvio di un cinema dove la visione e il gesto – anche quello autoriflessivo del filmare – li soppiantano.

La modernità cinematografica – avviata dal neorealismo italiano – è il momento in cui il cinema opera una dissolvenza incrociata tra azione e visione, anche perché l'azione stessa in quel momento storico e sociale diviene problematica o pressoché impossibile (macerie, solitudine, città distrutte).

Il neorealismo italiano opera una frattura nella storia delle forme, sospendendo la forma d'azione e i generi classici americani, che tra le due guerre mondiali avevano caratterizzato la stagione d'oro di Hollywood.

Ma il punto non risiede solo nel fatto che in un dato momento, dove agire si rivela complicato, si sviluppa una messa in questione dell'a-

zione in forma di contemplazione conoscitiva. Il punto chiave è che ci sono azioni particolari che pur imitando le altre di fatto sono senza finalità. O meglio costituiscono esse stesse il loro fine. Come dice Tommaso: “Le azioni giocose sono talora esse stesse il fine, come quando chi gioca lo fa solo per il piacere di giocare”<sup>6</sup>. Come anche l’Aristotele dell’*Etica Nicomachea*<sup>7</sup> aveva pensato, esistono azioni confermative del “carattere” (modo d’essere e non di fare) che le ha generate e che viene “imitato” dalle azioni stesse, che non sono dunque finalizzate a raggiungere un qualche obiettivo, e non generano pertanto né sofferenza né morte. L’*hamartema* comica (un errore lieve) libera dai destini senza sbocco della colpa tragica, da quello che Benjamin in *Destino e carattere*<sup>8</sup> ha chiamato l’“infinita complicazione della persona colpevole” per accedere alla “naturale visione dell’innocenza dell’umano”. Vediamo emergere dunque una questione rilevante, il circuito dell’azione imputabile e dunque colpevole, viene messo in questione non solo dalla contemplazione ma anche e forse soprattutto dall’azione contemplata, dall’azione comica che si fa gesto, che ritorna sul “carattere” che la compie e che viene confermato per quello che è. È il caso per esempio delle maschere della commedia dell’arte, che tendono a ripetere i gesti confermativi della maschera e della sua perennità. Una maschera comica che non muore mai: basti pensare alla perennità di Pulcinella (che continua anche nel cinema più recente, da Pietro Marcello a Mario Martone).

### *Il gesto comico*

Con le maschere della commedia vediamo la prassi tendere a ripetersi, tornare al carattere come momento originario, strutturalmente equivoco, maldestro, destinato comicamente a fallire. Pura medialità senza fini, o con i fini sempre mancati, è questa la prassi comica. Come nel *burlesque*, collocato all’origine della commedia, dove l’assenza di parola è accompagnata da una strutturale inabilità pratica, e dove in una maschera (l’imperturbabile faccia di Buster Keaton) o in un’andatura (la camminata di Charlot) si raccoglie e ritorna una presenza al mondo che non si fa mai vera azione.

La commedia, cioè, presentando l’azione nel suo modo fallimentare e allo stesso tempo ludico ci sottrae al tragico inesorabile a cui l’azione ci porta, aprendoci alla potenza del gesto intransitivo. Che non va da nessuna parte, che attesta la sua pura medialità di gesto, attraverso cui



V. De Sica, *Ladri di biciclette*, 1948

un carattere si conferma. E il gesto comico si fa “lazzo”<sup>9</sup>. Che significa in definitiva azione abortita, come mera traccia disegnata nell’aria e destinata a non avere effetti. Il lazzo è ciò che non si può narrare, che sospende il legame tra azione e narrazione fondativo della *Poetica*. Gesto che afferma la sua “vanità” e con ciò stesso la sua libertà. Su questo la tradizione italiana presenta esempi notevoli che, solo per limitarci al Novecento, vedono Petrolini, Totò, De Sica, Sordi, Gasman, Tognazzi, per arrivare a Carmelo Bene ecc., essere i cantori non tanto di un’azione destituita a favore di una contemplazione lirico-poetica, quanto di una guerra portata al cuore della prassi stessa attraverso gesto comico e maschera.

La *sophisticated comedy* americana ha proceduto invece diversamente. Ha sconfessato l’azione attraverso l’azione stessa, l’intreccio attraverso l’intreccio stesso e la sua costruzione esagerata, che passa per la velocità e insensatezza di dialoghi che girano a vuoto e non portano da nessuna parte. O meglio portano dove fin dall’inizio sapevamo avrebbero portato (*Bringing up, Baby*, 1938).

L’intreccio delle commedie è tanto più complicato in quanto deve far avanzare una macchina il cui senso liberatorio è in definitiva di non andare da nessuna parte.

Del commedico e della gestualità che lo abita nessuna tradizione culturale potrebbe fare a meno (sappiamo come nell’Antica Grecia la fine delle rappresentazioni tragiche fosse sempre seguita dalla commedia), ma è certo che la tradizione italiana a partire dalla Commedia dell’Arte e fino alla Commedia all’italiana è stata un contesto favorevolissimo alla presenza e alla perennità dei gesti e delle maschere comici.

Se è vero che il comico è ciò che è più propriamente umano, è anche vero che nella tradizione culturale ed estetica americana l’azione comica è venuta ad alleggerire il tratto dominante, epico e anche tragico, dell’azione imputabile, fulcro stesso della realizzazione di un individuo e della comunità a cui appartiene. Fulcro stesso cioè della sua responsabilità, della sua costituzione come soggetto responsabile.

Una cultura e una tradizione democratiche non possono non realizzarsi attraverso la contemporanea attuazione ed espressione della libertà individuale e di quella comunitaria. Senza prassi efficace l’uomo americano è inimmaginabile: “Without it he [the scholar] is not yet a man”<sup>10</sup>. E la commedia americana viene a compensare le identità rigide e colpevoli dei soggetti d’azione epico-tragici (con molti auto-





D. Risi, *I mostri*, 1963

ri – Hawks tra tutti – capaci di passare dall’una all’altra con grande capacità).

Nella tradizione italiana la prospettiva cambia e la dominanza pertiene alla maschera comica, che eccede perfino l’intreccio comico. Se si eccettua la commedia dei “telefoni bianchi” e alcuni grandi esempi di “neorealismo rosa” degli anni Cinquanta, la cosiddetta Commedia all’italiana degli anni Sessanta, garante di unicità e successo della nostra commedia cinematografica, è di fatto una galleria di maschere grottesche e di intrecci iperbolici che animano spesso intrecci episodici o film a episodi veri e propri (*I mostri*, 1963).

Ma questa tradizione del commedico non compensa l’azione impuntabile, perché questa è assente. Non esiste né *epos* né tragedia nella tradizione cinematografica italiana, semmai un pervasivo e popolare melodrammatico, dove credenze e luoghi comuni segnano il tratto chiuso, elusivo e regressivo dei personaggi e delle relazioni.

La comune assenza di “società stretta”, cioè di élite culturalmente e socialmente elevate (per riprendere ciò che Leopardi diceva dell’Italia<sup>11</sup>), per una nascita radicalmente democratica della nazione americana da un lato, e per un municipalismo disseminato e anarchico approvato tardi a una instabile unità dall’altro, hanno determinato una riduzione delle “illusioni” sociali e dunque una maggiore vicinanza alla forza della vita di entrambe le culture, che si è tradotta nella teoria e pratica dell’azione efficace per l’America e dell’azione contemplata, cioè del *gesto* comico, per l’Italia.

È l’intera ontologia occidentale, nel differenziarsi dell’azione e della contemplazione, del tragico e del commedico, a essere dunque in gioco nel cinema americano e nel cinema italiano, e in un certo senso nel cinema *tout court*. Nello spazio tra azione classica (America) e gesto moderno (Italia) troviamo in sintesi quanto di più potente il cinema ci abbia riconsegnato. Tutto il resto non sono che declinazioni di questa articolazione.

## Note

1. Aristotele, *Dell'arte poetica*, Mondadori-Fondazione Valla, Milano 1982, p. 23.
2. G. W. Hegel, *Estetica* (1835-1838), Einaudi, Torino 1997, p. 213.
3. Cfr. G. Lukács, *Teoria del romanzo*, SE, Milano 2019.
4. Sulla distinzione tra grande e piccola forma dell'azione, cfr. G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, Einaudi, Torino 2016.
5. Platone, *Le leggi*, Rizzoli, Milano 2005, 7, 803d.
6. Tommaso d'Aquino, *Summa contra Gentiles*, Utet, Torino 2014, 3,2,9.
7. Cfr. Aristotele, *Etica Nicomachea*, Laterza, Roma-Bari 1999, 1135b, 18.
8. Cfr. Benjamin, *Destino e carattere* (1919), in Id., *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962, pp. 31-38.
9. Cfr. G. Agamben, *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi*, Nottetempo, Roma 2015; di Agamben, cfr. anche *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*, Bollati Boringhieri, Torino 2017.
10. R. W. Emerson, *The American Scholar* (1837), in Id., *Nature and Selected Essays*, Penguin, London 1982, p. 91.
11. Cfr. G. Leopardi, *Discorso sullo stato presente del costume degl'Italiani* (1824), Feltrinelli, Milano 2015.



## **II. Forme di vita, forme della storia**

# **Paleobiologia dell'immagine. Sul futuro della cultura visuale**

Michele Cometa

L'attenzione della cultura visuale contemporanea per le dimensioni immemoriali della nostra esperienza visuale la possiamo fare iniziare, simbolicamente, con il volume che Tom Mitchell, allora affermato teorico della letteratura ma con una particolare predilezione per le immagini e la loro circolazione sociale, dedica nel 1998 all'immagine dei dinosauri nella cultura pop globale, *The Last Dinosaur Book*. Apparentemente si tratta di un libro su un'icona pop, concepito sull'onda lunga del revival inaugurato dal film di Steven Spielberg, ma in realtà è un testo d'insuperata lucidità teorica e metodologica, degno di figurare tra i capolavori della cultura visuale contemporanea.

Anche per Mitchell – come anche per autori come Warburg, Freud e Benjamin<sup>1</sup> – si potrebbe trattare del classico esaudimento di un desiderio infantile. Se non fosse che Mitchell stesso si affretta a dichiarare, nell'introduzione al volume, che l'autore non è né un dinofilo né un dinoscenziato, pur ammettendosi succube di una *dinofascination*, saremmo portati a credere che anche lui da giovane sia stato soggiogato dalle immagini dei dinosauri<sup>2</sup>. Curiosamente la copertina del magnifico libro che – come ci ha raccontato l'autore – è stato impaginato sotto la sua diretta supervisione, mette insieme la passione per i cowboy – quella stessa che aveva accompagnato il giovane Aby Warburg – e i dinosauri, usando un'illustrazione di Bob Walter al racconto di *paleofiction* di Sharon N. Farber pubblicato sul prestigioso “Isaac Asimov's Science Fiction Magazine” nel 1988<sup>3</sup>. Difficile credere che i gusti del giovane studioso non c'entrino nulla.

Comunque stiano le cose ci troviamo di fronte a un idiosincratico e personalissimo “atlante delle immagini” che mostra anche una strana simmetria con il libro di Donna Haraway, *Primate Visions. Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science* (1990), anch'esso dedicato a un'icona pop (il gorilla) e guidato da una strategia interpretativa che si colloca perfettamente a metà tra studi culturali e scienze del *bíos*. Non è certo un caso che Mitchell lo citi in punti strategici della sua argomentazione<sup>4</sup>.

Tuttavia, non di sola archeologia o paleontologia si tratta, poiché Mitchell, come sempre, tratta il dinosauro e le sue sopravvivenze iconiche

proprio per dimostrare che esso è l'“animale totemico della modernità”<sup>5</sup> e, in quanto tale, appartiene alla politica delle immagini contemporanee. Per Mitchell l'animazione delle immagini si concretizza, com'è noto, in tre forme storicamente oggettivabili ma che continuano a “parlare a noi moderni”<sup>6</sup>. Anzi da questo punto di vista Mitchell è convinto che, per quel che riguarda il plusvalore delle immagini, noi non siamo mai stati moderni<sup>7</sup>. Le tre forme sono l'idolatria, il feticismo e, appunto, il totemismo:

Propongo di riconsiderare il ruolo del totemismo accanto a quello del feticismo e dell'idolatria come forma distinta del plusvalore delle immagini, al fine di arricchire le testimonianze storiche della loro sopravvalutazione, e di offrire un modello che non sia caratterizzato sin dall'inizio da un sospetto di iconoclastia, ma da una certa curiosità per il modo in cui forme *primitive* di valutazione potrebbero ancora parlare a noi *moderni*. L'introduzione del totemismo come terzo termine potrebbe anche contribuire a spezzare il modello binario della storia dell'arte che oppone un'*età delle immagini* a un'*era dell'arte*, o – ancora peggio – l'*arte occidentale* all'*arte del resto del mondo*. Il totemismo, in effetti, è il successore storico dell'idolatria e del feticismo in quanto pratica di nominazione dell'immagine ipervalutata dell'Altro. Esso dà anche nome a una rivalutazione del feticcio e dell'idolo. Se l'idolo è o rappresenta un dio, e il feticcio è un *manufatto* che possiede un demone o uno spirito al suo interno, il totem è un *mio parente*, che è poi il suo significato letterale nel linguaggio Ojibway. Non che i totem siano radicalmente diversi dagli idoli e dai feticci, le distinzioni, infatti, sono notoriamente difficili da mantenere, un idolo per esempio potrebbe anche essere un *parente*, ma, più comunemente, è una figura genitoriale, un padre o una madre, mentre il totemismo sembra più affine alla fratellanza o alla sorellanza.<sup>8</sup>

Mitchell non rinuncia alla loro localizzazione storica e geografica. Sa che l'idolatria è la forma classica delle religioni monoteiste (il vitello d'oro), mentre il feticismo appartiene all'era del colonialismo. Il totemismo è invece un fenomeno sostanzialmente moderno, come dimostra l'iconografia del dinosauro. Questo significa che non si potrà dare una scienza di queste tre forme se non ci si rende conto che esse sono tre

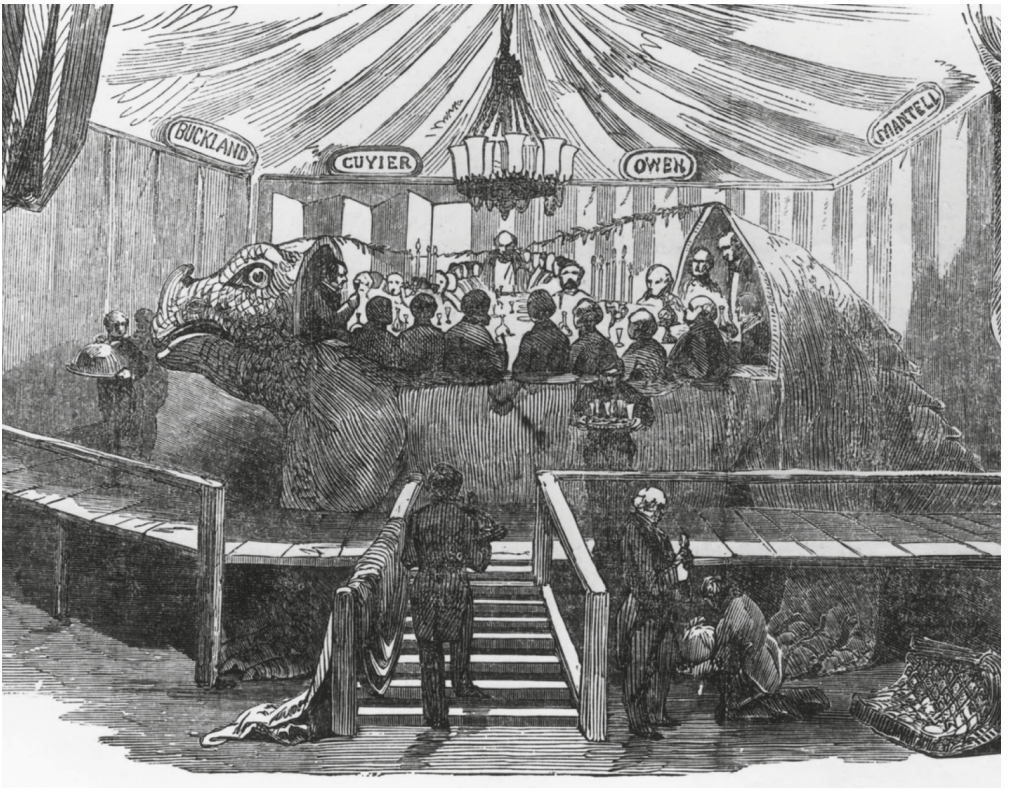


forme di “oggettivazione” tipiche dell’imperialismo e del colonialismo e non quindi attitudini spiegabili solo in termini religiosi o biologici: “sono tentato di riassumere la storia dell’imperialismo come la sequenza dall’idolatria (imperi di conquista e di colonizzazione di territori) al feticismo (gli imperi mercantili, marittimi) al totemismo (la forma matura, per così dire britannica, dell’impero che combina mercantilismo ed espansione territoriale, la diffusione dei monopoli commerciali e delle missioni religiose)”<sup>9</sup>.

Riperkorrendo molta letteratura antropologica Mitchell si concentra sul totemismo, la forma di relazione con l’immagine più “recente” e più consona ai moderni, come dimostra l’inesausto dibattito da James Frazer e Edward Burnett Taylor a Claude Lévi-Strauss, nonché il suo successo in artisti dell’avanguardia come David Smith e Jackson Pollock<sup>10</sup> e, ovviamente, il grande investimento semantico operato da Freud in *Totem e tabù* che fa del totem un dispositivo psicologico e sociale di primaria importanza.

Sociale: perché intorno al totem si costituiscono i clan, le tribù e anche le classi. Non a caso Mitchell recupera un’immagine che ben si presta a spiegare l’identificazione di una comunità con un animale. È la celebre scena vittoriana che rappresenta la *Cena nella ricostruzione dell’iguanodonte* che si svolse la sera del 31 dicembre 1853 in una tenda nei pressi del Crystal Palace a Londra. I convenuti sedevano all’interno del modello di un iguanodonte realizzato da Benjamin Waterhouse Hawkins e tutto intorno a essi erano esposti dei cartelli con i nomi dei grandi naturalisti dell’epoca:

Il dinosauro inquadra una scena di affiliazione maschile, la comparsa di una nuova classe di professionisti moderni – quella che noi ora chiamiamo classe dirigente – nel ventre di una bestia la cui vita simbolica sarebbe sopravvissuta più di quanto, nel 1854, si sarebbe potuto immaginare. Il dinosauro diventerà, infatti, il totem della modernità. Il suo gigantismo diverrà l’immagine vivente delle tecnologie moderne, in particolar modo dei grattacieli; i suoi connotati di violenza e di distruzione rapace nutriranno i modelli neodarwinisti del capitalismo come ordine *naturale* della società; il suo *status* di specie estinta evocherà l’emergente distruzione di massa e il genocidio come realtà globale del ventesimo secolo, e la sempre maggiore velocità dei cicli di innovazione e obsolescenza.<sup>11</sup>



B. Waterhouse Hawkins, *Dinner in the Iguanodon Model*, 1853

La proposta di Mitchell non rimane però nei limiti di una sistematica storica e antropologica. Totemismo, feticismo e idolatria sono per lui non tanto *comportamenti* che attengono alla sfera delle credenze, del rituale e della religione, quanto modi di relazionarsi agli oggetti, compresi gli oggetti d'arte (qui risuona inconsapevolmente la tesi di Alfred Gell). Così facendo Mitchell s'inserisce tempestivamente in un dibattito internazionale sulle nozioni di "oggettività", "oggettivismo", "cosa" che non a caso sollecita lui stesso con un celebre fascicolo della rivista "Critical Inquiry" (2001), e che discute implicitamente con autori come Arjun Appadurai e Michael Fried e personalmente con l'amico antropologo della Columbia Michael Taussig. Non abbandonando mai il vero *movens* politico delle sue ricerche Mitchell tiene conto degli studi sull'imperialismo e il colonialismo, ma anche dello sviluppo della nozione di "impero" globale così come l'hanno proposta Michael Hardt e Antonio Negri. In particolare, gli preme distinguere tra le fasi aurorali dell'imperialismo, che hanno prodotto e fatto circolare oggetti come gli idoli, i feticci e i totem, e la forma attuale dell'impero globale che, se da un lato procede a una smaterializzazione degli oggetti, dall'altro ne crea di nuovi come i fossili, un tema che ossessiona Mitchell sin dal libro sul dinosauro e che ritorna in uno splendido saggio sulla politica delle immagini del romanticismo europeo<sup>12</sup>.

Per quanto Mitchell faccia sfoggio, come sempre in seguito, della sua cultura scientifica, soprattutto nei campi della biologia evoluzionista e della paleontologia, è evidente dunque il *tua res agitur* che guida le analisi più cruciali di questo libro. Perché il dinosauro, oltre a essere l'animale totemico della modernità, è prima di tutto una paleofantasia che ci permette di discutere della *nostra* estinzione, della *nostra* prevedibile catastrofe e dei disastri dell'antropocene (che ai tempi era ancora da inventare). E quando Mitchell cita le *Cosmicomiche* e l'"ultima dinostory" di Italo Calvino comprendiamo perfettamente che il tema della fine costituisce il basso continuo delle sue riflessioni, apparentemente destinate ai bambini.

Come in ogni atlante delle immagini che si rispetti Mitchell assembla "tutte le immagini": fumetti, pubblicità, ricostruzioni scientifiche, caricature, dipinti e film.

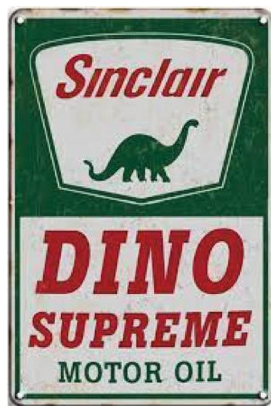
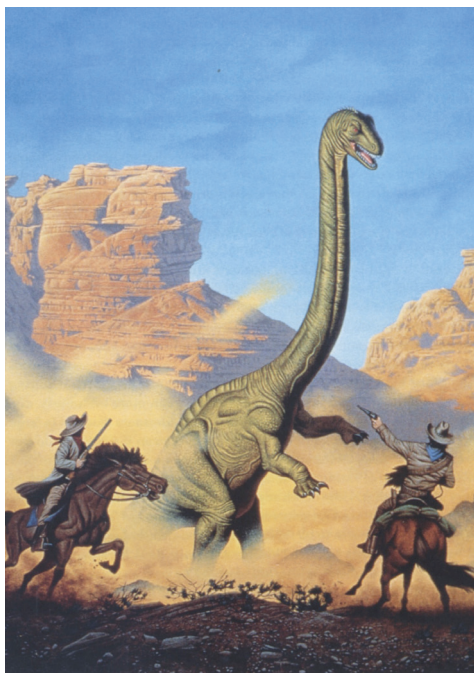
È il capitolo quindicesimo quello che introduce per la prima volta il lettore in questa nuova versione della biologia delle immagini. Con straordinaria lucidità Mitchell si mostra perfettamente consapevole che

autori come Henri Focillon lo avevano preceduto nell'idea di una "vita delle forme" che è solo una delle versioni in cui si è articolato il nesso *bíos/immagine*<sup>13</sup>.

Dalla storia dell'immagine del dinosauro, che si può articolare in tre grandi fasi (l'era vittoriana, il "consenso moderno" e la rinascita dopo gli anni Sessanta fino a Spielberg), Mitchell trae in prima istanza una teoria sulla sopravvivenza delle immagini, anzi, più esattamente e in straordinaria sintonia con Warburg (che all'epoca non ha ancora letto), sulle singolari "asincronie" che la storia delle immagini presenta<sup>14</sup>. Immagina che un modello per una storia delle immagini possa essere quello proposto, contro il teleologismo della vulgata darwiniana, dalla teoria degli "equilibri punteggiati" del naturalista Stephen Jay Gould. Inutile dire che già questa è una teoria biologica sull'evoluzione delle immagini, e di quelle scientifiche in particolare<sup>15</sup>.

Il piano di Mitchell è però più ambizioso. Convinto sostenitore di una *consilience* tra biologia e *humanities*<sup>16</sup> e consapevole che le forme di sociobiologia, all'epoca parecchio alla moda, rappresentavano un'estrema torsione del totemismo, erano cioè dottrine che equiparavano fin troppo disinvoltamente animali e umani, Mitchell propone una teoria dell'"evoluzione delle immagini" che tiene però conto delle insidie ideologiche che possono nascondersi in una troppo sbrigativa *consilience*. Mitchell sa che anche le verità delle scienze della natura, e, *a fortiori*, quelle delle scienze della cultura, vanno costantemente sottoposte a una critica che sveli quelle che marxianamente potremmo chiamare le fantasmagorie dell'ideologia. Per questo chiede che a Darwin siano costantemente accostati Marx e Freud: "abbiamo bisogno di una sintesi di Darwin e di questi altri due grandi pensatori moderni (la cui popolarità è ahimè tramontata come i dinosauri)"<sup>17</sup>. Marx può spiegarci la relazione tra le teorie della biologia e l'economia. Freud le componenti psicologiche della fascinazione per immagini come quelle dei dinosauri. Siamo ancora al grado zero della sintesi tra teoria dell'evoluzione e teoria delle immagini, ma siamo già messi in guardia da prendere posizioni *sub species aeternitatis*, poiché proprio l'immagine del dinosauro dimostra tutta la storicità e la contestualità di ogni immagine. Proprio una citazione dalla "vita delle forme" di Henri Focillon e alcune frasi che sembrano una sorta di *excusatio non petita* sull'impropria sovrapposizione tra la "riproduzione della vita" e la "riproduzione delle immagini della vita"<sup>18</sup>, lasciano trasparire la fascinazione che già allora l'idea di





Immagini del dinosauro in vari media figurativi

una “vita delle immagini” esercita sull’autore. Basta leggere il trentacinquesimo capitolo per comprendere che il nesso tra immagine e biologia è tutt’altro che improprio. Il capitolo sta ovviamente sotto il segno di Walter Benjamin. Mitchell comprende che la modernità ha partorito – e il termine non è casuale – nuove forme di immagini e che il tema della riproducibilità delle immagini ha ormai lasciato l’ambito dei media (cinema, fotografia) e soprattutto l’ambito della mera tecnologia. All’epoca della riproducibilità tecnica o meccanica segue infatti l’era della riproducibilità biologica. È questo il grande spettro che Mitchell – come molti all’epoca – vede aggirarsi per il mondo: quello di una combinazione tra *bios* e *cyber*, tra biologia e informatica. L’era della riproduzione biocibernetica era iniziata. Lo dimostrano appunto fantasie come *Jurassic Park* (1993): “la grande convergenza tra computer e biologia non ci porta verso una nuova era di possibilità umane, ma all’esaudimento high-tech di una fantasia vittoriana: un parco a tema con i dinosauri”<sup>19</sup>. È una delle classiche asincronie che tanto sarebbero piaciute a Warburg. La sopravvivenza di un’immagine *intensificata* da una nuova semantica. Mitchell nota subito che, nel futuro prossimo di *Jurassic Park*, si tratta di una “ri-produzione” che ormai non è più finalizzata alla produzione di merci, ma alla produzione di spettacoli per le masse<sup>20</sup>. Il fordismo e il taylorismo che avevano caratterizzato l’era del capitalismo trionfante stanno dunque cambiando pelle. E infatti più avanti nella sua ricerca Mitchell riprenderà il termine “biotaylorismo” coniato dall’artista Natalie Bookchin<sup>21</sup>.

La riflessione su *Jurassic Park* è stata solo il primo passo verso una reale interrogazione sulla natura biologica delle immagini, soprattutto le immagini della nostra epoca. Lo dimostra, indirettamente, la lunga e articolata stigmatizzazione delle tesi di Paul R. Gross e Norman Levitt sull’inconciliabilità delle “due culture” e del cosiddetto “Sokal hoax”, un piccolo choc degli studi culturali dell’epoca. Il fisico Alan Sokal aveva infatti pubblicato in una delle riviste di punta degli studi culturali americani, “Social Text”, un saggio che faceva deliberatamente il verso agli studi culturali, mescolando a casaccio affermazioni scientifiche e ideologemi tipici della critica culturalista, soprattutto femminista. Il testo fu pubblicato, dopo la consueta *peer review*, e Sokal svelò subito dopo la bufala. Non pago, Sokal insieme al collega Jean Bricmont pubblicò subito dopo un libro, *Intellectual Impostures* (1997), in cui faceva impietosamente le pulci alle incursioni nel campo delle scienze

di tutta l'*intelligenza* post-strutturalista francese (da Jacques Lacan a Paul Virilio). Quando Mitchell scrive il suo libro sul dinosauro, lo choc è ancora recente. E altrettanto recenti erano gli abusi della sociobiologia giustamente criticati, con la consueta lucidità, dall'antropologo americano Marshall Sahlins. Mitchell si auspica invece saggiamente, che proprio questi eccessi, invitino gli studiosi a comprendere che ciò che chiamiamo "scienza possa essere un'interrogazione sul reale, razionale e scettica, ma anche un'occasione per la fantasia, per una sbrigliata speculazione e l'immaginazione utopica"<sup>22</sup>.

Nelle ultime pagine del libro fa capolino un'immagine che pone una domanda fondamentale. È un fotogramma da *Jurassic Park*, il cosiddetto "digital raptor", che non a caso diventerà l'icona della sua biologia delle immagini. In realtà le icone di Mitchell sono due, l'una giustapposta all'altra in un saggio dedicato al "futuro dell'immagine" che, secondo lui, Jacques Rancière ne *Le Destin des images* (2007) non aveva saputo pensare fino in fondo: l'immagine del *raptor* di *Jurassic Park*, su cui si proietta la sequenza di Dna che ha contribuito a clonarlo<sup>23</sup>, e l'immagine di uno dei bovidi di Lascaux, la celebre grotta del paleolitico superiore. L'immagine da *Jurassic Park* è per altro una sintesi perfetta tra un'immagine digitale, la proiezione, e un'immagine analogica, il corpo del dinosauro.

Consapevole fin dal principio dell'ambiguità tra "futuro" e "destino", Rancière apre il suo libro rinunciando esplicitamente a proporre una panoramica o un'"odissea" che ci condurrebbe dalla gloria aurorale delle pitture di Lascaux al crepuscolo contemporaneo di una realtà divorata dall'immagine mediatica, e di un'arte votata ai monitor e alle immagini di sintesi... Io invece voglio seguire la strada che Rancière rinuncia di intraprendere e ripercorrere questa odissea che porta dal buio cavernoso di Lascaux al crepuscolo delle immagini sintetiche. E per assicurare la coerenza della materia trattata, voglio seguire questa strada come un tracciato "animale" che inizia con le figure familiari del bisonte e dei cavalli di Lascaux e termina con l'immagine futuristica di un animale futuristico, un dinosauro digitale tratto dal film *Jurassic Park*. Potreste domandarvi perché il lungo viaggio delle immagini del passato profondo e primordiale al frangente contemporaneo, che apre a scenari futuri virtuali e immaginari, dovrebbe essere esemplificato non dall'"im-

magine dell'uomo", cioè del loro creatore e implicito spettatore, ma da immagini di animali. In che modo queste ultime potrebbero fornirci un indizio che ci permetterà di spiegare l'intera odissea dell'immagine nel suo complesso e quindi anche di scorgerne il futuro? Limitiamoci a richiamare brevemente alcune delle tesi dominanti rispetto allo statuto temporale delle immagini e dell'immaginazione, e al suo intimo legame con l'animale come figura del futuro. Gli animali, naturalmente, sono stati associati fin da tempi immemorabili alla divinazione, al presagio e alla profezia. Se c'è un futuro da prevedere, riguardo alle immagini o a qualunque altra cosa, questo futuro è rivelato dall'animale o dalla sua immagine. Qualunque cosa venga fatta agli animali, come ha osservato John Berger, verrà presumibilmente fatta agli esseri umani nel futuro: addomesticamento, riduzione in schiavitù, industrializzazione di massa della morte, sterminio ed estinzione sono tutte pratiche che sono state sperimentate sugli animali prima di essere applicate agli uomini, che in questo modo vengono ridotti allo stato animale. Vengono condotti esperimenti sugli animali per poter prevedere gli effetti delle stesse pratiche sugli organismi umani. E soprattutto, la clonazione degli animali (pecore, topi, rane e cavalli) è generalmente interpretata come il preludio alla clonazione degli esseri umani, che potrà generare creature superumane, emendate di qualunque difetto di nascita, oppure donatori subumani di organi e carne da cannone per le "armate dei cloni" prefigurate nella saga di *Star Wars*... La temporalità dell'immagine animale, allora, comprende tanto il passato quanto il futuro... L'immagine in quanto tale implica sempre una temporalità, che si tratti della memoria di un passato da recuperare e ri-presentare nella forma della percezione presente di una rappresentazione in tempo reale – come un'ombra, un riflesso, una performance teatrale o una trasmissione televisiva "in diretta" – oppure dell'immaginazione di un futuro auspicato o temuto. Quando parliamo di "futuro dell'immagine", allora, dobbiamo osservare che stiamo maneggiando un'immagine doppia o una *metapicture*: l'immagine di un'immagine *a venire*... Dunque, il futuro dell'immagine è sempre ora, nella forma più recente e nuova dell'immagine, nelle sorprendenti apparizioni di Lascaux come nella realizzazione tecnologica contemporanea del sogno antico di creare non solo un'immagine "che sembra viva" di un'entità

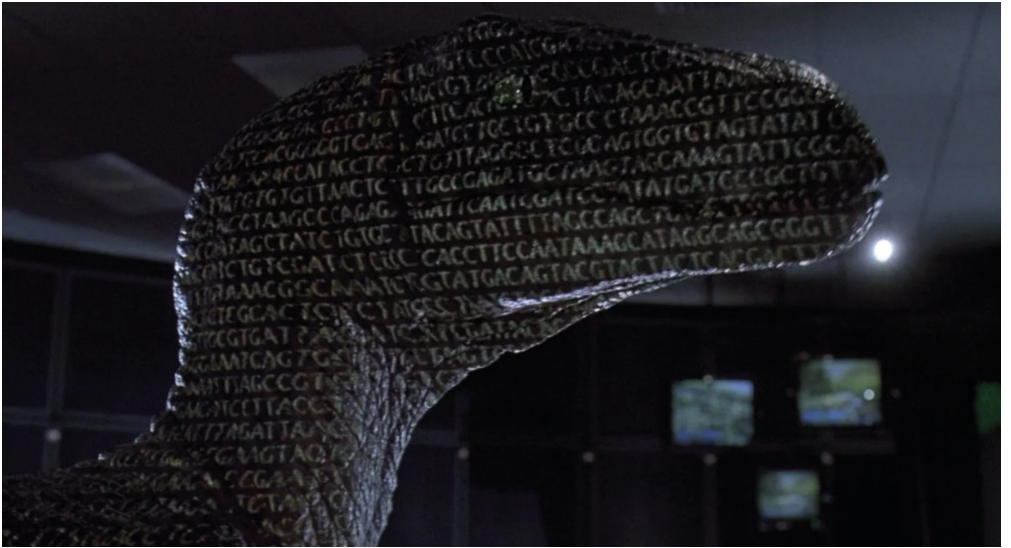


vivente, ma un'immagine che è al contempo una sua copia, una sua riproduzione e l'entità vivente stessa.<sup>24</sup>

Si delinea, in questa contrapposizione tra l'immagine di *Jurassic Park* e quella dell'arte rupestre di Lascaux, la strada che Mitchell ha voluto percorrere pensando insieme *bíos* e immagine, passato e futuro dell'immagine, paleontologia e biocibernetica. Si vede infatti con chiarezza che le discipline che Mitchell pone al *centro* della nuova disciplina sono l'archeologia e la paleontologia. Nella riscrittura del saggio sulla riproducibilità biocibernetica dell'immagine contenuto in *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* (2005), Mitchell parla esplicitamente di una "paleontologia del presente"<sup>25</sup> che gli sembra anche un modo di pensare la contemporaneità a partire dalla possibile estinzione degli umani<sup>26</sup>. Non che questo significhi escludere l'antropologia. Infatti, non a caso Mitchell insiste sull'interdipendenza di fossile e totem, l'uno di pertinenza della paleontologia e l'altro dell'antropologia<sup>27</sup>. Ma questa sorta di cannocchiale rovesciato gli serve per mettere a fuoco certe continuità inedite tra l'antico, anzi l'immemoriale, e il moderno, una sorta di riproposizione del "*telescope* del passato attraverso il presente" di cui parlava Benjamin nel libro sui passaggi parigini e nelle tesi sulla filosofia della storia<sup>28</sup>.

È in un saggio concepito nel 1999, pubblicato nel 2002 e poi ricompreso nella raccolta del 2005, *The Surplus Value of Images*, che Mitchell comincia a delineare una vera e propria biologia dell'immagine. L'iconologia del dinosauro vi avrà ancora una parte rilevante, ma nel frattempo Mitchell ha cominciato lo studio sistematico della biologia. Ha ormai metabolizzato la lezione della "vita delle forme" di Henri Focillon, del resto riscoperta in America da George Kubler, conosce l'"epidemiologia delle rappresentazioni" di Dan Sperber, le prime mosse dell'ecologia delle immagini preconizzata da Andrew Ross e si attrezza anche sul piano dei più recenti sviluppi della biologia teorica<sup>29</sup>. Prova a immaginare sé stesso come uno "storico della natura" delle immagini che nell'*image* vede la specie e nelle *picture* gli individui. Comincia a studiare la vita sociale delle *picture* come processi co-evolutivi e le immagini quali "forme di quasi-vita", come i virus.

Alcune specie biologiche sopravvivono e prosperano, proliferano e si moltiplicano. Altre rimangono marginali o addirittura si estinguono.



S. Spielberg, *Jurassic Park*, 1993

Sala dei tori, grotta di Lascaux, 19.000-17.000 BP circa

no. Possiamo applicare anche in questo caso l'analogia biologica a *image* e a *picture*? Possiamo parlare dell'origine delle immagini, della loro evoluzione, mutazione ed estinzione? In che modo nuove immagini vengono al mondo? Che cosa determina il loro successo o il loro fallimento nell'ecologia culturale delle forme simboliche? Qualunque sia la legge segreta che sta dietro i processi vitali delle immagini o delle specie è chiaro che alcune di loro sono molto resistenti (come i dinosauri e gli scarafaggi), mentre altre (mutanti e *scherzi della natura*) difficilmente resistono oltre la vita dei singoli esemplari. Tra questi due estremi si trovano, poi, delle specie (come quella cui apparteniamo) per le quali non è ancora stato emesso un giudizio definitivo... Forse, allora, esiste un modo che ci consente di valutare le immagini come entità evolutive o, almeno, co-evolutive, forme di quasi-vita (come i virus) che dipendono da un organismo ospite, e non possono riprodursi senza il contributo umano.<sup>30</sup>

Lo fa ancora con qualche titubanza e con la giusta cautela teorica, ma ormai i nessi tra animali e immagini (come già in John Berger), lo studio del totemismo e lo studio della vita artificiale che si faceva strada attraverso gli scritti di Donna Haraway e Bruno Latour<sup>31</sup>, lo convincono della plausibilità della metaforica biologica. Anche perché gli pare di poter affrontare alcuni temi classici dell'estetica semplicemente spostando l'ottica in direzione della biologia.

Il valore delle immagini, intorno alla quale è costruito tutto il saggio, può adesso essere interpretato come una conseguenza della loro capacità di animarsi, di essere "vitali", del resto un vecchio tema dell'estetica classica sin dalle sue scaturigini greche: "Sul versante delle *picture*, la questione della vitalità è posta, generalmente, in termini di vivacità o vividezza, sia nel senso che la *picture* cattura la vita del suo modello, sia nel senso che possiede tra le proprie qualità un aspetto energetico, animato, vitale. Sul versante dell'*image* la questione della vitalità ha a che fare più con la potenza riproduttiva o con la fertilità"<sup>32</sup>.

Ed è una vitalità che coinvolge direttamente i *media* e il tema della riproducibilità tecnica. E naturalmente anche lo sguardo. Anzi lo sguardo gli sembra la vera nuova frontiera della biologia che "si sta forse evolvendo da un'iconologia enciclopedica delle specie, con la sua tavola delle somiglianze, a un'immersione 'nell'occhio e nello sguardo', in cui l'incontro con l'Altro possa essere considerato come meccanismo

attraverso il quale le specie si differenziano e si riproducono”<sup>33</sup>. Come l’iconologia critica anche la biologia deve far fronte all’enorme proliferazione delle immagini e degli ibridi che esse producono<sup>34</sup>. Mitchell sa bene che proprio questa vitalità delle immagini risveglia paure ataviche e fobie che sfociano spesso nell’iconoclastia. Le immagini, infatti, sembrano produrre un mondo parallelo che prescinde dall’uomo e dal suo dominio. Immagini viventi come i cloni, i *cyborg* e tutte le possibili fantasie dell’ingegneria genetica, accrescono le reazioni iconofobiche e iconoclastiche.

Come si può ben vedere l’intera *metapicture* delle immagini come forme di vita ha una tendenza intrinseca a generare una stupefacente varietà di immagini secondarie, una natura seconda, complessa tanto quanto la natura prima, quella delle scienze biologiche. È, allora, possibile pensare che le immagini vengano create e distrutte? E la nozione di *immagine originale* è una versione culturale della mitologia creazionista o del principio biologico di una discendenza comune? Hanno, dunque, tutte le immagini, come tutte le forme di vita, un comune antenato? Possono estinguersi? Come si evolvono? I generi, le forme o i *media* attraverso cui le immagini si manifestano possono essere meglio compresi come abitanti, ambienti o ecosistemi in cui gli esemplari possono prosperare e riprodursi? E poi com’è possibile che un ambiente o un ecosistema possa da solo diventare tanto immaginifico o iconico che le immagini sono inserite al suo interno, una nell’altra in formazioni concentriche, in maniera tale che le specie costituiscono un *habitat* per altre specie, nello stesso modo in cui, per esempio, il corpo umano costituisce un organismo ospite per milioni di microorganismi e, nello stesso momento, viene ospitato in un più ampio ambiente sociale e naturale?<sup>35</sup>

Non è un caso che tra le più recenti proposte di Mitchell, del resto totalmente implicita nello straordinario libro sull’immagine del dinosauro, vi sia una “paleontologia delle immagini”, un’indagine, cioè, che s’interroghi sui nessi tra preistoria e postmodernità nell’ambito delle immagini, degli sguardi e dei *media*.

In un brillante saggio intitolato *Screening Nature (and the Nature of the Screen)* (2015), ad esempio, Mitchell si spinge a immaginare una “pa-

leontologia dello schermo”, una strada che converge per esempio con la necessità sempre più sentita di studiare la cultura visuale del paleolitico<sup>36</sup> e con essa i fondamenti biologici specie-specifici della visione, e non, come si vede dall’oggetto del saggio, a partire dalle immagini che ovviamente ci sono nel Paleolitico, ma, significativamente a partire dal dispositivo, e cioè dal *medium*, dai corpi dell’immagine, per dirla con Benjamin, e progetta così una “paleontologia dello schermo”:

In alternativa voglio offrire un’ontologia dello schermo, una teoria che inquadri il soggetto nei termini di una logica e di una dialettica dell’idea di schermo propriamente detta, e che lo collochi nel contesto della storia naturale, una paleontologia dello schermo che vada a un livello più profondo, in un tempo più profondo di quello che l’archeologia riesce a immaginare. Questo mi espone certo al rischio dell’anacronismo, giacché non intendo fornire né una breve né una lunga storia delle moderne tecnologie dello schermo, ma una teoria sincronica che identifichi la chiave, gli elementi durevoli delle pratiche dello schermo lungo tutta la gamma di apparati tecnici che hanno costituito una tale storia. Io spero che questo esercizio non venga considerato ostile al progetto dell’archeologia dello schermo, ma piuttosto un contributo a essa poiché fornisce alcuni termini essenziali per l’analisi. La stessa teoria, suggerirei, è una sorta di schermo concettuale decisivo per selezionare l’evidenza empirica, compresa l’evidenza storica.<sup>37</sup>

Si tratta di un percorso che va ben oltre la ormai ben praticata “archeologia dei media” perché non individua mere genealogie che pure sono tracciabili, ma costruisce “immagini più ampie”<sup>38</sup> che dimostrano come una paleontologia dell’immagine attraversi e in un certo senso “tagli” pratiche molto diverse tra loro.

Un importante viatico per la cultura visuale del futuro e per la sua declinazione italiana che sin dai tempi di Carlo Ludovico Ragghianti, di Emilio Villa e di Emilio Garroni, non ha mai disgiunto l’interesse per la storia dell’arte e l’estetica dalla riflessione sulle condizioni biologiche del fare e recepire immagini.

1. M. Cometa, *Cultura Visuale. Una genealogia*, Raffaello Cortina, Milano 2020.

2. W. J. T. Mitchell, *The Last Dinosaur Book*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1998, p. 7.

3. S. H. Farber, *The Last Thunder Horse West of the Mississippi*, in “Isaac Asimov’s Science Fiction Magazine”, vol. 12, n. 11, November 1988, pp. 26-31.

4. W. J. T. Mitchell, *The Last Dinosaur Book*, cit., p. 146 e 164.

5. Ivi, p. 77 e ss.

6. Id., *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa e V. Cammarata, Raffaello Cortina, Milano 2017, p. 166.

7. B. Latour, *Non siamo mai stati moderni*, Elèuthera, Milano 1995, p. 174.

8. W. J. T. Mitchell, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, cit., pp. 165-166.

9. Ivi, p. 163.

10. Ivi, p. 168 e ss.

11. Ivi, p. 172

12. Id., *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2005, pp. 169-187.

13. Id., *The Last Dinosaur Book*, cit., p. 103.

14. Ivi, p. 105.

15. Ivi, p. 106.

16. *Ibid.*

17. Ivi, p. 107.

18. Ivi, p. 103.

19. Ivi, p. 217.

20. Ivi, p. 218.

21. Id., *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, cit., p. 331 e ss.

22. Id., *The Last Dinosaur Book*, cit., p. 284.

23. Id., *What Do Pictures Want?*, cit., p. 315.

24. Id., *Image Science. Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics*, The University of Chicago Press, Chicago & London, 2015; tr. it. *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale ed estetica dei media*, Johan & Levi, Monza 2018, pp. 90-93.

25. Id., *What Do Pictures Want?*, cit., p. 124.

26. Ivi, p. 325.

27. Ivi, p. 179.

28. W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, vol. V, tomo 1, Suhrkamp Verlag,

Frankfurt am Main 1982; tr. it. di E. Ganni, *Opere complete. IX. I «passages» di Parigi*, Einaudi, Torino 2000, p. 527.

29. W. J. T. Mitchell, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, cit., p. 151.

30. Ivi, pp. 151-152.

31. Ivi, p. 154.

32. Ivi, p. 156.

33. Ivi, p. 158.

34. Ivi, p. 159.

35. Ivi, pp. 157-158.

36. M. Cometa, *The Challenge of Cave Art. On the Future of Visual Culture*, in K. Purgar, Z. Paic (a cura di), *Theorizing Images*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2016, pp. 22-34; Id., *Surfaces profondes. Au-delà de l'écran dans les cultures visuelles paléolithiques*, in J. Bodini M. Carbone, A. C. Dalmasso (a cura di), *Des pouvoirs des écrans*, Edition Mimésis, Parigi 2018, pp. 35-52; Id., *Corpi che contano. prolegomeni per una teoria della materialità delle immagini*, in V. Cammarata, R. Coglitore, M. Cometa (a cura di), *Cultura visuale in Italia. Immagini, sguardi, dispositivi*, Meltemi, Milano 2022, pp. 183-222.

37. W. J. T. Mitchell, *Screening nature (and the nature of the screen)*, in "New Review of Film and Television Studies", vol. 13, n. 3, 2015, p. 232, traduzione dell'autore?

38. Ivi, pp. 231-246.

# **Politiche dell'immaginazione, tra estetica e pensiero critico**

Dario Cecchi



*Estetica e Italian Theory: un incontro mancato?*

Vorrei partire da una domanda, di cui non nascondo il carattere militante: esiste un'estetica della cosiddetta Italian Theory? E se, come credo, una siffatta estetica non esiste, è necessario che la Theory getti un ponte verso gli studi estetici? Suggerirei che si tratta di un incontro parzialmente mancato. Prima, però, ho l'obbligo di una precisazione: una riflessione estetica è cosa diversa da una riflessione sull'arte, sia pure condotta con stile e linguaggio filosofici. Ciò accade perché in effetti l'estetica non è esclusivamente una filosofia dell'arte. Estetica significa – nella sua stessa etimologia, che rimanda al greco *aisthesis* (percezione, sensazione) – una dottrina della percezione sensibile.

Così la intendeva a metà del XVIII secolo il suo fondatore, il filosofo leibniziano Alexander Gottlieb Baumgarten, il quale assegnava all'arte un ruolo privilegiato ma non esclusivo all'interno dell'esperienza estetica. Mi sembra significativo, in merito a questo aspetto della nascita dell'estetica come disciplina autonoma, che Baumgarten avesse contemplato l'idea di includere tra gli oggetti di ricerca propri dell'estetica anche gli strumenti di osservazione<sup>1</sup>. In altre parole, Baumgarten avrebbe già pensato, salvo poi accantonare l'idea, quella che Gilbert Simondon chiamerà nel 1982 una “tecno-estetica”<sup>2</sup>.

Immanuel Kant inizialmente riprende l'uso baumgarteniano e intende l'estetica come uno studio della percezione; Kant parlerebbe di “sensibilità”. L'Estetica trascendentale è infatti la parte della *Critica della ragione pura*, in cui sono indagate le forme *a priori* della percezione, individuate nello spazio e nel tempo. In parte diversa è l'accezione dell'aggettivo “estetico” che troviamo nella *Critica della facoltà di giudizio*. Nella terza Critica Kant distingue tra il giudizio “determinante”, che sussume il particolare sotto l'universale in base a una regola fornita dall'intelletto, e il giudizio “riflettente”, che non ha già a disposizione l'universale sotto cui sussumere il particolare e lo “deve trovare”<sup>3</sup>. Il giudizio riflettente assume perciò un ruolo centrale all'interno di un originale ripensamento dell'epistemologia, in cui vanno riconosciute le valenze euristiche dell'esperienza, anticipatrice della conoscenza propriamente detta, perché in essa il soggetto già sente una ge-

nerale “conformità a scopi della natura”<sup>4</sup>. Tale principio della facoltà di giudizio è soggettivo, non riposa su fondamenta logiche. Questo principio si presenta infatti come un sentimento della felice disposizione delle facoltà conoscitive (immaginazione e intelletto) rispetto alla conoscenza della natura in genere<sup>5</sup>. Un simile sentimento si fa particolarmente evidente in occasione di quegli oggetti che stimolano il “libero gioco”<sup>6</sup> dell’immaginazione con l’intelletto e che, per questa ragione, giudichiamo belli. La bellezza non è dunque una proprietà oggettiva delle cose, ma rimanda al modo di riflettere sugli oggetti della natura. La condizione della “comunicabilità universale”<sup>7</sup> del sentimento estetico è perciò fondamentale per distinguere tra gli autentici giudizi di gusto – che riguardano modi e forme dell’esperienza, come tali condivisibili e universalizzabili – e le preferenze idiosincratichedel soggetto. Le implicazioni politiche di questo requisito quasi-trascedentale di pubblicità dei giudizi estetici sono state tra l’altro ampiamente indagate, a partire dal lavoro seminale di Hannah Arendt<sup>8</sup>. Da questo rapidissimo schizzo si evince chiaramente l’idea che l’estetica non è solo una filosofia dell’arte e che il giudizio estetico è radicato in tutto lo spettro dell’esperienza. Questo dato attesterebbe già da sé la pertinenza di un’estetica così intesa al campo dell’Italian Theory. Non ho la pretesa di proporre una definizione per un movimento di pensiero plurale e in divenire. Mi limito a segnalare qui due tratti che mi sembrano sintomatici di un’affinità elettiva tra l’Italian Theory e questo modo di concepire la riflessione estetica, che Emilio Garroni, finissimo e originale interprete della terza Critica kantiana, riassume nell’idea del “guardare-attraverso”: una riflessione sul senso dell’esperienza in genere in occasione di un’esperienza esemplare<sup>9</sup>. L’Italian Theory sviluppa infatti una linea di pensiero che oscilla tra la teorizzazione filosofica pura e la “vocazione” alla filosofia come pratica intrinsecamente politica di pensiero<sup>10</sup>. Viene così recuperata e riproposta in una veste contemporanea una tendenza tipica della tradizione filosofica italiana, incline a elaborare le proprie categorie di pensiero a partire da un confronto diretto con la contingenza, *in primis* con la realtà politica e sociale<sup>11</sup>. L’altro tratto riguarda il rilievo preponderante che ha la ripresa originale della biopolitica, foucaultiana e post-foucaultiana, nell’elaborazione della proposta filosofica dell’Italian Theory. Quest’ultima non intende la biopolitica solo come l’esame critico dei paradigmi (scientifici, filosofici, politici, culturali) attraverso cui la

modernità ha definito e normato la vita, riducendola infine a oggetto di un'azione politica. La biopolitica "positiva", che ha in mente in modo particolare Roberto Esposito,<sup>12</sup> vuole proporre un modello interpretativo, grazie al quale è possibile pensare la politica come il luogo in cui si consuma la dialettica tra due momenti fondamentali nell'istituzione di uno spazio pubblico: da una parte, la comunità politica presuppone una condivisione radicale, che mette in comune il bene primario della vita (*communitas*); dall'altra parte, proprio la difesa comune della vita comporta meccanismi di esclusione dalla comunità (*immunitas*).

Anche sul secondo punto è possibile gettare un ponte tra l'Italian Theory, con la sua originale declinazione di biopolitica, e l'estetica critica di matrice kantiana, che ha trovato nella riflessione di Emilio Garroni e della sua scuola una riformulazione particolarmente innovativa. Il sentimento in opera nel giudizio estetico è profondamente innervato da un lessico della vita. Kant non smette di ripetere che tutti i fenomeni estetici, dal semplice giudizio di gusto al genio artistico, hanno per effetto un "ravvivamento" (*Belebung*)<sup>13</sup>, che è il "principio vivificante" (*belebende Prinzip*)<sup>14</sup> delle facoltà conoscitive. Si potrebbe pensare a un uso meramente metaforico. La questione è posta però in termini più radicali: il soggetto trova nel bello "un sentimento di agevolazione della vita" (*ein Gefühl der Beförderung des Lebens*)<sup>15</sup>. La cosa è tanto più significativa in quanto il bello è messo in posizione contrastiva con il sublime, che "è prodotto dal sentimento di un momentaneo impedimento delle forze vitali e dall'effusione che segue immediatamente"<sup>16</sup>. L'impianto filosofico del giudizio estetico, e della gamma di sentimenti a esso collegata, poggia su un pensiero della vita<sup>17</sup>.

Vengo così al punto dell'incontro mancato tra questa estetica e l'Italian Theory. In un saggio del 2007, dal significativo titolo di *Bioestetica*<sup>18</sup>, Pietro Montani – in dialogo con l'allora nascente Italian Theory – si sforzava di ripensare l'estetico come il luogo di molteplici e differenti "canalizzazioni della sensibilità", che possono dare vita tanto a fenomeni di "anestetizzazione" quanto a fenomeni di "iperestetizzazione" o di "riestetizzazione" dell'esperienza. Fatto ancora più rilevante, questi processi di canalizzazione si collocano oltre gli steccati sempre più fragili che separano arte e media. Essi individuano invece il proprio luogo di elezione nello spazio di intersezione tra arte e tecnica, avendo di mira un'esperienza tecno-estetica, la cui immediata traduzione politica consiste nel potere di progettare e orientare le forme



M. Bellocchio, *Buongiorno notte*, 2003

di vita contemporanee. Il contributo possibile di un'estetica critica all'Italian Theory non sta dunque nella proposta di una teoria dell'arte. L'estetica indica invece come, all'interno del fenomeno della vita, la sensibilità abbia un carattere autonomo quale componente produttiva di forme, che non si riduce a un mero momento di ricezione passiva di stimoli esterni. Occorre verificare se e come sia possibile intradare questa produttività del sentire verso una creatività che è allo stesso tempo artistica e politica.

### *Immaginare la politica*

L'estetizzazione descritta da Montani si articola in una pluralità di processi: anestetizzazione, iperestetizzazione e riestetizzazione. Le prime due descrivono due strategie tipiche della tarda modernità, diverse nel metodo ma convergenti nei risultati, con cui nella vita emotiva è indotta una crescente indifferenza verso il mondo. Solo la terza, la riestetizzazione, fa segno alla possibilità di profilare l'esperienza del mondo, arricchendola di nuovi significati, ossia di nuovi schemi con cui l'immaginazione può interpretare la realtà. È a partire dalla riestetizzazione dell'esperienza che si può pensare un' "etica della forma" – esemplarmente nelle arti, ma anche nei media e nelle pratiche ibride – e con essa un nuovo paradigma di politica delle immagini. Montani trova nel cinema la fonte inesauribile di esempi di come sia possibile articolare un'etica della forma che prefigura una politica dell'immagine: dal modo in cui il confine tra campo e fuoricampo viene rinegoziato con l'impiego delle tecnologie digitali (Abbas Kiarostami in *ABC Africa*, 2001, e *Ten*, 2002), oppure tramite la dissonanza intermediale tra suono e immagine (Michael Moore nella sequenza di apertura di *Fahrenheit 9/11*, 2004), fino al modo in cui il rapporto tra realtà storica e finzione narrativa viene ripensato tramite un uso originale del materiale d'archivio (Marco Bellocchio in *Buongiorno, notte*, 2003)<sup>19</sup>. Questo panorama porta l'autore a considerare politico tutto il cinema, dove la dizione "cinema politico" non indica un genere, bensì la prefigurazione nel lavoro sulle immagini di nuovi spazi pubblici e di nuove forme di azione<sup>20</sup>. Una stagione particolarmente militante del cinema documentario, a ridosso di movimenti come l'Onda verde iraniana e la Primavera araba, ha prodotto una serie di esperimenti. Non solo i registi si sono sentiti chiamati a testimoniare l'attualità, ma non hanno avuto timore di ibridare i film con i flussi di comunicazione per

immagini prodotti dai movimenti politici: penso ad esempio a *Tahrir Liberation Square* (2011) di Stefano Savona.

Si può dire che c'è riestetizzazione quando le immagini non si limitano a produrre effetti sulla sensibilità dello spettatore, ma fanno sentire a quest'ultimo in modo esemplare il lavoro creativo dell'immaginazione che sta dietro alla costruzione della singola immagine o al montaggio delle immagini. È così che allo spettatore è dato modo di fare un'esperienza da cui viene rigenerato il suo riferimento al mondo, ossia la sua presa sulle cose attraverso un qualche tipo di segni. Montani segue qui la lezione di Garroni, per il quale è necessario pensare una "condizione estetica", un cogliere intuitivamente il senso prima di applicare codici semiotici alle cose per interpretarle<sup>21</sup>. Nella sua ultima versione, affidata al saggio *Immagine Linguaggio Figura*, la questione viene posta nei termini di un'impossibilità di riferire i significati linguistici, senza che l'immaginazione non abbia preliminarmente avviato un processo di produzione e continua rielaborazione di un' "immagine interna" del mondo. L'immagine mentale non è pertanto un "doppio *complessivo e puntuale* dell'oggetto"<sup>22</sup> percepito: questa è l'illusione del referenzialismo. L'immagine interna è invece un processo di continua elaborazione dell'esperienza, che mette in risalto di volta in volta profili e aspetti diversi delle cose, allo scopo di "cogliere la vita sul fatto", per usare un'espressione cara allo sperimentatore e teorico del cinema Dziga Vertov<sup>23</sup>. Garroni non parlerebbe di vita, ma piuttosto di realtà. L'incontro con le cose è in effetti possibile, secondo questa prospettiva filosofica, perché l'immagine interna può essere ritagliata e specializzata, producendo ad esempio immagini-schema che, anticipando il significato di fenomeni o di gruppi di fenomeni, preparano il terreno alla definizione di vere e proprie classi di significato. In un senso più generale, facoltà dell'immagine e facoltà del linguaggio, che sostituiscono ormai nel lessico garroniano immaginazione e intelletto, si presuppongono e sostengono a vicenda.

A ben vedere, il riferimento alla vita non è del tutto inopportuno. Lo stesso Garroni sottolinea come l'immaginazione sia capace di schematizzare, oltre a significati "oggettuali", anche significati "meta-oggettuali": "i primi si riferiscono a oggetti sensibili e alle loro singole caratteristiche sensibili, per esempio il colore o la forma; i secondi a relazioni tra oggetti, tra oggetti e ambiente, tra oggetti e soggetti, tra soggetti e soggetti, nella grande varietà che tali relazioni prevedono"<sup>24</sup>.

I significati meta-oggettuali sono perciò significativi sotto il profilo etico, politico e giuridico. Ciò comporta che l'immagine interna del mondo, con la sua ricca e cangiante indeterminatezza, oltre che alla realtà si riferisce alla vita. Il lessico estetico della vita si arricchisce così di diversi strati di significato: la vita può essere intesa sia come animazione dell'immaginazione, sia come senso di vitalità, ma anche, vediamo ora, come presupposto dei progetti e dei programmi esistenziali di individui e gruppi. Mi pare che una simile idea di vita corrisponda all'esigenza di pensare la biopolitica positiva non solo come l'insieme dei dispositivi normativi operanti in una società, ma anche come una produttività di forme di vita diversificate e plurali. Da questo punto di vista non ha più senso distinguere nettamente tra normazione ed emancipazione della vita. Portando ad esempio la vita delle grandi metropoli, vediamo come a ogni regolamentazione della vita da parte di un potere pubblico o misto (pubblico e privato) corrispondono la proliferazione di azioni di resistenza e l'emersione di nuove marginalità irriducibili. Alla gentrificazione, più o meno spontanea o indotta, prima dei quartieri centrali e poi di tutta la città, segue non solo un'intensificazione del conflitto sociale, ma anche un aumento della creatività nei modi di abitare gli spazi privati e pubblici della città. Le occupazioni abitative si accompagnano a forme di *squatting* che prevedono ormai di regola residenze d'artista e perfino una programmazione culturale, interessante sia per la riqualificazione del territorio sia per il ripensamento del mestiere di artista. Mi sembra che quello della conflittualità creativa metropolitana sia uno dei luoghi più interessanti per indagare quella che per Stefano Velotti è una nuova "dialettica del controllo"<sup>25</sup> in opera nella società contemporanea.

### *Bioestetica e politica delle immagini*

La questione delle immagini – il loro potere e i limiti di quest'ultimo nel rappresentare il lavoro dell'immaginazione – occupa un posto centrale nell'estetica critica e nel suo prolungamento politico nella bioestetica. In quelle che chiama "figure" Garroni vede solo una "esteriorizzazione" di singoli tratti dell'immagine interna del soggetto. Nel caso delle opere d'arte, almeno di opere d'arte riuscite, le figure sono tuttavia capaci di suscitare un gioco dell'immaginazione. Nell'arte ha comunque luogo solo l'atto di "mimare"<sup>26</sup> l'elaborazione di un'immagine interna del mondo, non di produrla. Le immagini in movimento

sembrano tuttavia mantenere un contatto più stretto con il lavoro dell'immaginazione, di cui queste immagini non sono un'esteriorizzazione circoscritta a singoli segmenti: esse aspirano in qualche modo a costituirsi come un analogo dell'immagine interna di un soggetto, un doppio materiale del processo immaginativo<sup>27</sup>. Si può ipotizzare che la forte vocazione politica delle immagini in movimento venga da qui. In tal caso non si tratterebbe solo di anticipare i modi e le forme dell'agire politico o della costruzione di spazi pubblici nel lavoro di produzione delle immagini. Si tratterebbe proprio di vedere, tanto nel cinema quanto negli altri formati assunti dalle immagini in movimento, una riconfigurazione radicale del potere delle immagini. Intendo il potere delle immagini nell'accezione proposta da Louis Marin e mirabilmente riassunta da Giovanni Careri:

Secondo Pascal (riletto da Marin) il *lavoro* della rappresentazione del potere su una presupposta fantasmatica scena di violenza mortale, nella quale il Re spende senza freni la sua terribile forza distruttiva. La rappresentazione consiste nella rinuncia all'esercizio della forza, nell'operazione che mette "in riserva" la forza nei segni, trasformando la forza in potenza; manifestazione della capacità dell'uso della forza espressa in forma simbolica.<sup>28</sup>

Il lavoro dell'immaginazione può essere pertanto concepito come l'attività creatrice o modificatrice delle figure che incarnano il politico. Il risultato di questo lavoro dell'immaginazione consiste in un processo di continua evoluzione e in alcuni casi di vera propria trasformazione, del potere: modificando la rappresentazione della politica, o creando una nuova rappresentazione di quest'ultima, l'immaginazione cambia la nostra percezione e comprensione di ciò che è potere. In breve, a essere modificata è la nostra immagine del potere: o meglio si modifica un'immagine del mondo che, nei suoi effetti esteriori, si presenta già come un esercizio di potere.

Nella tradizione occidentale moderna questa immagine del potere è offerta esemplarmente dal ritratto del re e in generale dalla rappresentazione di una sovranità assoluta, che non conosce resistenza<sup>29</sup>. Il prendere piede di fenomeni sovranisti nella politica degli ultimi vent'anni, accompagnati dall'emergere di leader carismatici capaci di riunire attorno a sé un nuovo popolo di "arrabbiati", ha fatto pensare al ritorno





M. Bellocchio, *Buongiorno notte*, 2003

a questo modello estetico-politico di potere<sup>30</sup>. Vorrei riprendere l'ipotesi, avanzata da Dork Zabunyan, con un distinguo. A mio parere, la politica democratica ormai radicata sulle due sponde dell'Atlantico, non sta conoscendo una fase di ritorno, se non di vera e propria regressione, a una sorta di neo-assolutismo populista. La fortuna del sovranismo va invece collegata a un processo di generale trasformazione del modello estetico-politico che ha la sua matrice nella monarchia assoluta del XVII e XVIII secolo: l'inizio di questo processo data almeno a partire dall'11 settembre 2001, giorno dell'attentato di Al Qaeda contro le Torri Gemelle.

Mi limito a indicare elementi che potrebbero confortare la mia ipotesi. All'immagine dell'attentato alle Torri, su cui molto si è scritto<sup>31</sup>, non corrisponde, dal punto di vista della messa in riserva simbolica della violenza nelle immagini, un momento di *accumulazione*, bensì un momento di *dispendio*, quasi di *dissipazione*. Nessun attentato successivo ha avuto lo stesso impatto emotivo, non tanto per la violenza (reale), che si è pure reiterata in altri atti terroristici, quanto per il livello di mobilitazione dell'apparato mediatico globale. Bisognerà aspettare le cruenti esecuzioni in diretta di Daesh per sperimentare uno choc analogo. La barbarie esibita ha tuttavia posto il problema della rottura del piano simbolico della violenza e quindi dell'inammissibilità delle immagini diffuse dall'organizzazione terroristica: queste immagini rompevano il patto rappresentativo alla base dell'idea di mostrare la realtà attraverso un dispositivo di ripresa<sup>32</sup>. Sembra che la tendenza nell'uso politico delle immagini a partire dall'11 settembre non suggerisca tanto un processo di messa in riserva della forza nella violenza simbolica delle immagini allo scopo di accrescerne la potenza. Sembrerebbe, al contrario, che la potenza dell'immagine sia sfruttata allo scopo di riconvertire la violenza simbolica in violenza reale, con il risultato che la riserva di potenza contenuta nelle immagini viene esaurita dall'uso: di fronte alle immagini terroristiche si ha la sensazione di aver varcato un limite della rappresentazione, che non potrà più essere oltrepassato. Con ciò si dice però che il potere di un'immagine è esaurito.

Un sentimento analogo ha accompagnato la parabola politica di Donald Trump. Questi ha saputo abilmente amministrare la riserva di potere che gli era offerta dalla duplice (e ambivalente) immagine dell'America, democrazia dove il popolo prevale sull'élite e grande potenza imperiale. La strategia politica di Trump ha reso evidente come – in

una politica post-ideologica, in cui i valori lasciano il posto alle narrazioni, e in una società post-industriale, in cui viene meno il confronto fondato sulle differenze di classe – l’immaginario comune sia lo strumento di potere di gran lunga più efficace, oltre a essere quello più adatto a una comunicazione basata sulla condivisione virale di immagini, com’è quella prevalente sui social media. Trump ha anticipato un nuovo stile della comunicazione di massa, conducendo per diversi anni il reality show *The Apprentice*, vero e proprio prototipo di un genere in cui il conduttore fa da mentore a giovani aspiranti al successo. Per quanto sadico – il suo tormentone contro i concorrenti insoddisfatti era “you’re fired” – il personaggio di Trump non è quello del monarca assoluto o del capo carismatico, ma quello dell’influencer che ha molti follower. La sua immagine non mira dunque all’obbedienza, ma al mimetismo, e raggiunge il suo obiettivo quando il “meme” si sostituisce alla matrice: la figura iconica dell’assalto al Congresso il giorno della proclamazione del suo sfidante Joe Biden non è lo stesso Trump, assente dalla scena del crimine, ma Jake Angeli, che con il suo torso e il suo look da sciamano postmoderno, è stato scelto dai media come leader simbolico del gruppo di assalitori. Secondo l’ipotesi qui sostenuta, nel rovesciamento del meccanismo della rappresentazione del potere in opera nel trumpismo c’è qualcosa che va al di là del riemergere dell’aggressività individuale nella violenza politica. L’immagine permette a un soggetto anonimo come Angeli di accedere a un processo di individuazione di sé che, per quanto artificiale e caduco, soddisfa il criterio della spettacolarizzazione della vita. La democrazia come forma di vita, una delle idee più originali della cultura americana da Dewey in avanti, si presta a una riformulazione aberrante. Non si tratta più di porre la pluralità come condizione di un progetto esistenziale di cui è elemento imprescindibile il confronto, anche conflittuale con gli altri. Si tratta ormai di assumere la sfera pubblica come immagine riflessa di sé: specchio (o *selfie*) del mondo.

Si è offerto solo un campione degli usi politici delle immagini oggi. Tale campione non è esaustivo di tutti i possibili usi di questo genere. Si può tuttavia trarre una considerazione di carattere generale. Da un lato, la biopolitica che emerge dall’*Italian Theory*, in particolare dagli studi di Roberto Esposito, è costruita attorno alla polarizzazione tra due meccanismi inscindibili: l’immunizzazione del corpo politico da



M. Bellocchio, *Buongiorno notte*, 2003

agenti esterni, potenzialmente nocivi, e la solidarietà dei membri di tale corpo per i rispettivi destini esistenziali, che porta alla riconfigurazione della vita, *in primis* della vita biologica, come bene comune. In gioco è insomma la definizione di un atteggiamento di protezione della (o dalla) vita, definibile come *munus*, il quale definisce l'assetto istituzionale di una determinata società nel suo differenziarsi da altre società, precedenti o contemporanee. Dall'altro lato, la canalizzazione della sensibilità che l'estetica critica di scuola romana, in particolare Pietro Montani, vede in opera in tutti i fenomeni di rielaborazione creativa dell'esperienza si caratterizza a sua volta per una pluralità di esiti: anestetizzazione, iperestetizzazione e riestetizzazione. In gioco è qui la definizione di una sensibilità, o *aisthesis*, con cui, attraverso la mediazione delle immagini, il soggetto modula una percezione del mondo situata storicamente, più o meno condivisa oppure idiosincratica. La mia ipotesi è che non si tratta di due processi con una radice comune e tuttavia indipendenti l'uno dall'altro. *Munus* e *aisthesis* sono, al contrario, le due facce della vita. La vita è vista o dal punto di vista della sua oggettivazione come bene da proteggere e normare, oppure dal punto di vista dell'attenzione di un soggetto che coglie i profili salienti delle cose per produrre un'immagine del mondo capace di promuovere la vita, sia individualmente sia collettivamente. Il lavoro delle arti su questa immagine non è dunque una semplice pausa dalle fatiche della vita. Come suggerisce Montani, riprendendo un tema centrale dell'estetica kantiana, questo lavoro rappresenta il momento in cui il soggetto passa dal mero sentire la vita come fatto privato a un più complesso e non scontato *consentire* alle forme della vita. Per forme della vita intendo i modi in cui la vita ci si presenta e fa apparire la compresenza degli altri al nostro vivere. Il lavoro delle arti nei casi più avanzati, per i quali Kant parlerebbe di genio, si arrischia perfino a immaginare un diverso modo di pensare e praticare la vita comune.

1. Per una ricostruzione di questa ipotesi, poi abbandonata da Baumgarten, cfr. J. Ritter, “Ästhetik”, in G. Gabriel, K. Gründer, J. Ritter (a cura di), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Schwabe, Basel 2007.

2. V. G. Simondon, *Sulla tecno-estetica*, a cura di E. Binda, Mimesis, Milano-Udine 2014.

3. I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio* (1790), a cura di E. Garroni, H. Hohenegger, Einaudi, Torino 1999, p. 15, § IV.

4. Cfr. ivi, pp. 17-24, §§ V-VI. Cfr. E. Garroni, *Estetica ed epistemologia. Osservazioni sulla “Critica del Giudizio”*, Bulzoni, Roma 1976.

5. Cfr. I. Kant, *op. cit.*, pp. 24-27, § VII.

6. Cfr. Ivi, p. 54, § 9.

7. Cfr. Ivi, p. 75, § 21.

8. V. H. Arendt, *Teoria del giudizio politico* (1982), il melangolo, Genova 2005. Per un approfondimento mi permetto di rimandare a D. Cecchi, *L'arte della politica come performativo esemplare. Rileggendo le lezioni di Arendt sul giudizio estetico*, in “Discipline filosofiche”, a. XXXI, n. 1, 2021, pp. 121-132. V. anche E. Tavani, *Hannah Arendt e lo spettacolo del mondo. Estetica e politica*, manifestolibri, Roma 2010.

9. Cfr. E. Garroni, *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Garzanti, Milano 1991,

10. Cfr. D. Di Cesare, *Sulla vocazione politica della filosofia*, Bollati Borin-ghieri, Torino 2018.

11. Cfr. R. Esposito, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Einaudi, Torino 2014.

12. Cfr. Id., *Bios. Biopolitica e filosofia*, Einaudi, Torino 2004.

13. I. Kant, *op. cit.*, p. 54.

14. Ivi, p. 149, § 49.

15. Ivi, p. 80, § 23.

16. Ivi, pp. 80-81.

17. Cfr. J. Völker, *Ästhetik der Lebendigkeit. Kants dritte Kritik*, Wilhelm Fink, Paderborn 2011.

18. P. Montani, *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Carocci, Roma 2007.

19. Per il primo esempio v. Id., *op. cit.*; per il secondo e il terzo v. Id., *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari 2010 (nuova ed. Meltemi, Milano 2022).

20. Cfr. Id., *Un'eredità della Rivoluzione d'Ottobre: il cinema politico*, in “Fata Morgana web”, 30 aprile 2017, <https://www.fatamorganaweb.it/cinema-politico-ejzenstejn-vertrov/>, ultima consultazione 15 luglio 2022.

21. Cfr. E. Garroni, *Ricognizione della semiotica. Tre lezioni*, Officina, Roma 1977.

22. Id., *Immagine Linguaggio Figura*.

*Osservazioni e ipotesi*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. 3.

23. Cfr. D. Vertov, *L'occhio della rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942*, a cura di P. Montani, Mimesis, Milano-Udine 2011.

24. E. Garroni, *Immagine Linguaggio Figura*, cit., pp. 52-53.

25. V. S. Velotti, *Dialettica del controllo*, Castelveccchi, Roma 2017.

26. E. Garroni, *Immagine Linguaggio Figura*, cit., p. 97.

27. Cfr. M. Merleau-Ponty, *Il cinema e la nuova psicologia*, in *Senso e non senso* (1948), Il Saggiatore, Milano 2009, p. 79.

28. G. Careri, "Postfazione", in L. Marin, *Della rappresentazione*, a cura di L. Corrain, Meltemi, Roma 2001, p. 253.

29. V. L. Marin, *Figure della ricezione nella rappresentazione pittorica moderna*, in *op. cit.*, pp. 155-175; e Id., *Le potrait du roi*, Minuit, Paris 1981.

30. Cfr. D. Zabunyan, *Fictions de Trump. Puissances des images et exercices du pouvoir*, Le Point du jour, Paris 2020.

31. V. ad es. (con una prospettiva più etica che politica) M. Carbone, *Essere morti insieme. L'evento dell'11 settembre 2001*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

32. Cfr. J. L. Comolli, *Daech, le cinéma et la mort*, Verdier, Lagrasse 2016.

**L'età neobarocca.  
Un percorso italiano nella semiotica  
dell'immagine e del gusto**

Tarcisio Lancioni



### *Premessa*

Uno dei contributi originali allo studio delle immagini è sicuramente quello apportato dalla semiotica, e in particolare dalla semiotica delle arti. In Italia, tale orientamento di ricerca è stato sviluppato, pionieristicamente, da Omar Calabrese che ha tenuto la prima cattedra italiana esplicitamente intitolata a questa materia (Semiologia delle arti), presso il Dams di Bologna, a partire dalla fine degli anni Settanta.

Come ben suggerisce il nome dell'insegnamento, il campo di ricerca privilegiato (anche se non esclusivo) era individuato in un tipo specifico di immagini, le immagini artistiche, e soprattutto nella pittura post-rinascimentale, in cui veniva riconosciuto un vero e proprio laboratorio di riflessione artistica sul lavoro di figurazione, che trovava una sintesi nei concetti di "Pittura teorica" e di "Oggetto teorico"<sup>1</sup>.

Prospettiva che Calabrese condivideva (e derivava) dal lavoro di autori come Louis Marin, Hubert Damisch, Daniel Arasse, che dai primi anni Settanta avevano inaugurato questo campo di studio.

A questo nucleo concettuale di partenza, Calabrese ha progressivamente integrato prospettive diverse, come quelle della Teoria formale dell'arte, dell'iconologia (in particolare Warburg e Panofsky), della semiotica americana (Schapiro), dell'estetica, della semiotica greimasiana, che lo hanno condotto a elaborare una propria visione autonoma e originale nello studio, non solo della pittura ma, progressivamente, dell'intero campo della produzione visiva, con lavori sul cinema, sulla fotografia, sulle comunicazioni di massa<sup>2</sup>.

Lo studio delle immagini da oggetto specifico di ricerca si è così trasformato in un modello di osservazione e di studio dell'intero campo culturale, colto primariamente come campo visivo.

Questo percorso trova, a mio avviso, il suo culmine con *L'età neobarocca*, opera che lascia a margine la pittura figurativa quale oggetto specifico, per osservare il dispiegarsi delle "immagini culturali" e del gusto che presiede alla loro formazione e affermazione.

### *L'età neobarocca*

*L'età neobarocca* di Calabrese è stato un libro importante, un libro

coraggioso, come scrive Francesco Casetti nella prefazione alla sua ultima edizione<sup>3</sup>, che ha non solo aperto nuovi spazi alla ricerca semiotica, entro cui si colloca, ma ha anche riorientato il linguaggio della disciplina, spingendola a un dialogo in campo aperto con prospettive di ricerca diverse, le cui voci vengono convocate continuamente all'interno delle sue pagine: la filosofia, la sociologia, i media e i film studies, la teoria e la storia dell'arte, la geometria, la topologia, la storia e la filosofia della scienza.

I meriti de *L'età neobarocca* non sono però solo "storici" e vanno ben al di là della sua rilevanza semiotica. Meriti che, a mio avviso, si sono accresciuti nel tempo, garantendogli una posizione fra i luoghi notevoli della cultura italiana, per almeno tre ordini di motivi: per la forza con cui vi si argomenta la necessità di "metodo" nella ricerca umanistica, in opposizione a una tradizione tendenzialmente storicista che pervade la cultura italiana, senza per questo essere anti-storico, ma provando anzi a rimettere in discussione i rapporti fra morfologia e storia e i modi della periodizzazione, almeno in ambito estetico, stilistico e storico-artistico; per la riflessione sul "valore" e sui processi di "valorizzazione" attraverso cui il libro mette in discussione i criteri "classicisti" (vedremo che cosa si intende con questo termine) attraverso cui la tradizione italiana tende a definire ciò che può essere considerato "culturale", senza per questo essere anti-classico, ma anzi attribuendo al concetto di "classico" un ruolo centrale nella definizione delle dinamiche culturali; per la profonda comprensione della rilevanza della dimensione estetica all'interno delle dinamiche socio-culturali, senza per questo voler isolare la dimensione estetica dalle altre sfere del valore e del giudizio, per riflettere, anzi, sul modo in cui i giudizi estetici si compongono con gli altri.

Pubblicato nel 1987, il libro si presentava come una riflessione in prospettiva semiotica sul gusto del proprio tempo, dunque su un tema marcatamente estetico e con un taglio eminentemente sincronico (un fenomeno colto in un momento specifico della sua evoluzione) che permette a Calabrese di sviluppare la sua analisi morfologica del fenomeno stesso (il gusto), degli oggetti particolari che lo costituiscono (i testi, nell'ampia accezione semiotica del termine<sup>4</sup>) e dei loro rapporti interni (gli stili in cui gli oggetti si raggruppano), in opposizione con orientamenti di ricerca, appunto storicisti, che cercano invece la spiegazione dei fenomeni nella loro collocazione e derivazione sto-

rica: non è la collocazione storica di un fenomeno a dirci cosa esso significa, è piuttosto l'organizzazione del fenomeno, e il modo in cui esso viene valorizzato, a dirci qualcosa sul tempo storico in cui esso si manifesta. Il libro adotta dunque un atteggiamento epistemologico che può essere esemplificato con un'affermazione di Algirdas Julien Greimas, secondo cui “non sono i discorsi [...] a essere definiti dai contesti culturali, ma, al contrario, sono i contesti culturali (cioè le culture) a essere definite dalle interpretazioni connotative dei discorsi”<sup>5</sup>. O nei termini di Lotman<sup>6</sup> e Foucault<sup>7</sup>, ciò che definisce essenzialmente una cultura è l'attitudine che essa ha nei confronti dei propri segni. Ciò che Calabrese aggiunge a queste prospettive è la focalizzazione primaria su un tipo di atteggiamento che la cultura ha verso i propri “segni”, che è quello del giudizio morfologico, del giudizio estetico. Sono dunque gli aspetti sensibili della vita culturale, e in particolare il dominio del visivo, con le sue dinamiche interne a caratterizzare nel modo più profondo “una cultura”, in tutti i suoi ambiti.

### *Tra morfologia e storia*

Ciò non significa che Calabrese rifiuti la dimensione diacronica delle trasformazioni temporali, tutt'altro, in quanto si tratta pur sempre di cogliere la specificità di un fenomeno che si dà storicamente, collocato in “un tempo”, per quanto questa storicità sia quella del presente, la contemporaneità<sup>8</sup>. Solo che la diacronia viene affrontata in termini comparativi, più che come semplice successione e filiazione<sup>9</sup>, proprio a partire dal confronto storico fra gli atteggiamenti “estetici” nei confronti delle manifestazioni culturali:

Come si è visto, qui essi sono stati ridotti a modelli morfologici, a forme del gusto. Si è dunque astratto da una qualunque collocazione temporale, in favore del loro funzionamento formale. Tuttavia, poiché appunto la definizione formale richiede la costruzione di un sistema categoriale interdefinito, appare evidente che Classico e Barocco – almeno da un punto di vista analitico – sono parimenti interdefiniti. L'uno non esiste senza l'altro, e anzi l'uno pone necessariamente l'altro in modo implicito (o addirittura esplicito). Classico e Barocco pertanto non si rincorrono nella storia. Convivono. La storia è eventualmente il terreno nel quale si attuerà una prevalenza, quantitativa o qualitativa che sia. Osservarla, darà luo-

go a una storia delle forme. Descriverne i fondamenti dà luogo a una teoria delle forme. In questo libro si è timidamente cercato di fare entrambe le cose, con tutti i difetti delle ambizioni eccessive. Quanto alla storia delle forme, però, la si potrebbe svolgere anche in altro modo, evitando di porsi il problema sociale della prevalenza. Si potrebbe infatti molto semplicemente soffermarsi, congelandolo, su un momento determinato e localizzato della storia, e lì assistere al manifestarsi necessariamente conflittuale del contrasto fra sistemi, che si materializza in figure precise, specifiche e datate. Storia e teoria della cultura potrebbero così comporsi, visto che le forme della cultura esistono, sono in competizione, e si definiscono intrecciandosi.<sup>10</sup>

Il neobarocco, termine con il quale Calabrese designa appunto il gusto dominante del periodo studiato, che possiamo grosso modo individuare con gli anni Ottanta dello scorso secolo, non si definisce, in questa prospettiva, come una ripetizione, una ripresa o la filiazione di un fenomeno storicamente dato, il Barocco, per l'appunto, ma come l'emergenza e l'affermazione di determinati principi formali che organizzano il "campo estetico", in contrasto con principi formali differenti che possono emergere come dominanti in momenti storici diversi, o fasi culturali diverse.

Sono proprio questi due modi opposti di organizzazione delle forme e dei giudizi di valore che Calabrese denomina *classico* e *barocco* a partire da una rielaborazione teorica dei lavori di alcuni storici e teorici dell'arte come Heinrich Wölfflin, Henri Focillon, Eugene D'Ors, Luciano Anceschi<sup>11</sup>, per citare solo i principali autori di riferimento. Ne *L'età neobarocca*, però, questi due termini stilistici non hanno primariamente un carattere "storico", come avviene in Wölfflin, per il quale essi designano le forme stilistiche che caratterizzano un'epoca storica determinata, oppure in Focillon per il quale designano forme che si succedono storicamente secondo ritmi determinabili, bensì, come accennato, essi designano due principi morfologici in competizione, che per essere resi operativi, metodologicamente efficaci, necessitano di essere fra loro interdefiniti: il barocco esiste ed è riconoscibile in quanto tale solo perché si contrappone a una tendenza opposta, quella classica, e viceversa. Due principi formali extrastorici dunque, che, potremmo dire, si contendono le fortune dell'apprezzamento sociale



*Immagina*, programma Rai, 1987-1988

nel corso del tempo, e il neobarocco costituisce, per l'appunto, l'affermazione culturale del principio formale barocco rispetto al principio formale classico.

*Il classico e il barocco*

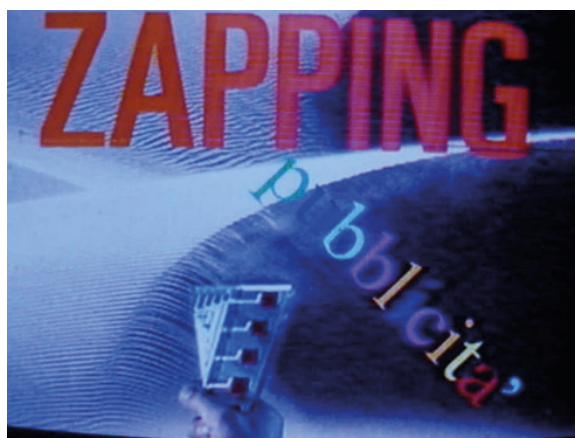
Come detto, coerentemente con un principio di elaborazione teorica derivato dallo strutturalismo, i due concetti per essere operativi, e per poter essere pensati come forme in competizione, necessitano di essere interdefiniti, per cui i caratteri distintivi dell'uno dovranno essere contrari ai caratteri distintivi dell'altro. Tali caratteri definiscono la morfologia dei fenomeni a un livello astratto, e ogni stile storicamente situato potrà interpretarli, manifestarli secondo sue modalità particolari, sia nell'organizzazione significativa, dunque della forma espressiva, sia nell'organizzazione dei significati. I caratteri individuati definiscono dunque lo stile in modo generale, la famiglia stilistica, mentre gli stili storici ne rappresentano ogni volta una interpretazione particolare:

| <i>CLASSICO</i>            | VS | <i>BAROCCO</i>                          |
|----------------------------|----|-----------------------------------------|
| Unicità                    |    | Ripetizione                             |
| Centralità e medietà       |    | Tendenza al limite e all'eccesso        |
| Valorizzazione dell'intero |    | Valorizzazione di dettaglio e frammento |
| Stabilità                  |    | Instabilità e metamorfosi               |
| Ordine                     |    | Disordine e caos                        |
| Linearità                  |    | Nodo e labirinto                        |
| Semplicità                 |    | Complessità                             |
| Definizione                |    | Indefinizione                           |
| Conformità                 |    | Distorsione/difformità                  |

Come detto, il neobarocco si definisce come affermazione storicamente situata, nell'attualità in cui si colloca *L'età neobarocca*, del principio formale barocco attraverso tutto il "campo estetico", solo che questo non si configura come il territorio di abituale esercizio dell'estetica, cioè quello delle arti riconosciute e affermate, ma si estende all'intero ambito della produzione culturale, che negli anni Ottanta è fortemente dominato dallo sviluppo dell'industria culturale di massa e in particolare dalla televisione, che appare come una forza fortemente conformatrice del gusto. Laddove il gusto si caratterizza come "gusto di massa", come orientamento generale dell'apprezzamento delle forme<sup>12</sup>, e l'estetica stessa, con espressione che Calabrese riprende da Paolo Fabbri, come "estetica sociale".

La prima e più evidente conseguenza di questa scelta è il popolarsi delle pagine de *L'età neobarocca* – diversamente da quanto usualmente accade con i libri di estetica – non solo di nomi di artisti e di opere d'arte, ma anche di telefilm (il libro propone una riflessione ancora attualissima sulle forme della serialità), di prodotti e scelte di design, dei film che in quegli anni riempiono le sale cinematografiche, di figure e temi di successo, di modi peculiari di presentazione e di fruizione dei prodotti culturali.

Inoltre, se l'estetica è sociale, ovvero se le scelte di apprezzamento morfologico sono trasversali all'intera società, ne deriverà, argomenta Calabrese, che a esserne toccata non sarà solo la cultura di massa, o la cultura "artistica" sempre più in dialogo con la produzione massmediatica, ma anche i territori meno di massa che possiamo immaginare, come quelli della ricerca scientifica, tradizionalmente esclusi dalla riflessione estetica, in quanto anche gli scienziati non potranno che essere permeati dall'orientamento di gusto dell'ambiente in cui vivono, che li porterà a prediligere determinati problemi, determinate sfide, invece che altre<sup>13</sup>. E così, accanto ai telefilm e alle opere d'arte vengono presentate e discusse le caratteristiche morfologiche di alcune delle tendenze scientifiche in atto, e di cui, non a caso, anche i media finiscono per occuparsi: la teoria delle catastrofi di Thom e Petitot, le strutture dissipative di Prigogine, la geometria frattale di Mandelbrot. Il quadro è completato da riflessioni su alcuni aspetti semiotici trasversali a tutti i campi indicati, come quelli relativi ai modi discorsivi e argomentativi che attraversano e accomunano tutte le forme di comunicazione: il gusto per il pressapochismo argomentativo, per le trame



*Immagina*, programma Rai, 1987-1988



intricate e labirintiche, per la valorizzazione delle parti rispetto al tutto. Che libri “seri” assumano come oggetto di studio fenomeni culturali “popolari”, della cultura di massa, non è, e non era, certo una novità. Anche restando all’interno del solo ambito semiotico, Calabrese poteva vantare in questo senso antecedenti illustri, a partire dal Roland Barthes delle *Mythologies*, dense di riflessioni sulla cultura di massa francese degli anni Cinquanta (la pubblicità, la moda, le riviste popolari, ecc.), per proseguire con l’Umberto Eco studioso di televisione, di fumetti e di costume<sup>14</sup>, e con lo Jurij Lotman studioso del costume e dell’estetica quotidiana (il *byt*)<sup>15</sup>.

Ciò che nessuno di questi autori ha fatto però, salvo Jurij Lotman direi, è di considerare il campo culturale come un “tutto”, in cui i fenomeni all’apparenza più diversi fra loro entrano in risonanza reciproca, a dispetto delle diverse valorizzazioni sociali a cui sono soggetti all’interno della cultura stessa. Ad esempio, quando Eco si occupa di Joyce o di San Tommaso, non propone confronti con Mike Bongiorno, e quando studia fenomenologicamente Mike Bongiorno può anche convocare Husserl ma sempre mantenendo ben distinto il secondo, da cui derivano gli strumenti usati per la riflessione, dal primo che è invece l’oggetto della riflessione<sup>16</sup>, e lo stesso possiamo dire, mi sembra, per Roland Barthes. Lo “scandalo” de *L’età neobarocca* consiste invece nel produrre continui cortocircuiti che derivano dall’accostamento e dalla comparazione di cose “diverse” come *L’ispettore Colombo* e la teoria delle catastrofi, non perché la seconda può essere usata per spiegare il primo ma perché presentano proprietà comuni, perché appunto condividono una medesima morfologia, sono cioè esteticamente affini e promuovono un medesimo tipo di apprezzamento.

Ne deriva che la dimensione morfologica dei fenomeni, il loro modo di apparire e di strutturarsi, non costituisce un aspetto secondario, una sorta di lusso accessorio, all’interno del campo culturale, ma emerge invece come forza capace di guidare l’orientamento generale delle dinamiche sociali, produttive, di consumo, di ricerca, politiche<sup>17</sup>. Appare cioè partecipante, a pieno titolo, della selezione e dell’affermazione dei valori all’interno di una cultura. Ma che cosa guida il gusto di una cultura, perché questa si orienta di preferenza verso determinate morfologie e non verso altre? Cosa porta una società a scegliere fra ordine e caos, fra semplicità e complessità, fra linea e labirinto, ecc.?

### *Il gusto del gusto*

Se riconosciamo il gusto come fenomeno sociale sotteso a ogni aspetto della cultura, argomenta Calabrese, si dovrebbe prevedere che anch'esso risponda, in una sorta di *loop*, al gusto del proprio tempo. Il gusto cambia, insomma, insieme agli stili, e questo sembra ovvio, se il gusto non si modificasse non si avrebbe la competizione di cui si è detto. Secondo Focillon<sup>18</sup> esisterebbe una sorta di legge immanente che guida inesorabilmente il mutamento stilistico con un ritmo ciclico di tipo biologico, una vera e propria vita delle forme. Calabrese, invece, ritiene innanzitutto che i due stili non si succedano storicamente, ma che coesistano sempre, anche se con diversa fortuna, tanto che, anche all'interno del neobarocco, come titola l'ultimo capitolo del libro, "a qualcuno piace classico". Sono piuttosto le dinamiche passionali, l'addensarsi di una sorta di entusiasmo collettivo (con riferimento diretto a François Lyotard) nei confronti di un certo stile, che finisce con il contaminare ogni dimensione della cultura, senza ritmi o durate predeterminabili. D'altra parte, essendo anche il gusto un fenomeno culturale sarà a sua volta soggetto a questa "contaminazione", si dovrà cioè distinguere un gusto classico e un gusto barocco, che Calabrese definisce a partire da una descrizione dei modi di articolazione delle categorie di giudizio (estetiche, etiche, epistemiche, ecc.). Anch'essi tenderebbero infatti a orientarsi verso l'ordine o verso il disordine, verso la conformità o verso la difformità, verso l'unicità o verso la molteplicità e così via. In un caso, emergerebbe cioè una tendenza a mantenere con regolarità una certa associazione delle polarità di giudizio, per cui ciò che appare conforme (rispetto a un canone formale) sarà giudicato anche bello, buono, giusto, vero, mentre ciò che appare difforme sarà invece giudicato brutto, cattivo, sbagliato, falso; all'opposto ci saranno gusti che tendono invece a valorizzare positivamente ciò che appare difforme, o che in genere non risponde a una forma canonica di ordinamento dei giudizi di valore, e in tal caso, ad esempio, ciò che appare difforme potrà essere giudicato più vero o più buono di ciò che è conforme. I canoni, in tal caso, tendono a perdere il loro valore.

Da un lato, il gusto che predilige le morfologie ordinate sembra così associarsi a un modo ordinato e canonico di organizzare il giudizio di valore, mentre, al suo opposto, il gusto che predilige le morfologie difformi e caotiche tenderebbe invece ad associarsi a organizzazioni "difformi" delle diverse sfere del valore. Ne deriva, come scrive Cala-

brese nelle conclusioni, che i modelli formali, gli stili, implicano anche “una fondamentale posizione filosofica”<sup>19</sup>, poiché il classico esaltando la permanenza di un canone, con la sua regolarità, e frenando le difformità e gli eccessi, tenderebbe a minimizzare il ruolo del soggetto giudicante, chiamato semplicemente a conformarsi a regole garantite da un’autorità esterna: “Tutto il sistema dei giudizi risulta così pienamente autoregolato e funzionalizzato: tende di per sé a eliminare le turbolenze e le fluttuazioni. La crisi, il dubbio, l’esperienza sono una caratteristica barocca. La certezza è la caratteristica del classico”<sup>20</sup>. Se il barocco degenera, il classico produce generi.

Ovviamente, se ogni fenomeno culturale è necessariamente orientato verso una delle due famiglie formali, anche *L’età neobarocca* non vi si potrà sottrarre e come prevedibile, conformemente all’epoca in cui si colloca e che studia, appare anch’esso un’opera neobarocca, come rivela già anche la sola definizione del campo estetico, di cui abbiamo detto, con la scelta di estendere il territorio di osservazione a tutti i campi della cultura, ben oltre l’ambito di cui l’estetica, solitamente, si occupa, ed evitando, anzi contestando, i richiami all’ordine di chi vorrebbe mantenere ben distinti i generi e i ranghi di valore, conformemente a un canone, a una tradizione. Ma forse non si tratta solo di una questione di collocazione temporale: forse dovremmo considerare che ci sono discipline che tendono al mantenimento dell’ordine, compreso l’ordine estetico, e dunque permeate in modo permanente da uno spirito classico, e altre che tendono invece a non rinunciare a progetti di trasformazione permanente. Niente di strano, direbbe Calabrese, le due famiglie convivono sempre e sono sempre in tensione. *L’età neobarocca* è dunque un’opera decisamente figlia del suo tempo e fortemente legata all’attualità in cui si colloca, allo stesso tempo resta però un’opera inattuale, nel senso nietzschiano del termine, modello sempre attuale fuori da ogni attualità per guardare il proprio tempo, anche quando questo sembra reclamare con insistenza un ritorno all’ordine, anzi, soprattutto quando questo accade.

1. Al concetto di “Oggetto teorico” sono stati dedicati ben tre convegni, nel corso degli anni, presso il Centro Internazionale di Linguistica e Semiotica di Urbino, diretto da Pino Paioni e Paolo Fabbri, e oggi intitolato a Umberto Eco. Tutti i convegni sono stati organizzati da Omar Calabrese in collaborazione con Louis Marin e Hubert Damisch.

2. Per uno sguardo complessivo sulla ricerca e sulla produzione di Omar Calabrese, si veda la bibliografia nel sito web del Centro di ricerca a lui intitolato: <https://www.semio-cross.it/omar>.

3. F. Casetti, *Prefazione*, in O. Calabrese, *L'età neobarocca*, La Casa Usher, Firenze 2022; I ed. Laterza, Roma-Bari 1987. Il libro è stato inoltre ripubblicato, con l'aggiunta di pagine postume e altri documenti, con il titolo *Il neobarocco*, La Casa Usher, Firenze 2013.

4. In semiotica il concetto di testo si riferisce a qualsiasi fenomeno significativo, indipendentemente dalla natura espressiva o dall'estensione. Per un approfondimento si veda G. Marro-ne, *L'invenzione del testo*, Laterza, Roma-Bari 2010.

5. A. J. Greimas, *Del senso 2. Narrativa, modalità, passioni*, Bompiani, Milano 1984, p. 105.

6. J. M. Lotman, B.A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975.

7. M. Foucault, *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano 1967.

8. Sul tema della “storia della contemporaneità” si veda in particolare J. Lozano, *Il discorso storico*, Sellerio, Palermo 1991; ed. or. *El discurso historico*, Alianza Editorial, Madrid 1987.

9. Il rapporto fra morfologia e storia è studiato da Calabrese, in particolare, in *Mille di questi anni*, Laterza, Roma-Bari 1991 (riedizione parziale in *Il neobarocco*, cit.). Uno dei riferimenti importanti per la riflessione di Calabrese sulle forme della storia è G. Kubler, *La forma del tempo. Considerazioni sulla storia delle cose*, Einaudi, Torino 1976. Sull'argomento si veda ancora J. Lozano, *op. cit.*

10. O. Calabrese, *L'età neobarocca*, cit., p. 187.

11. H. Wölfflin, *Rinascimento e barocco*, Vallecchi, Firenze 1928; Id., *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Longanesi, Milano 1984; H. Focillon, *Vita delle forme*, Einaudi, Torino 1972; E. D'Ors, *Del Barocco*, Rosa & Ballo, Milano 1945; L. Anceschi, *L'idea del Barocco*, Nuova Alfa, Bologna 1984. Per una riflessione di orientamento semiotico sul formalismo nella teoria dell'arte si vedano O. Calabrese, *Il linguaggio dell'arte*, Bompiani, Milano 1985; T. Lancioni, *Il senso e la forma. Semiotica e teoria dell'immagine*, La Casa Usher, Firenze 2012.

12. In completa coerenza con l'approccio semiotico che sottende *L'età neobarocca*, il concetto di forma non si oppone a quello di contenuto, in termini

di apparenza e concetto, poiché anche i contenuti sono sempre concepiti come dotati di una forma. Per cui le forme di cui si parla non sono solo quelle dell'apparenza dei fenomeni culturali ma anche quelle della loro organizzazione interna, per cui, ad esempio, lo sviluppo di una storia o la scelta di un determinato tema rispetto ad altri, risponde a principi di organizzazione formale. Sul tema del formalismo, e dei suoi limiti, Calabrese riprende le argomentazioni già sviluppate da Lévi-Strauss nella sua introduzione alla *Morfologia della fiaba* di Propp, distinguendo il formalismo, che tenderebbe a disinteressarsi dei contenuti, dallo strutturalismo, che concepisce invece i contenuti stessi in termini di organizzazione "formale". Cfr. C. Lévi-Strauss, *Antropologia strutturale due*, Il Saggiatore, Milano 1978.

13. Il rapporto fra scienza e arte, ricorda Calabrese, è stato frequentemente studiato nei suoi intrecci, ad esempio, in *Barocco*, Il Saggiatore, Milano 1980. Severo Sarduy rileva come l'emergenza nel Barocco storico di configurazioni ellittiche, nella pittura e nella letteratura, possa essere messa in relazione con le scoperte di Keplero, spiegata come una "ricaduta" artistica di una scoperta scientifica. In genere, nota Calabrese, quando si mettono a confronto arte e scienza si tende sempre a riproporre questo orientamento gerarchico, per cui se si ha ricaduta, questa va sempre dalla scienza all'arte. Ciò che invece Calabrese prova a mostrare è che tale orientamento non è per nulla scontato e che non dovremmo escludere fenomeni opposti, in cui è l'emergenza sociale di un determinato gusto formale a orientare la ricerca scientifica.

14. Fra i tanti lavori dedicati da Umberto Eco ai fenomeni di costume e alla cultura di massa, ci limitiamo a ricordare *Diario minimo*, Bompiani, Milano 1963 e la raccolta di scritti *Sulla televisione. Scritti 1956-2015*, La nave di Teseo, Milano 2018.

15. Si vedano i saggi raccolti in J. M. Lotman, *Il girotondo delle muse. Semiotica delle arti*, Bompiani, Milano 2022, e la ricca introduzione di Silvia Burini al volume M. Bertelé, A. Bianco, A. Cavallaro (a cura di), *Le muse fanno il girotondo. Jurij Lotman e le arti*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2019 (I ed. Terra Ferma, 2015).

16. U. Eco, *Diario minimo*, cit.; anche se la scelta di Eco di convocare in esergo al libro James Joyce per fargli affermare che "music-hall, not poetry, is a criticism of life", ingarbuglia non poco la questione.

17. Calabrese ritorna sulla questione dell'estetizzazione della politica, ovvero su come l'estetica sociale influisca sull'organizzazione e sulla manifestazione del discorso politico, si veda O. Calabrese, *Come nella boxe. Lo spettacolo della politica in TV*, Laterza, Roma-Bari 1998.

18. H. Focillon, *op. cit.*

19. O. Calabrese, *L'età neobarocca*, cit., p. 177.

20. *Ibid.*

**Materialità e ambivalenza.  
Arte povera, una genealogia alchemica**

Karen Pinkus

Traduzione dall'inglese di Francesco Zucconi

L'Italian Thought, per quanto eterogeneo, può dirsi caratterizzato da un profondo intreccio tra lingua e legge, o *lex*. Per fare un esempio, Roberto Esposito ha intrapreso una serie di indagini etimologiche per definire un termine chiave come *communitas*<sup>1</sup>. Certo, non si tratta qui di una feticizzazione delle origini, ma di concepirle come punto di partenza per arrivare a relazioni concrete e potenzialmente radicali. Non si tratta neppure di giocare con le parole, ma di fondare l'argomentazione sulle loro radici (latine e greche).

Ciò significa che il "visuale" occupa uno statuto ancillare o secondario nel pensiero italiano? Dobbiamo forse considerare il "visuale" come separato dalle molte "immagini" dell'Italia che contribuiscono a sostenere il turismo globale e il consumo di beni "Made in Italy" come fattori significativi dell'economia? Che cosa succede al pensiero (italiano) quando lo abbigliamo nella cultura visuale (italiana)? Mantiene un po' del suo potere, quantomeno in forma mascherata? Questo saggio fa provvisoriamente appello all'arte povera, la più "filosofica" tra le sperimentazioni artistiche italiane, profondamente intrecciata con l'alchimia. Così come il "pensiero italiano", anche l'arte povera è stata (o è, per coloro che si rifiutano di confinarla al decennio 1962-1972) un movimento fluido, composto dai creatori e critici che si sono più o meno identificati con tale etichetta, mantenendo affiliazioni e impegni diversi, con sentimenti contrastanti rispetto all'idea di far parte di un "pacchetto esportabile"<sup>2</sup>. L'arte povera potrebbe essere considerata come la prima forma di arte concettuale: impegnativa dal punto di vista intellettuale, anti-pittorica, anti-conformista e, in un certo senso, anti-capitalista. Che cosa potrebbe offrire dunque l'arte povera a una riflessione sull'Italian Thought o su una qualsiasi delle sue preoccupazioni primarie (le forme di vita o, meglio, la vita stessa, il controllo biopolitico, gli stati di emergenza, la potenza, l'inoperosità e così via)? Nella misura in cui l'Italian Thought si definisce in qualche modo in relazione alla French Theory, dobbiamo notare che quest'ultima ha apparentemente fatto a meno del "visuale" senza problemi, almeno secondo Martin Jay. Nel libro intitolato *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in French Culture* (inedito in italiano) ha tracciato una

storia francese del visuale (che si interseca in vari punti con le opere d'arte), dall'antichità fino all'“apice” della prima età moderna, seguita dalla “crisi” e dall'ostilità al “primato visuale”, in una serie di pensatori tra cui Althusser, Barthes, Bataille, Breton, Debord (non a caso), Derrida, Foucault, Irigaray, Lacan, Lévinas, Lyotard, Merleau-Ponty, Metz e Sartre. Se la Francia e i francesi si sono ovviamente “interessati” alla sfera visuale, Jay individua una “dimensione oculoFOBica” nel *pensiero francese*. Tali affermazioni assertive esulano dagli obiettivi di questo saggio e della sua autrice.

Tuttavia, se dovessimo pensare alle origini e alle traiettorie del contesto italiano, potremmo tornare all'“apice” – cioè alla pittura italiana dell'Alto Rinascimento –, quando si invocava l'*ut pictura poesis* oraziano per legittimare i *visibilia*; quando l'*Idea* platonica o l'*istoria* albertiana elevavano una data immagine al di sopra della sua mera forma o *materia* (con il “maschile” e il “femminile” a volte esplicitamente applicati alla prima e alla seconda di queste categorie nei testi critici); quando i critici e gli artisti sostenevano il *paragone* che collocava la pittura al di sopra della scultura e poi, secoli dopo, quando un certo tipo di storici dell'arte, armati di formazione umanistica, effettuavano letture iconografiche per esaltare l'artista-pensatore rispetto all'artigiano<sup>3</sup>. Ricordiamo quindi la distinzione disciplinare tra *leggere* l'arte italiana (narrativa) e *sentire* l'arte del Nord Europa (descrittiva)<sup>4</sup>. In breve, nella tradizione italiana la poesia e la filosofia mantengono un posto privilegiato rispetto ai gesti, ai corpi, ai paesaggi o alle superfici. “La parola governava l'immagine visiva”, come osserva un critico a proposito della ricezione degli epigrammi antichi in Italia nella prima età moderna. E “Vitruvio era importante quanto le rovine romane visibili e tangibili”<sup>5</sup>.

A questa matrice si aggiungono gli scritti della Controriforma contro i pericoli delle immagini in relazione alla pura dottrina, penetrati nel vocabolario e nella sintassi della scrittura o del pensiero artistico, anche in modo indiretto. Infine, si noti la femminilizzazione della storia dell'arte e dell'arte nei programmi universitari fino ai giorni nostri. Tutti questi fattori potrebbero indurci a considerare il “visuale” come debole, se non denigrato, rispetto al “pensiero”, con tutta la generalità che tali termini comportano.

Essendosi sviluppata di pari passo con la filosofia, l'arte povera è stata influenzata principalmente dall'estetica esperienziale dell'americano



John Dewey e dalla fenomenologia francese, filtrati dall'influente *Opera aperta* di Umberto Eco del 1962<sup>6</sup>. Come ci si può aspettare, il linguaggio della critica che si sviluppa parallelamente al movimento è piuttosto vago. Per esempio, Germano Celant, il “padre/Papa” dell'arte povera, inizia un saggio del 1969 con una proclamazione deweyana:

Animali, vegetali e minerali sono insorti nel mondo dell'arte. L'artista si sente attratto dalle loro possibilità fisiche, chimiche e biologiche, e riinizia a sentire il volgersi delle cose del mondo, non solo come essere animato, ma come produttore di fatti magici e meraviglianti.<sup>7</sup>

Continua poi invocando la figura di un “artista-alchimista” che distilli essenze e lavori “alla scoperta del nocciolo delle cose, per ritrovarle ed esaltarle”<sup>8</sup>. E precisa:

Il suo lavoro non mira però a servirsi dei più semplici materiali ed elementi naturali (rame, zinco, terra, acqua, fiumi, piombo, neve, fuoco, erba, aria, pietra, elettricità, uranio, cielo, peso, gravità, calore, crescita, ecc.) per una descrizione o rappresentazione della natura; quello che lo interessa è invece la scoperta, la presentazione, l'insurrezione del valore magico e meravigliante degli elementi naturali. Come un organismo a struttura semplice, l'artista si confonde con l'ambiente, si mimetizza con esso, allarga la sua soglia di percezione; apre un rapporto nuovo con il mondo delle cose.<sup>9</sup>

Le parole di Celant suggeriscono una figura eroica (maschile) che lotta con i materiali nel processo di realizzazione del proprio lavoro.

A dire il vero, negli scritti di storia e critica dell'arte troviamo spesso l'alchimia (ab)usata o ridotta a qualcosa di simile a una “trasformazione magica”. Ad esempio, l'alchimia compare nei resoconti sulla pittura del Nord Europa. Lo storico Simon Schama osserva che

Usando un pennello di pelo di scoiattolo a setole morbide e a punta sottile, il tipo di pennello preferito dai miniaturisti del XVII secolo, Rembrandt ha preso un insieme di materiali terrestri (quello del costruttore) e lo ha tradotto in un altro (quello del pittore). Sembra un'alchimia.<sup>10</sup>

Oppure, al contrario, Tzvetan Todorov, in un saggio sulla pittura olandese, eleva il potere trasformativo dell'artista al di sopra della rozza maestria dell'alchimista come mero *souffleur*:

Quando Steen e Ter Borch, De Hooch e Vermeer, Rembrandt e Hals ci aiutano a scoprire la bellezza delle cose nelle cose, non si comportano affatto come alchimisti intenti a trasformare in oro non importa quale porzione di fango. Questi artisti hanno compreso, tuttavia, che una donna che attraversa il cortile o una madre che spella una patata possono essere belle quanto le divinità dell'Olimpo.<sup>11</sup>

Gli esempi di questo tipo potrebbero essere molti. L'analogia alchemica è abitualmente evocata anche nel modernismo, da Duchamp a Pollock, da Delaunay a Matta-Clark. Tuttavia, anche gli artisti e i critici che lavorano contro la pittura attingono termini e stati d'animo dall'alchimia. Anche la fotografia – la trasformazione di un materiale semiprezioso, collocato in un bagno nocivo, in un'immagine nobile – è stata descritta come una Grande Opera, per non parlare dell'oro del cinema hollywoodiano.

Alla fine degli anni Sessanta, Maurizio Calvesi ha contribuito all'organizzazione di una mostra alla Galleria Attico di Roma, dall'emblematico titolo (alchemico) *Fuoco Immagine Acqua Terra*<sup>12</sup>. Janis Kounellis realizzò una fiamma a gas che si sprigiona da un fiore. Pino Pascali montò dei blocchi di terra sulle pareti. Piero Gilardi espose alcuni dei suoi “tappeti naturali”, tappetini rettangolari che rappresentano frutti caduti, in realtà fatti di poliuretano. Michelangelo Pistoletto contribuì con una delle sue costruzioni di specchi.

Calvesi aveva certamente compreso la corrispondenza tra i quattro elementi e le quattro fasi progressive della trasformazione alchemica. Tuttavia, come ha specificato altrove, trovò l'ispirazione principale per questa mostra nella polimatericità di Giacomo Balla. Firmatario, insieme a Fortunato Depero, della *Ricostruzione futurista dell'universo* del 1915 – il manifesto che più esplicitamente esplora il potenziale di commercializzazione dell'identità del marchio futurista –, Balla lavorava con cartone, carta velina, filo di ferro, specchi e altri materiali poi riciclati dall'arte povera. Lo faceva – questa la mia impressione – non per ingannare i potenziali fruitori, ma per aumentare il potenziale di

movimento dell'opera d'arte. I "materiali poveri" erano un mezzo per prendere le distanze dalla superficie statica e piatta della tela che non era riuscita a riprodurre il volume dinamico della velocità. Era la loro capacità di trasparenza – essere illuminati dall'interno con lampadine, essere trasformabili e forse anche rumorosi – a rendere attraenti per Balla materiali come la carta velina, piuttosto che, ad esempio, il loro potenziale di smaterializzazione o di cambiamento nel tempo. Dopo aver scolpito *Linee di forza del pugno di Boccioni* in cartone, nello stesso anno del manifesto appena citato, Balla fuse la stessa identica forma in bronzo. Forse sentiva di poterlo fare proprio avendo già stabilito il dinamismo dell'opera nella sua precedente incarnazione. La "ricostruzione futurista" è rivoluzionaria per la sua insistenza retorica sul suono, forse la più smaterializzata di tutte le forme d'arte, come elemento chiave della scultura e dell'architettura.

Se la materialità futurista è la principale preoccupazione di Calvesi per la mostra all'Attico, il suo impegno con l'alchimia permane sotto altri aspetti. Alcuni anni dopo tale mostra, pubblicò un saggio intitolato *A Noir (Melancolia I)* (1969) e poi, nel 1975, un lungo libro, *Duchamp l'invisibile*. Entrambe le opere sostengono un'idea di alchimia come pratica analoga al fare arte. Calvesi polemizza con Erwin Panofsky e altri autori sull'interpretazione dell'incisione di Dürer, *Melancolia I*. In breve, Calvesi sostiene che il numero romano I indichi la prima fase di una scala ascendente: "L'uomo stesso diventa l'oggetto dell'*opus* della trasformazione"<sup>13</sup>. Se l'alchimia è sia il processo artistico che la realizzazione spirituale, l'io rappresenta solo uno stadio da superare, una necessaria dissoluzione a cui deve seguire la reintegrazione della forma, un'unificazione olistica e irenica.

Ma l'arte povera, soprattutto nella sua versione più materialista, quella di Gilberto Zorio, va oltre il mero tematismo e la mera metafora, per impegnarsi profondamente con l'alchimia, intesa non come qualcosa di univoco ma come una protochimica, come un insieme di miscele farmaceutiche o come un rinnovamento puramente filosofico/spirituale. Quando le si permette di andare oltre il suo senso quotidiano, l'alchimia si riafferma come una modalità profonda di pensare l'ambivalente relazione tra teoria e pratica. È qualcosa di cruciale anche per la questione del valore dell'opera, al centro dell'arte povera nelle sue prime fasi.

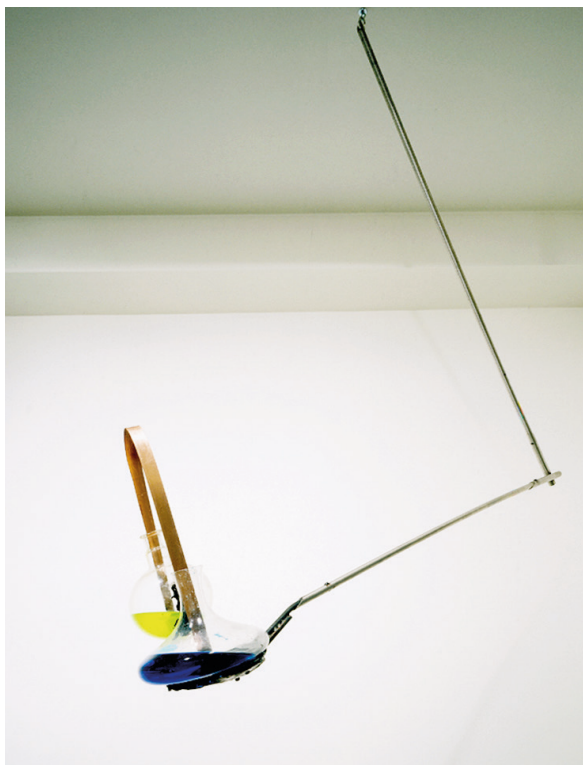
Per sviluppare questa intuizione, è necessario aprire una riflessione

sull'ambivalenza<sup>14</sup>. Il termine *valenza* – di cui ambivalenza non è una semplice variante ma un concetto decisamente nuovo e distinto – deriva dalla chimica e dalla fisica atomica. La valenza può riferirsi a un estratto o a una tintura, solitamente di un'erba. In questa connotazione, ha evidenti legami con il campo dell'"alchimia medica" o iatrochimica, ma anche con la pittura. A metà dell'Ottocento, la teoria della valenza iniziò a essere utilizzata per indicare il numero di legami che un dato atomo può formare con altri atomi; si tratta di un registro che collega la valenza al materialismo filosofico, alla materia e all'epicureismo. Nel recente lavoro scientifico, la valenza si riferisce specificamente al numero di elettroni nel guscio più esterno degli atomi. La valenza non è provvisoria o occasionale nella sua relazione con l'atomo. La valenza è atomicità. Definisce un dato elemento chimico, non tanto nella sua essenza quanto nella sua capacità di combinarsi con altri elementi, è il suo potenziale.

Come nella parola "ambidestro", il prefisso "ambi" potrebbe implicare un elemento la cui capacità combinatoria è equivalente non al numero due, ma piuttosto a "entrambi", riferito a una classe di due e solo due elementi possibili. "Entrambi di cosa?", potremmo chiedere, poiché "entrambi" richiede un referente, un predicato o un oggetto genitivo, e non può stare in piedi da solo. È possibile immaginare uno scenario nel campo della chimica in cui un elemento è posto accanto a, o ha la capacità di combinarsi con "entrambi" gli elementi in un determinato campo, e solo con "entrambi" gli elementi. Si potrebbe quindi sostenere che il prefisso "ambi" preclude di fatto la possibilità di molteplicità o differenze oltre il due.

Quando cerchiamo "ambivalenza" in un dizionario generale, il registro fisico-chimico caratteristico della "valenza" scompare. Non troviamo una definizione in cui esistono due cariche (o "entrambe") che circondano un atomo. Quindi, mentre la "valenza" è necessariamente o originariamente univalente – in quanto significa forza prima di qualsiasi nozione di equivalenza o contingenza – dobbiamo tenere presente che l'ambivalenza non è semplicemente la versione raddoppiata o bipolare della valenza. Si riferisce invece all'affetto, alla fluttuazione generale o al caos.

In ambito linguistico, l'aggiunta del prefisso *ambi-* non sembra quindi aumentare la produzione di valenza. Concretamente, l'ambivalenza non raddoppia la forza di (una data) valenza. Al contrario, laddove la



G. Zorio, *Alchimia*, 1999

Nelle pagine successive, mostra “Gilardi: Tappeto-Natura” presso Magazzino Italian Art,  
Cold Spring, New York, 7 maggio 2022 – 9 gennaio 2023







valenza rappresenta una potenzialità, una volta espansa con un prefisso, l'*ambi-valenza* appare piuttosto degradata o, meglio, abrasa, per richiamare un termine della chimica, a significare qualcosa come indecisione o ambiguità (parola che viene spesso scambiata con *ambi-valenza*).

L'ambivalenza, quindi, ci permette di decostruire l'idea di alchimia come pura redenzione spirituale e realizzazione di sé attraverso una *coniunctio oppositorum*. A questo punto potremmo fare una breve considerazione su Julius Evola. Pittore dadaista, spiritualista, nonché filosofo di estrema destra, autore della prefazione all'edizione italiana dei *Protocolli dei Savi di Sion*, Evola riteneva che l'alchimia fosse l'*ars regia*, non solo sacerdotale o sentimentale, ma anche metafisica:

Se dunque, in questo speciale settore, si può aver effettivamente perseguito – e anche realizzato – lo scopo della produzione dell'oro metallico, non si trattava né di un fenomeno sensazionale, né di una acquisizione scientifica. Si trattava invece della *produzione di un "segno"*. È ciò che il cattolicesimo chiamerebbe propriamente un miracolo, in opposizione al semplice fenomeno [...] La produzione dell'oro metallico era cioè una *testimonianza trasfigurante data da un potere*: testimonianza dell'avere realizzato in sé l'Oro.<sup>15</sup>

Ma, col tempo, continua Evola, l'alchimia si è deteriorata nell'avidità, in una ricerca puramente materiale dell'oro, senza alcuna dimensione spirituale: "bisogna dunque formare delle 'sostanze medie' o 'androgine', 'spirituali e corporali' (percezione della sostanza e percezione della sua 'psichicità', l'una in funzione dell'altra"<sup>16</sup>). L'alchimia ha costituito un punto centrale per questa figura, perennemente equivoco, e di numerose opere ristampate da editori spiritualisti fino ai giorni nostri. Non si tratta certo di individuare un'alchimia "fascista" per assistere a un rovesciamento redentivo da sinistra. Evola è un pensatore complesso per il quale l'alchimia è tanto un ripiegamento negativo dal materialismo moderno, quanto una tradizione spirituale positiva, elitaria. Tuttavia, egli esemplifica una concezione dell'alchimia che, ai nostri fini, possiamo definire univoca:

L'alchimia fornisce a Evola un tesoro di segni segreti e una fonte di



ispirazione dottrinale per quello che in seguito definirà “idealismo magico”. Come l'alchimia *du verbe* di Rimbaud, rappresenta un metodo compositivo che si concentra sul valore evocativo, cioè irrazionale e non oggettivo, delle parole, dei suoni e delle forme a scapito delle loro proprietà semantiche o mimetiche convenzionali.<sup>17</sup>

In una serie di opere pittoriche che Jeffrey Schnapp ha definito, non senza un certo spirito, “Bad Dada”, Evola ha dipinto arcani e simboli alchemici come *appliqués* sulle sue composizioni geometriche e tendenzialmente monoplanari. I colori caratterizzanti fanno parte della gamma del verde, del nero, del cinabro, del bianco e del giallo, che evocano i cicli alchemici di *nigredo*, *albedo*, *citrinitas*, *rubedo* e gli agenti a essi associati: azoto, sale, zolfo e mercurio. Nel suo *Paesaggio interiore, illuminazione* (1918-1920, esposto a Milano a metà degli anni Sessanta), Evola dipinse le lettere Hg, simbolo del Mercurio, uno degli elementi più importanti della tradizione alchemica. In realtà, abbiamo qui una sorta di pura rappresentazione dell'alchimia come segno linguistico.

A differenza di Evola, e in modi diversi, gli artisti poveristi hanno prodotto opere che non sono apologeticamente e temporaneamente “androgine”, ma smaccatamente corporee. Come molti artisti della loro generazione, i poveristi ebbero la tendenza a credere di essere estranei ai loro prodotti, come lo sono i lavoratori di qualsiasi “sistema”, per usare una parola spesso ripetuta da Celant. Come scrive Thierry De Duve in un saggio su Joseph Beuys: “si suppone che l'artista attinga al pozzo della sua forza lavoro, ma l'alchimia che la trasforma in oro per il mercante non gli lascia altro che scorie (“tempo di lavoro coagulato”, direbbe Marx)”<sup>18</sup>. L'alchimia serve qui come metafora della trasformazione della forza lavoro dell'artista (il materiale di base, il piombo, forse anche la merda: si pensi ai barattoli di *Merda d'artista* di Piero Manzoni) nel prodotto nobile, il capitale realizzato dal mercato dell'arte<sup>19</sup>. L'alchimia, quindi, è un elemento profondamente strutturante e impregnato nel capitale stesso, così come l'oro, il prodotto dell'alchimia, non è una semplice figura che sta per qualsiasi cosa che abbia un valore.

Celant, Eugenio Battisti, Maurizio Calvesi e altri critici italiani attivi nell'ambito dell'arte povera si sono occupati di alchimia con diversi gradi di specificità storica e iconografica. Battisti, ad esempio, è stato

uno dei fondatori della rivista *Marcatré*, nata nel 1963, che ha contribuito a promuovere gli artisti associati al movimento. Ha scritto numerose monografie, tra cui *L'antirinascimento* (1962), dove l'alchimia occupa un posto di rilievo come contro-tradizione all'estetica rinascimentale e classicista.

Come molti suoi contemporanei, Gilberto Zorio ha lavorato con materiali come piombo, mercurio, neon, oro e reagenti. Zorio era molto affascinato dai significati dell'alchimia nei titoli e nei materiali a stampa sul suo lavoro. Ha riciclato forme del laboratorio alchemico della prima età moderna come gli alambicchi, il *vaso* trasparente e le miscele di sostanze nobili che cambiano nel tempo. Ha fatto riferimento a processi come la distillazione, la sublimazione, la dissoluzione, la solidificazione, l'evaporazione, l'ossidazione dei metalli e la fusione, solo per citarne alcuni.

Diversi modernisti si sono alleati con l'alchimia, ma non necessariamente realizzando la relazione ambivalente tra processo (spirituale) e prodotto (materiale), intrinseca al loro lavoro. Che cosa significherebbe etichettare un modernista come autentico alchimista? André Breton e Michel Butor possono essere definiti alchimisti, dal momento che avevano una profonda conoscenza delle tradizioni e le incorporavano in opere di finzione come *Arcano 17* e *Ritratto dell'artista come una giovane scimmia*? Oppure dovremmo dimostrare che si sono effettivamente cimentati in esperimenti? In che senso la tela di Jackson Pollock del 1947, intitolata appunto *Alchemy*, dovrebbe essere letta come un'accumulazione di strati storico-mitici, oltre che di strati di pittura<sup>20</sup>?

Tali questioni sono molto spinose. In molti si sono espressi a favore oppure contro l'idea di un Duchamp alchimista. Di certo, già nel 1911, Duchamp faceva riferimento alla storia o all'iconografia della tradizione alchemica<sup>21</sup>. Egli ha negato di aver tentato la Grande Opera, ma può veramente essere preso in parola? E questa stessa negazione, cioè la sua stessa parola, non è forse una prova della presenza ossessiva dell'alchimia? In una discussione con un giovane artista, fu chiesto a Duchamp se il suo approccio potesse essere definito alchemico. Egli rispose:

Si può. È una comprensione alchemica. Ma non fermiamoci qui!  
Se lo facciamo, qualcuno penserà che sto cercando di trasformare

il piombo in oro all'interno di una cucina. L'alchimia è un tipo di filosofia, un tipo di pensiero che porta a una forma di conoscenza. Possiamo anche chiamare questa prospettiva 'tantrica' (come direbbe Brancusi), o (come ti piace dire) "perenne".<sup>22</sup>

Non è quindi una questione di pratica. In questa fase, per Duchamp l'alchimia coincideva con il puro pensiero o inclinazione. Ciò implica che l'arte moderna, soprattutto nelle sue forme più concettuali o smaterializzate, è riuscita in qualche modo a trascendere l'ambigua pratica a lungo associata al basso lavoro dei *souffleurs*?

L'evocazione dell'alchimia da parte di Zorio trascende l'idea di auto-redenzione. Le sue opere si liberano nel mondo come prodotti autoprodotti. I vasi in pirex coinvolgono lo spettatore in una dialettica tra pesantezza e leggerezza, trasparenza e liquidità del vetro, e dunque l'alcool che, prima o poi, evaporerà. Per Zorio, il vetro, sebbene possa apparire puro, è in definitiva soltanto silice, *materia bruta*. La sua trasparenza permette di vedere ciò che sta dentro e, visto che i piani sono aperti, anche gli odori fuoriescono. In alcune opere, utilizza il solfato di rame, di colore blu turchese. Con il tempo, il reagente chimico evapora, lasciando cristalli o sedimenti. Zorio è fortemente interessato all'evaporazione perché l'alcool, evaporando, si diffonde nello spazio intorno al crogiolo, trasformandolo. Ma il processo può essere notato solo in un lasso di tempo lungo: settimane, mesi, anni, ben al di là della portata di una distratta visita in galleria. Un'osservazione simile potrebbe essere fatta per un'opera di Zorio del 1967, intitolata *Tenda*, ora al Castello di Rivoli. Nel corso del tempo, i depositi di sale si accumulano sulla tela di un ombrellone che l'artista ha collocato sulla spiaggia. A ogni esposizione, i cristalli di sale crescono o diventano più incrostati. Naturalmente, uno spettatore occasionale vede l'opera solo una volta e non può quindi fare esperienza della trasformazione, ma potremmo dire che i cambiamenti nella materialità di una scultura avvengono sempre: anche quando l'opera è in deposito tra una mostra e l'altra e secondo ritmi che non sono così rilevabili o evidenti come l'accumulo di cristalli di sale. Come il primo alchimista moderno, le opere di Zorio accelerano i cambiamenti della materialità e li rendono espliciti come rappresentazione. I materiali non raggiungono mai una forma stabile in cui "muoiono" (pietrificati nel mercato dell'arte), ma continuano a cambiare dopo che l'artista li rilascia, anche se con

riluttanza, come prodotti. Tra le altre opere da prendere in considerazione, ricordiamo *Rosa Blu Rosa*. Il cloruro di cobalto contenuto nel tubo smezzato cambia colore a seconda dell'umidità e del numero di persone presenti nella stanza. Per la sua opera del 1968, *Piombi*, Zorio ha dunque riempito una vasca di piombo con solfato di rame e acido cloridrico. Una barra di rame viene immersa in ogni bacino e reagisce con gli elementi chimici in modi diversi. L'interesse di Zorio per l'alchimia è dunque continuato anche in seguito. Nel 2006, l'artista ha creato un'opera su carta intitolata *E poi l'alambicco fa speranza*. Inchiostro, fosforo e vernice sono mobilitati in un'immagine bidimensionale di un vaso alchemico. A prima vista, potrebbe sembrare un'opera piuttosto convenzionale che *rappresenta* un momento di trasformazione alchemica, come il paesaggio interiore di Evola. Tuttavia, mescolando l'elemento del fosforo, si può dire che Zorio non si limiti a rappresentare l'alchimia in due dimensioni. La sperimentazione è fondamentale: come altri movimenti artistici moderni, l'arte povera ha talvolta invocato l'alchimia in modo esplicito, ma trascendendo la semplice "rielaborazione" di temi, testi e tradizioni alchemiche per incarnarne, piuttosto, l'ambivalenza:

La terra, l'aria, la trasformazione del fuoco: non era sufficiente [per Matta-Clark] rappresentare questi elementi come segni o simboli; ognuno di essi doveva essere portato avanti corporalmente nell'opera. Né i [...] confini ordinati forniti dalle gallerie più illuminate sarebbero stati lontanamente adeguati al ritmo e alla scala dell'esperimento che aveva in mente.<sup>23</sup>

Se, come altri suoi contemporanei, Zorio lotta costantemente contro la tendenza alla stabilità, tale lotta non può e non deve giustificare un'etichettatura dell'arte povera come antifascista o post-fascista. Collocando le sue opere nel mondo in modo che continuino a cambiare, Zorio mette in crisi l'idea dell'opera d'arte come progetto finito, con confini definiti nello spazio e nel tempo. Questo va oltre un giocoso *détournement* del valore. Non è chiaro se l'opera si muova verso un *telos*, così come viene problematizzata l'idea stessa di un'origine fissa. Zorio ci porta oltre l'idea della trasformazione dell'artista e del temperamento malinconico che potrebbe emergere da uno studio erudito delle tradizioni dell'alchimia. Ci costringe ad ammettere che l'opera non è una

cosa sola ma qualcosa di ambivalente, nel senso complesso che ho cercato di evocare nella mia riflessione filologica sul termine.

Il suo lavoro ci porta al di là del supporto bidimensionale per riflettere sull'antico tropo della scultura come materiale vivente. Ad esempio, nella *Vita*, Benvenuto Cellini ha descritto con vanto la fusione del suo *Perseo*. Quando i suoi assistenti non riescono a mantenere vivo il metallo fuso, racconta:

io feci pigliare un mezzo pane di stagno, il quale pesava in circa a 60 libbre, e lo gittai in sul migliaccio dentro alla fornacie, il quale cone gli altri aiuti e di legnie e di stuzzicare or co' ferri e or cone stanghe, in poco spazio di tempo e' divenne liquido. Or veduto di avere risuscitato un morto, contro al credere di tutti quegli igno-ranti, e' mi tornò tanto vigore che io non mi avvedevo se io avevo più febbre o più paura di morte.<sup>24</sup>

Cellini riflette qui sull'idea, comune nel XVI secolo, che i metalli allo stato naturale siano acquosi, non solidi. E, come credeva Aristotele, lo pneuma è presente nell'acqua, quindi tutti i liquidi hanno un'anima. I metalli, in altre parole, sono vivi. Quando Cellini versa il bronzo liquido nella statua, questa prende vita e contemporaneamente cura lo scultore dalla sua stessa malattia mortale. Rappresenta il compimento di un'impossibile trasformazione alchemica.

L'arte povera è nata da una generazione di artisti che ritenevano che nessun oggetto – per quanto opportunamente concepito, anticonvenzionale o idiosincratico – potesse evitare di diventare merce. Il mercato è una macchina mostruosa che incorpora tutto, anche la sua opposizione. Da cui l'impossibilità di immaginare una gerarchia di oggetti, dove alcuni sarebbero più commerciali di altri. E dunque l'appello alla smaterializzazione.

Nello stesso momento in cui la "smaterializzazione" è stata utilizzata per riferirsi alla sottrazione o all'auto-rimozione dell'artista dal "sistema", in solidarietà con gli studenti e i lavoratori, molti degli artisti hanno anche utilizzato termini come "materia", "materiali" e "materialità" in modi che erano tanto positivi quanto indispensabili. Data l'eterogeneità dei materiali utilizzati dagli *artepoveristi*, sarebbe stato impossibile per Celant definire il movimento unicamente in questi termini, identificanolo ad esempio con l'uso di pietre, bastoni o

altri oggetti naturali. Ciò che è stato invece valorizzato è la nozione di contingenza, l'uso di materiali disponibili in forma spontanea. Insieme alla smaterializzazione, quindi, è nato un rinnovato interesse o, meglio, un'ossessione per i materiali. Materialità, per l'arte povera, può significare liberazione da vincoli eccessivi.

Come scrive Celant,

L'idea, l'evento, il fatto e l'azione visualizzati e materializzati sono infatti le focalizzazioni del rapporto di simultaneità tra idea e immagine, conducono solamente a un allargamento di esperienza circa quell'idea, quell'evento, quel fatto e quell'azione [...] L'idea visualizzata e materializzata non contiene un programma [...] non rappresenta, ma presenta.<sup>25</sup>

Eppure, in qualche modo, per un breve periodo, Celant ha creato un'identità di gruppo tra quelli che Francesco Bonami, senza peli sulla lingua, definisce

artisti altrimenti invischiati nelle contraddizioni di una vita borghese plasmata dal boom economico degli anni Cinquanta e Sessanta. [...] i *vitelloni* del mondo dell'arte, che si sforzano senza sosta di sfuggire al provincialismo delle loro origini, ma che sono ancora attratti dagli agi della loro storica identità nazionale.<sup>26</sup>

Tutto questo, prima della diaspora degli artisti italiani a Berlino, Parigi, New York, Bruxelles, ecc. E prima delle molteplici crisi di *governance*, ambientali e sanitarie che hanno dato risalto al pensiero italiano nell'ultimo decennio. Le opere dell'arte povera sono oggi esposte nei musei e nelle gallerie più prestigiose, con lo scopo di suscitare una sorta di piacere estetico, e magari un mercato, in quanto opere singole, soggette a critica in quanto opere singole e, necessariamente, non generalizzabili. Forse, all'interno di tale scenario, finiscono per apparire anche meno "radicali", rispetto al "pensiero italiano" (basato sul linguaggio). Una domanda assilla quindi questo saggio: possiamo guardare all'arte povera in modo diverso rispetto a un nostalgico escapismo?

1. Si rimanda almeno a R. Esposito, *Communitas. Origine e destino della comunità*, Einaudi, Torino 2006, e Id., *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Einaudi, Torino 2012.

2. L'arte povera ha attraversato diverse fasi, dal momento "originario" alle ripetute mostre "storiche" (per non dire personali). In una delle più importanti, tenutasi nel 2021, *Zero to Infinity 1962-1972*, co-curata da Richard Flood del Walker Art Center di Minneapolis (sede anche della prima mostra americana dell'arte povera, negli anni Sessanta) e da Frances Morris della Tate Modern, alcuni artisti si sono detti insoddisfatti dell'inquadramento del loro lavoro in un momento circoscritto del passato.

3. Per Francesco Bonami, la filosofia umanista fa parte del DNA dell'artista italiano: "Per gli artisti italiani la ricerca della forma all'interno della materia è sempre stata l'impulso inconscio dietro ogni possibile produzione artistica", cfr. F. Bonami, *Now We Begin*, in R. Flood, F. Morris (a cura di), *Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972*, catalogo della mostra, Tate Modern, Londra, 31 maggio-19 agosto 2001, e Walker Art Center, Minneapolis, 13 ottobre 2001-13 gennaio 2002, Walker Art Center, Minneapolis 2001, p. 109. A dire il vero, Bonami non amplia il ragionamento né lo apre alla questione del genere come parte integrante della riflessione.

4. Questa distinzione è stata esempli-

ficata in S. Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the 17th Century*, University of Chicago Press, Chicago 1983, tr. it. *Arte del descrivere: scienza e pittura nel Seicento olandese*, Bollati Boringhieri, Torino 1984. Naturalmente, il dualismo deriva dal saggio di Lukàcs del 1936, *Narrare o descrivere*, incentrato sui testi letterari piuttosto che sulla pittura.

5. R. Colie, *The Resources of Kind: Genre Theory in the Renaissance*, University of California Press, Berkeley 1973, p. 3.

6. U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1962.

7. G. Celant, *Arte povera*, Mazzotta, Milano 1969, ora in *Arte povera. Storia e storie*, Electa, Milano 2011, p. 118.

8. *Ibid.*

9. *Ibid.* È interessante notare che Celant aveva studiato con Eugenio Battisti, filosofo e critico che ha scritto sull'alchimia e l'ermetismo nella prima età moderna. Nei seminari di Battisti, già nel 1963, Celant incontrò Umberto Eco, Pier Paolo Pasolini e i critici d'arte Maurizio Calvesi e Giulio Carlo Argan.

10. S. Schama, *Rembrandt's Eyes*, Knopf, New York 1999, p. 13.

11. T. Todorov, *Eloge du quotidien: essai sur la peinture hollandaise du XVIIe siècle*, Adam Biro, Paris 1993, tr. it. *Elogio del quotidiano. Saggio sulla pittura olandese del Seicento*, Apeiron, Roma 2000, p. 180.

12. Il saggio di Calvesi per il catalogo *Lo spazio degli elementi* è apparso nel giugno 1967.

13. M. Calvesi, *La melanconia di Albrecht Dürer*, Einaudi, Torino 1993, p. XXVI.

14. Il dizionario Treccani online offre le seguenti definizioni: “1. In senso ampio, carattere o proprietà di ciò che si presenta sotto due aspetti diversi (non necessariamente in opposizione), o con due diversi valori o funzioni, che ha duplice effetto o serve duplice scopo; 2. In psicopatologia, comportamento di chi rivolge verso una stessa persona o oggetto, contemporaneamente o alternativamente, due sentimenti o due impulsi antitetici”, ultima consultazione 3 luglio 2022. La terza definizione riguarda il termine nel contesto teologico e non c’è nessun riferimento alla chimica.

15. J. Evola, *La tradizione ermetica. Nei suoi simboli, nella sua dottrina e nella sua “Arte Regia”*, Edizioni Mediterranee, Roma 1991, p. 187. Nell’estate 2022, per esempio, una mostra dedicata a Evola pittore al Mart di Rovereto ha suscitato varie polemiche. Vittorio Sgarbi, tra gli altri, ha difeso la concezione della mostra, ricordando che Evola smise di dipingere nel 1921.

16. Ivi, p. 192.

17. J. Schnapp, *Bad Dada (Evola)*, in L. Dickerman, M. S. Witkovsky (a cura di), *The Dada Seminars*, CASVA Seminar Papers 1, National Gallery of Art, in association with Distributed Art Publishers, Inc., Washington 2005, p. 41.

18. T. De Duve, *Joseph Beuys, or Last of the Proletarians*, in “October”, vol. 45 (Summer 1988), p. 57.

19. Nel 2019, la potente Hauser & Wirth ha dedicato all’artista due interi piani della sua galleria di Chelsea, includendo molti barattoli di feci (esposti in modo evidente anche nel “museo di destinazione”, Magazzino Italian Art, nella *trendy* Hudson Valley di New York). Hauser & Wirth ha scelto di classificare le opere di Manzoni attraverso categorie formaliste: “Linee” e “Materiali”. Anche in questo modo, i gesti di Manzoni hanno perso la loro forza “scandalosa” e sono ora molto ambite dai collezionisti, così come altri artisti italiani sperimentali di quella generazione. In parte questo fenomeno si spiega così: i modernisti statunitensi e britannici hanno dei prezzi inconcepibili e quindi, alcuni artisti italiani attivi negli anni Sessanta – a prescindere da forme o contenuto delle opere – sono emersi sul mercato negli ultimi dieci anni in quanto relativamente accessibili; e i collezionisti (soprattutto altri, Europei, Americani e Asiatici, dato che l’Italia non offre riduzioni sulle tasse per donazioni a musei) hanno cominciato a richiederli con maggior vigore.

20. Forse il titolo di Pollock è arbitrario e non può insegnarci nulla di nuovo sull’alchimia nel mondo moderno: “almeno fin dalla sua prima mostra personale, Pollock aveva spesso incoraggiato le persone a lui vicine, quelle di cui si fidava, a fare libere associazioni verbali intorno al lavoro completato. Dalle loro risposte, da parole e frasi chiave, spesso, anche se non sempre, sceglieva i titoli, tipicamente vaghi, metaforici o ‘poetici’”. Considerava ogni titolo come un modo



per etichettare il suo lavoro, piuttosto che come un equivalente verbale del suo soggetto”. Cfr. B. H. Friedman, *Jackson Pollock: Energy Made Visible*, Da Capo Press, New York 1995.

21. La bibliografia su Duchamp è vastissima e si compone anche di lavori specifici che trattano il suo rapporto con l'alchimia o la smaterializzazione (cioè, Duchamp come primo artista concettuale).

22. L. Henderson, *Duchamp in Context: Science and Technology in the Large Glass and Related Works*, Princeton University Press, Princeton 1998, p. 9.

23. T. Crow, *Gordon Matta-Clark*, in C. Disserens (ed.), *Gordon Matta-Clark*, Phaidon, London-New York 2003, p. 31.

24. B. Cellini, *Vita*, BUR, Milano 2013, pp. 34-35.

25. G. Celant, *Arte povera*, Galleria de' Foscherari, Bologna, 1968, <http://www.defoscherari.com/archivio-1963-2000-galleria-arte-de-foscherari-bologna/arte-povera-1968>, ultima consultazione 3 luglio 2022.

26. F. Bonami, *Now We Begin*, in R. Flood, F. Morris (a cura di), *op. cit.*, p. 111.

**Italian Design Thought: verso una nuova  
*sense praxis* contemporanea**

Alberto Bassi

Gli artefatti materiali e immateriali della vita quotidiana – legati, ad esempio, a una funzione, a una dimensione comunicativa, rappresentativa, evocativa o a un valore simbolico – declinano almeno una duplice identità: configurano se stessi e il loro “significato” di esistenza (rispondere a necessità, desiderio, alla presunta o reale richiesta di un fruitore o del mercato, offrire un’inedita possibilità di ciò che ancora non esiste o altro) ma al contempo, nei casi rilevanti e degni di storia, rappresentano (ma hanno anche capacità di andare oltre) il proprio tempo, ne incarnano aspirazioni, bisogni, istanze ideali, forme e modi del pensiero.

Dispongono della capacità di realizzare una sintesi di molti elementi economico, culturali, socio-tecnici, compreso quelli dell’innovazione integrale e integrata costitutiva dello scarto della rilevanza, dentro una configurazione di forma ed estetica come fattori di linguaggio, identità e valore.

In tutta evidenza, “le cose non sono solo cose”<sup>1</sup>; significano sé stesse, in quanto “funzionano”, e al contempo sono portatrici di valori, significati, contenuti visivo-formali, materiali e immateriali<sup>2</sup>.

Alla storia e critica degli artefatti – progettati per i diversi modi della produzione, distribuzione, comunicazione, consumo e gestione del ciclo di vita – sta il compito di predisporre strumenti di indagine e lettura in grado di renderne compiutamente intellegibili i sistemi valoriali e di senso o constatarne l’irrilevanza<sup>3</sup>, di identificare i passaggi significativi (un archetipo, famiglie di oggetti, servizi o comportamenti) in quanto corrispondenti a densità di significati (e auspicabilmente riconoscibilità e affermazione presso i fruitori).

Da quando si è realizzato il cambio di paradigma “culturale” della Rivoluzione Industriale e della Modernità, poi *Surmodernité* contemporanea<sup>4</sup> (che progressivamente ha voluto vuol dire, fra l’altro, sistema complessivo di produzione-distribuzione-comunicazione-consumo-dismissione, e poi economia del simbolico, dematerializzazione, *servitization*, *sharing* e accesso), per tutto il Novecento e in maniera più tormentata e contraddittoria nel nuovo Millennio, il design in Italia ha compiutamente declinato ricerca di senso, elaborazione culturale,

capacità di esistere, intesa come possibilità integrale di vita economico-formale nel mondo. In questo modo è divenuto identificabile e riconoscibile a livello internazionale come costitutivo e identitario (anche di un modello locale, convenzionalmente (e talvolta equivocamente) etichettato *in toto* come Made in Italy, nonché variamente e liberamente riconducibile a un *Italian Way* (o *Style*) *of Life* (o *Thought*)<sup>5</sup>.

La prospettiva delineata configura un punto di vista, che necessita ulteriori celeri indicazioni attorno a valore e significato del design, prima di approdare dalla condizione storica ad una disamina di alcuni aspetti della contemporaneità.

### *Cultura materiale e forme del tempo*

La storia del design si colloca dentro il più vasto ambito della cultura materiale, cioè delle manifestazioni dell'agire umano, in cui un aspetto tecnico ed empirico è unito a uno artistico-creativo-progettuale<sup>6</sup>, dove la componente fabbrile, del fare concreto, è collegata a quella intellettuale, che fornisce significato e valore *latu sensu* agli artefatti.

Il confine fra utensile, oggetto d'uso e opera d'arte è di natura qualitativa, in relazione innanzitutto alla coscienza intellettuale del proprio ruolo e capacità di costruzione di significati dell'autore-creatore, e poi, fra l'altro, legata ai materiali, alle modalità della realizzazione, alla concezione e configurazione della forma e – *latu sensu* – della decorazione.

Con la rivoluzione industriale è avvenuto il passaggio “dalla civiltà degli utensili alla civiltà delle macchine” e si è delineata la figura specifica del designer, collegata al sistema di ideazione, esecuzione, comunicazione, distribuzione, consumo dell'età industriale e della sua evoluzione tardo-post-neo-super industriale, che in ogni caso da sempre ha contemplato e integrato le possibilità e varianti artigianali, di piccola serie o pezzo unico, fino al contemporaneo customizzabile *making* digitale.

Lo storico dell'arte George Kubler ha elaborato un modello per l'indagine delle molteplici “forme del tempo”, compresi dunque la cultura materiale e il design, proponendo una “storia delle cose”, che include “sia i manufatti che le opere d'arte, le repliche e gli esemplari unici, gli arnesi e le espressioni: in breve, tutte le materie lavorate dalla mano dell'uomo sotto la guida di idee collegate e sviluppate in sequenza temporale”<sup>7</sup>. Le opere d'arte e/o manufatti, a partire



C. Pallavicino, Scooter Lambretta, Innocenti, Milano 1946



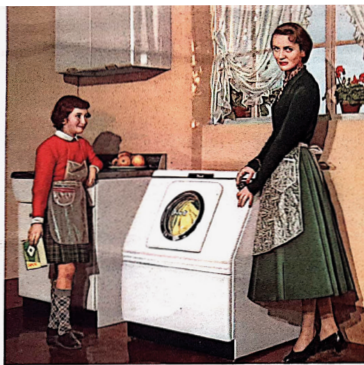
**Prezzo Lire 180.000**

franco Filiale Fiat, I.G.E. e imballo compresi.

## FRIGORIFERO FIAT

**IGIENE ED ECONOMIA** = Chiunque esperimenta l'uso del frigorifero Fiat non può più farne a meno. Il suo funzionamento è perfetto e sicuro. Non richiede manutenzione: non si guasta. Preserva cibi e bevande dal deterioramento, non più sprechi, risparmio di spesa. Non consuma più corrente di una comune lampadina. Vi fornisce il ghiaccio in qualunque momento.

**2 ANNI DI GARANZIA**



**Prezzo Lire 235.000**

franco Filiale Fiat, I.G.E. e imballo compresi.

## LAVABIANCHERIA FIAT

**RISPARMIO** = Per lavare a mano in economia circa 4,5 kg di biancheria si spendono almeno **600 lire**, s'impiegano quasi 4 ore, e per asciugare la biancheria lavata ci vuole una giornata. Con la lavabiancheria automatica Fiat per lavare automaticamente lo stesso carico in soli 45 minuti e ottenendo biancheria semiasciutta pronta per la stiratura si spendono circa **400 lire**.

**PER L'IGIENE E PER L'ECONOMIA DELLA VOSTRA CASA**

dall'oggetto primo archetipo e innovativo, configurano sequenze di soluzioni collegate a un problema e si articolano in una serie: "Il processo di invenzione si svolge perciò in due fasi distinte: la scoperta delle nuove posizioni seguita dalla loro amalgamazione con il patrimonio di conoscenze già esistente"<sup>8</sup>.

### *Il progetto degli artefatti della vita quotidiana*

All'origine degli artefatti fisici o immateriali della nostra vita quotidiana<sup>9</sup>, esiste dunque un processo globale di progettazione (collegato a ideazione, produzione, distribuzione, comunicazione, consumo, gestione del fine vita del prodotto) – il design, appunto – che assume caratteri differenti in relazione al settore produttivo, dal punto di vista dimensionale, organizzativo ed economico-finanziario, delle competenze tecnico-realizzative, di attitudine e sensibilità a ricerca e progetto, oltre che della qualità di imprenditori e management, al posizionamento rispetto ai concorrenti e così via.

Alla luce di un approccio complessivo, il prodotto è pensato per arrivare al mercato delle merci (attraverso operazioni di comunicazione, distribuzione, promozione ecc.) ma anche in relazione alla necessità di fornire servizi (di gestione, controllo o manutenzione, ad esempio) fino allo smaltimento a fine ciclo di vita.

Per questo il designer opera all'interno di articolati gruppi di lavoro, che uniscono differenti competenze, ruoli e responsabilità. Si confronta con imprenditori, ingegneri, uomini di marketing e comunicazione, esperti di tecnologie, di sistemi produttivi, di materiali e così via, in un lavoro basato su dialogo e interdisciplinarietà, come percorso di esplorazione di altri mondi espressivi, culturali, filosofici, sociali e tecnici. A questo unisce la capacità di pensare in termini di sistemi complessi, di costruire attorno a reti di saperi e conoscenze. La qualità complessiva del design si misura allora in relazione alla correttezza e "giustezza" di un processo condiviso e globale di progettazione, che muove dall'azione ideativa e progettuale per collocarsi all'interno di diversi contesti e sistemi (geografici, culturali, tecnologici, di mercato), che determinano una pluralità di teorie e prassi. Un approccio fenomenologico – che guarda cioè ai differenti modi del manifestarsi del "fare" – è divenuto il modo idoneo per registrare le diverse possibilità di intendere, praticare e indagare il progetto, che si declina alla fine in più "definizioni" e prassi: non un design, ma tanti design<sup>10</sup>.

## *Design in Italia*

Dall'inizio del Novecento in Italia si sviluppa un modello e un sistema complessivo del design fornito di caratteri unici e peculiari, cui in questa sede possiamo fare solo sintetico e parziale riferimento, necessario per la messa a fuoco di alcuni aspetti utili<sup>11</sup>.

Avviatosi con chiarezza negli anni fra le due guerre mondiali, si afferma col boom economico e consolida quantitativamente nei decenni successivi fino al passaggio epocale dell'internazionalizzazione degli anni Ottanta, passando attraverso un controverso confronto con il capitalismo finanziario, il neoliberismo, l'"ideologia" delle tecno-scienze, le crisi ricorrenti e poi permanenti del Terzo Millennio<sup>12</sup>.

Il design in Italia si configura come l'esito di un dialogo unico fra cultura del progetto e cultura d'impresa, di paradigmi produttivi prevalentemente su base sociale, come in sostanza sono i distretti e post-distretti, matrice storica delle piccole e medie imprese (Pmi), ancora oggi largamente peculiari del modello italiano<sup>13</sup>. Al loro interno si alimenta il complesso e articolato sistema di competenze e "saper fare" generato dall'esplicita o tacita trasmissione di conoscenze, la vocazione di aziende *product oriented*<sup>14</sup> fondate su innovazione incrementale e specializzazione flessibile, che rende praticabile una produzione per piccoli lotti, con alto contenuto di lavoro specializzato e forte orientamento al cliente attraverso progetti e produzioni "su misura". Una modalità collegata agli strumenti di gestione caratteristici della cosiddetta "produzione snella" (*lean production*) congeniale ai distretti e alle Pmi: larga autonomia decisionale ai livelli inferiori, legami fra le imprese nella costruzione della catena globale del valore, flessibilità nella progettazione, rapporti intensi fra ricerca, produzione e aspetti commerciali nelle fasi di sviluppo e di prototipazione, integrazione efficace fra organizzazione e logistica, che non è mutato anche con la robotica e il controllo numerico nelle lavorazioni.

Per quanto riguarda le condizioni di sviluppo del rapporto fra cultura d'impresa e cultura del design, da una parte si è sviluppato il dialogo serrato e proficuo fra progettisti (di formazione architettonica, ma anche tecnico-ingegneristica o artistica) e imprenditori, di frequente sensibili e illuminati rispetto al proprio ruolo economico, sociale e culturale dentro la società; dall'altra si è costruito un "sistema del design" complessivo per progettare, produrre, comunicare, distribuire e vendere, in grado di affiancare e sostenere lo sviluppo delle industrie e



dei prodotti con opportune azioni e aggiornati strumenti, come riviste, mostre, fiere, premi e iniziative, e poi ancora caratterizzato da idonee attività di formazione e diversificazioni di competenze professionali (assieme alle diverse figure di progettisti – *product, visual, exhibition* o *retail designer* – anche fotografi, registi, addetti alle pubbliche relazioni, redattori, negozianti e così via).

Un modello ancora oggi in grado di richiamare a collaborare progettisti internazionali con le imprese, nonché di rendere appetibili, alle logiche primariamente speculative della finanza internazionale, i *brand* del Made in Italy. Per sottoporli in seguito in verità – sulla base storica di quanto avvenuto in questi decenni e in nome di un equivoco approccio omologante alla globalizzazione – a progressivo snaturamento identitario e culturale.

Il nostro Paese, a lungo e in molti settori – le classiche tre F della divulgazione giornalistica, *furniture, fashion* e *food*, senza dimenticare alcune aree tecnologico-produttive, dai mezzi di trasporto alla meccanica leggera e di precisione – ha rivestito rilevanza assoluta per quanto riguarda il rapporto fra design, impresa, società e cultura, per diventare in seguito termometro e testimonianza dell’avvio di una crisi e della difficoltà economica, sociale, culturale e politica di affrontarla<sup>15</sup>.

La sintetica riproposizione di fattori contestuali, collettivi e culturali – materiali e immateriali, di *coded* e *uncoded knowledge*, di *tangible* e *intangible assets* – come costitutivi del progetto del Made in Italy, prova a introdurre e rendere conto, anche in considerazione dei modi “impliciti” (meno di frequente espliciti e autoriflessivi<sup>16</sup>) del manifestarsi della sintesi del design, della correlazione fra “forme del tempo” ed elaborazione intellettuale.

### *Iconicità del design italiano*

Dentro le condizioni ampie cui si è fatto riferimento è interessante focalizzare – anche in relazione alla rilevanza assunta nel dibattito sulla contemporaneità – alcuni aspetti relativi a un’“identità italiana” che nel tempo ha avuto capacità di rappresentarsi attraverso prodotti iconici, di qualità ed elevato impatto visivo-comunicativo, di ricaduta dentro l’immaginario collettivo, della fruizione e dei mercati.

Destinati a durare nel tempo e a larga diffusione, hanno saputo comunicare un’idea di design, di impresa o di

*Italian Way of Life*, come è avvenuto, solo per fare alcuni esempi,



D. Giacosa, Seicento, Fiat, Torino, 1955





per lo scooter Vespa disegnato dal progettista di elicotteri Corradino D'Ascanio per un'azienda che fino ad allora aveva prodotto aeroplani (1946); per gli apparecchi di illuminazione del 1962 dei fratelli Achille e Pier Giacomo Castiglioni per l'allora neonata Flos o per Tolomeo, la lampada da scrivania a braccio di Michele De Lucchi e Giancarlo Fassina (Artemide, 1986); per il divano divenuto standard universale Charles di Antonio Citterio (B&B, 1997); o ancora, in modo differente, per l'"immortale" Golf (Volkswagen, 1974) del car designer italiano Giorgio Giugiaro.

Cosa hanno in comune questi prodotti e cosa li riconduce in modo riconoscibile a caratteri italiani può costituire oggetto di ampio confronto e necessita evidentemente di approfondimenti, oltre i limiti di una obbligata sintesi. Ad esempio, si sono configurati come "definitivi", fra l'altro, per l'equilibrio della composizione formale e – *latu sensu* – "estetica"; hanno elaborato una dimensione comunicativa "interna", attraverso l'invenzione-codifica di una tipologia (che ne ha fatto archetipi di una sequenza, per dirla con Kubler) oppure la scelta di materiali, di texture, di un colore o uno scarto di invenzione; segnalano uno stato dell'animo/dell'essere e/o un modo di esistere nel mondo, di volta in volta, leggero-giocoso, pertinente-competente, trasgressivo-innovativo, giusto-appropriato, semplicemente per "buon gusto" o per riconoscibile-riconosciuto valore estetico. Fuori dal nostro Paese appaiono caratteri percepibili come identitari di *Italian Way* (o *Style of Life* (o *Thought*)).

### *Anonime icone*

Nella categoria del "classico" italiano si collocano numerosi artefatti "anonimi"<sup>17</sup>.

Della stragrande maggioranza degli artefatti che quotidianamente utilizziamo infatti non sappiamo il nome del progettista. Questo non significa che siano senza autore, semplicemente non ci è noto. Perlopiù non siamo neppure interessati a conoscerlo, perché le scelte di acquisto e possesso sono mosse da una miriade di fattori, in gran parte non predeterminabili né progettabili, e che di frequente escludono la conoscenza di un autore o di un marchio, mentre privilegiano la qualità progettata, sedimentata o immaginaria/immaginata dell'artefatto. Qualche volta sono prodotti a larga diffusione, che in genere costano poco, destinati a un breve consumo o all'"usa e getta"; oppure all'op-

posto sono archetipi tipologici di cui ormai fruiamo anche nella distrazione.

Alcuni di questi artefatti rimandano ai modi della cultura tecnica perché sono frutto di un'innovazione, magari coperta da brevetto; altri sono il risultato di sedimentazioni e piccole migliorie, esito di una lunga tradizione produttiva (perlopiù artigianale o di artigianato meccanizzato) che genera un modello definitivo; altri ancora configurano nuove tipologie di prodotto in risposta a inediti bisogni e necessità.

Difficile selezionare alcuni anonimi tipicamente italiani, a parte i più noti – come la ligure sedia chiavarina (fine Settecento), la caffettiera Moka Express Bialetti (1933), gli occhiali da sole 649 Persol (1936), i doposci Moon Boot (Tecnica, 1969) o la vite Brugola – mentre sembra più interessante leggerli, oltre l'oggetto, come fenomeno identitario di un modo di essere che muove da attitudini, vocazioni, comportamenti trasformati in modalità per fare progetto e impresa.

Il caso più eclatante di anonimo diffuso è certo rappresentato dal settore dell'alimentazione. In chiave contemporanea, riveste rilevanza anche per la capacità, messa in campo a cavallo del secolo concluso, di interpretare le trasformazioni, la modifica delle sensibilità e del sistema dei valori affiancando al modello della produzione di cibo industriale l'idea *slow food*, ispirata alla qualità (reale o millantata) di un prodotto artigianale, curato negli ingredienti e nella sensibilità verso naturalità e sostenibilità. *Slow food* e i valori di cui si è fatto portatore hanno segnato e positivamente contagiato gli utilizzatori e il mercato, indicando concretamente una possibilità locale, imprenditoriale e di buon progetto complessivo legato al paradigma della "lentezza". Certo questa idea del cibo affonda le radici in una dimensione e tradizione italiana di grande attenzione all'alimentazione come forma di una "cultura materiale" specifica<sup>18</sup>, sostenuta da un'economia del cibo significativa (progetto, produzione, distribuzione, consumo), che si è declinata in modalità altrettanto identitarie di "serie variata"<sup>19</sup>. Per questo in Italia si possono trovare infinite declinazioni (secondo la logica dell'innovazione incrementale) di molte tipologie di alimenti, basti pensare ai differenti tipi di pasta, dolci, bevande e così via.

Si tratta di un modello *slow* e una affermazione fortemente identitaria, nei suoi aspetti sostanziali – dalla località alla dimensione assieme fisica e di capacità di costruzione di immaginario e storytelling – in verità ancora largamente da intendere e praticare in altri settori del Made in Italy.

In relazione a queste chiavi di lettura trova idonea collocazione l'equivo-  
ca e talvolta immobilizzante questione (per designer, imprese, si-  
stema della comunicazione) attorno al ruolo del brand o dell'"autore",  
che ha certo identificato una fase "storica" dello sviluppo del capitali-  
simo globalizzato, e si presenta largamente superata – almeno nei Paesi  
socio-culturalmente avanzati e consapevoli – dall'affermarsi (che per  
l'Italia appunto è stata in verità "storica") di artefatti in grado di au-  
torappresentarsi e affermarsi attraverso immaginari identitari (come  
il cibo o l'anonimo italiano) oppure legati all'innovazione (presunta,  
reale o fittizia) della società e dei modi di vita.

### *Super-oggetti, non-cose*

Il panorama contemporaneo si presenta segnato da dematerializza-  
zione, digitalizzazione e virtualizzazione, da una mutazione genetica  
degli oggetti e dei servizi<sup>20</sup>, sottoposti a integrazione delle funzioni,  
miniaturizzazione delle componenti, fino a totale scomparsa di fisi-  
cità. Si caratterizza per la presenza di (anonimi) super-oggetti<sup>21</sup> o di  
non-cose<sup>22</sup>, come i prodotti tecnologici (come smart phone), assieme  
potenti e impattanti, oppure dalla "forma" ineffabili delle informazio-  
ni, dei servizi o dei modi dell'accesso (internet o *sharing*). Si tratta di  
un processo di costruzione valoriale che supera i criteri consolidati di  
riconoscibilità, dalla firma di un autore, di costruzione di immaginario  
e capacità di identificazione iconica, che avevano nel tempo caratteriz-  
zato il modello italiano<sup>23</sup>.

Prodotti-merci-artefatti contemporanei sono piuttosto "opere aperte",  
cioè contengono e generano contenuti non sempre definibili a priori;  
allo stesso tempo sono "opachi", senza più la riconoscibilità dei propri  
meccanismi di funzionamento e a "bassa definizione"<sup>24</sup>, con contenuti  
e identità visivo-formale imprecisa e ambigua; ma al contempo sono  
"densi", dunque in grado di ricoprirsì di una stratificazione di signifi-  
cati e valori.

Con una tale evoluzione del panorama artefattuale – analogico e/o  
digitale, materiale e/o immateriale – si trovano a confrontarsi sistema  
economico-sociale e culturale, imprese e designer.

### *Design Thought e sense praxis*

Poiché il design configura la sintesi di un "processo complessivo  
condiviso", che determina la possibilità di esistenza di artefatti-siste-

mi-servizi materiali e immateriali per la vita quotidiana delle persone, la condizione attuale richiede dunque differenti capacità di elaborazioni di pensiero attorno a quali sono i nuovi valori e come questi possono declinarsi attraverso la competenza fattiva e pragmatica del fare impresa e design in Italia (*sense praxis*).

Per molto tempo la figura del designer ha coinciso con chi contribuiva a fornire soluzioni (*problem solver*) oppure focalizzare problemi (*problem setting*), in principio soprattutto tecnico-formali e poi progressivamente legati a identità e strategia d'impresa, fino alle esigenze dei mercati e della vendita.

All'interno dell'età ibrida segnata dalla rivoluzione tecnologica-digitale e dalla sua commistione sempre più stretta con il pensare-agire umano<sup>25</sup>, dentro un'economia del simbolico, basata sulla necessità di costruzioni valoriali oltre la forma-funzione-prestazione-performance, e poggiando sulle potenzialità di un'economia della conoscenza, i progettisti (e le imprese) si trovano nella necessità di alimentare nuove competenze, conoscenze e saperi (anche di un "fare" italiano nell'obbligata dimensione internazionale) allo scopo di ricercare aggiornati significati e "forme" del design (*sense making*).

Potenti opportunità si sono aperte: legate alla rivoluzione digitale in chiave *human design driven*, alle possibilità di "potere laterale" determinato, ad esempio, dalle energie rinnovabili, dai sistemi di conoscenza e dalle tecnologie "diffuse"<sup>26</sup>, al governo dei *big data*, dell'*artificial intelligence*, del *machine* e del *deep learning*, e ancora all'irrompere di parole come *commons*, *open*, *sharing* o *crowd*, cariche di opportunità eversive verso un sistema apparentemente consolidato<sup>27</sup>.

In verità fino ad oggi, dentro questo potenzialmente rivoluzionario contesto, hanno prevalso soprattutto strumenti e declinazioni delle cosiddette tecno-scienze, attive dentro logiche performative-esibitive e modalità di "fare per fare", in sostanza organiche e funzionali al sistema capitalistico-consumistico, alla libertà demagogico-immaginaria del capitalismo tecno-nichilista<sup>28</sup>. Sono stati prioritari il consumo, il possesso, la performance e la velocità, anche come forme privilegiate di realizzazione del sé attraverso l'"agire e/o apparire per esistere".

In tutta evidenza l'equivoco consiste nella sostituzione del pensare con il fare, dei mezzi con il fine. Le modificazioni strutturali in essere sembrano piuttosto far emergere la necessità di distinguere il "fare come produzione" dal "fare come ricerca di qualità e significato"; in-

dicano la possibilità di spostare il punto di vista dalle “possibilità del fare” alla ricerca del “significato del fare” e, ancor di più, muovere dalla logica del “poter fare” a quella del “saper fare”. Perché, che si tratti di potenzialità produttive, gestionali e organizzative (attraverso automazione o robotizzazione) oppure di sviluppo tecnico-esecutivo del progetto, si pongono i medesimi problemi: nulla è in grado di autogenerarsi-determinarsi con senso in assenza di un’intenzione, di una volontà di far esistere. In relazione a questo, il design si pone come condizione necessaria, competente ed esperta allo scopo di riconnettere l’agire progettuale con una dimensione intellettuale e “umanistica”, che da sempre in verità ne caratterizza e alimenta la diversità rispetto ad altri modi del progetto.

Dentro questo scenario complessivo, oltre le condizioni attuali di esistenza-sopravvivenza, fuori dalla retorica auto-assolutoria delle “sorti magnifiche e progressive” del Made in Italy, è necessario condurre un articolato ripensamento sistemico da cui possono nascere un nuovo pensiero e una nuova prassi: dal rapporto locale-globale alle politiche industriali oltre la deriva italiana attuale verso una società signorile di massa basata sulla rendita<sup>29</sup>, dalla dimensione di un capitalismo finanziario totalizzante e del controllo attraverso l’ideologia e le prassi delle tecnoscienze alla centralità del lavoro, delle persone e della loro felicità.

Nel 2003 scriveva Vilèm Flusser aprendo scenari su presente e futuro prossimo: “Il nuovo essere umano non è più uomo d’azione, ma un giocatore: *homo ludens*, non *homo faber* [...] non desidera fare o avere, ma vivere [...] dal momento che le cose non gli interessano più, non ha problemi. Ha dei programmi invece”<sup>30</sup>.

Potrebbe sembrare in qualche modo la fine di un mondo, ma non è necessariamente la fine del mondo.



1. Si veda, fra gli altri, F. La Cecla, *Non è cosa. Vita affettiva degli oggetti*, Eleuthera, Milano 1998; M. Mantellini, *Dieci splendidi oggetti morti*, Einaudi, Torino 2020.

2. Si veda, fra gli altri, G. Scaraffia, *Miti minori*, Sellerio, Palermo 1995; E. Landowski, G. Marrone, *La società degli oggetti*, Meltemi, Roma 2002; M. Ferraris, *Il tunnel delle multe. Ontologia degli oggetti quotidiani*, Einaudi, Torino 2008; R. Bodei, *La vita delle cose*, Laterza, Roma-Bari 2009.

3. Si veda F. Carmagnola, *Vezzi insulsi e frammenti di storia universale. Tendenze estetiche nell'economia del simbolico*, Luca Sossella, Roma 2001.

4. Per dirla con M. Augé, *Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, (ed. or. *Non-lieux*, 1992), Elèuthera, Milano 2005.

5. Si veda, fra gli altri, A. Bassi, F. Bulegato (2018). *Il design del Made in Italy: progetto di una identità*, in M. Borgherini, S. Marini, A. Mengoni, A. Sacchi, A. Vaccari (a cura di), *Laboratorio Italia. Canoni e contraddizioni del Made in Italy*, Dcp Iuav-Mimesis, Milano-Udine 2018, pp. 240-265.

6. A. Bassi, *Storia della cultura materiale, design histories, progetto "senza aggettivi"*, in M. Bulgarelli, A. De Rosa, C. Marabello (a cura di), *Utilità e danno della storia*, Dcp Iuav-Mimesis, Milano-Udine 2018, pp. 112-125.

7. G. Kubler, *La forma del tempo. Considerazioni sulla storia delle cose* (ed. or. *The Shapes of Time*, 1972), Einaudi, Torino 1976, p. 17.

8. Ivi, p. 79.

9. Si veda anche M. De Certeau, *L'invenzione del quotidiano* (ed. or. *L'invention du quotidien*, Gallimard 1990), Edizioni Lavoro, Roma 2001.

10. Si veda A. Bassi. *Design contemporaneo. Istruzioni per l'uso*, il Mulino, Bologna 2017.

11. Si veda, ad esempio, O. Calabrese (a cura di), *Il modello italiano. Le forme della creatività*, Skira, Milano 1998, e Id., *Made in Italy, 1951-2001*, Skira, Milano 2001; G. Bosoni (a cura di), *Il modo italiano. Design e avanguardie artistiche in Italia nel XX secolo*, catalogo della mostra, Mart, Rovereto, 3 marzo 2007-3 giugno 2007, Skira, Milano 2007; T. Paris (a cura di), *Made in Italy. Il design degli italiani*, designpress, Roma 2005; E. Morteo, M. Sette (a cura di), *Unicità italiana. Made in Italy e identità nazionale, 1961-2011*, Marsilio, Venezia 2011; R. De Fusco, *Made in Italy. Storia del design italiano*, altralinea, Firenze 2014.

12. Si veda M. Magatti, *Libertà immaginaria. Le illusioni del capitalismo tecnonichilista*, Feltrinelli, Milano 2009.

13. Si veda G. Becattini, *Dal distretto industriale allo sviluppo locale. Svolgimento e difesa di una idea*, Bollati Boringhieri, Torino 2000; A. Colli, *I volti di Proteo. Storia della piccola impresa in Italia nel Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

14. Fra l'altro di frequente con imprenditori che sono anche progettisti o forniti di specifiche competenze su prodotto e produzione oppure sostenuti da Uffici tecnici, ricerca e sviluppo interni alle aziende.

15. D'altra parte, merita essere ricordato come – con il venir meno nel nostro Paese di politiche industriali, di visioni strategiche e culturali – si è in sostanza definitivamente conclusa la fase della grande impresa, sviluppata in maniera anche rilevante almeno fino agli anni Sessanta e poi dissipata con discutibili privatizzazioni o politiche di assistenzialismo di Stato.

16. La dimensione intellettuale della cultura del progetto in Italia è peculiare e indagata; si veda F. Bulegato, E. Delapiana, *Il design degli architetti italiani 1920-2000*, Electa, Milano 2014.

17. A. Bassi, *Il design anonimo in Italia. Oggetti comuni e progetto incognito*, Electa, Milano 2007; P. Antonelli, *Humble Masterpieces. 100 Everyday Marvels of Design*, Thames & Hudson, London 2006; N. Fukasawa, J. Morrison (a cura di), *Super Normal: Sensations of the Ordinary*, Lars Müller, Zürich 2007; “Diid-disegno industriale”, n. 55 (*No Name Design*), 2012; F. Clivio, *Hidden Forms. Vedere e capire le cose*, Skira, Milano 2014.

18. Si veda M. Montanari, *Il cibo come cultura*, Laterza, Roma-Bari 2004; A. Capatti, M. Montanari, *La cucina italiana, storia di una cultura*, Laterza, Roma-Bari 2005; A. Bassi, *Food Design in Italia. Progetto e comunicazione del prodotto alimentare*, Electa, Milano 2015.

19. Che in verità caratterizza da sempre, anche in relazione alla matrice artigianale di saper fare, l'industria italiana in molti settori del Made in Italy, dall'arredamento all'automotive, dall'illuminazione alla moda.

20. “L'ordine digitale derealizza il mondo informatizzandolo [...] ha messo la parola fine al paradigma oggettuale [...] sottomette le cose alle informazioni”, in B. Chul Han, *Le non cose. Come abbiamo smesso di vivere il reale*, Einaudi, Torino 2022, pp. 6-8.

21. Fulvio Papi parla di “protesi micro-tecnologiche del quotidiano [...] che si incorporano nella vita stessa nei suoi aspetti comunicativi dove alterano le relazioni spazio-temporali, il che ha effetti su tutto l'arco della percezione dell'alterità”, F. Papi, *Il lusso e la catastrofe*, Ibis, Como-Pavia 2006, p. 74; Chul Han di “oggetti autistici” attraverso i quali “si percepisce soprattutto se stessi”, B. Chul Han, *Le non cose. Come abbiamo smesso di vivere il reale*, Einaudi, Torino 2022, pp. 38-39.

22. Sulle non-cose si veda V. Flusser, *Filosofia del design*, Mondadori, Milano 2003, p. 91 e ss.; sulla possibile distinzione fra oggetti e cose (“a differenza della cosa, l'oggetto è privo di aura, della percezione dell'apparire in una forma unica di una lontananza”) si veda R. Bodei, *La vita delle cose*, Laterza, Roma-Bari 2009, p. 48.

23. Si veda C. Alessi, *Le caffettiere dei miei bisnonni. La fine delle icone del design italiano*, Utet, Milano 2018; F. Zurlo, *Disegnare il valore oltre il prodotto*, Libraccio, Milano 2012. Nella prefazione al volume di M. De Certeau, *op. cit.*, Alberto Abruzzese sostiene che

l'autore dimostra "come l'innovazione delle tecnologie non precede ma segue il mutamento e che questo stesso mutare delle forme della vita è già anticipatamente presente in processi che [...] hanno bisogno di una ricerca inventiva [...] di uno sguardo improvvisamente rivolto alle cose del mondo sotto un'altra luce, una diversa capacità percettiva", p. IX.

24. Si veda R. Pierantoni, *Verità a bassissima definizione. Critica e percezione del quotidiano*, Einaudi, Torino 1998; M. Mantellini, *Bassa risoluzione*, Einaudi, Torino 2018.

25. A. Khanna., P. Khanna, *L'età ibrida. Il potere della tecnologia nella competizione globale*, Codice, Torino 2013.

26. Vedi fra gli altri J. Rifkin, *La terza rivoluzione industriale*, Mondadori, Milano 2011; J. Rifkin, *La società a costo marginale. L'internet delle cose, l'ascesa del «commons» collaborativo e l'eclissi del capitalismo*, Milano, Mondadori 2015.

27. Si veda A. Arvidsson, *Changemaker? Il futuro industrioso dell'economia digitale*, Luca Sossella, Roma 2020.

28. M. Magatti, *Libertà immaginaria. Le illusioni del capitalismo tecno-nichilista*, Feltrinelli, Milano 2009.

29. Si veda L. Ricolfi, *La società signorile di massa*, La nave di Teseo, Milano 2019.

30. V. Flusser, *Filosofia del design*, Mondadori, Milano 2003, p. 97. E ancora: "la società del futuro immateriale sarà divisa in due classi: coloro che programmano e coloro che vengono programmati", p. 103.

# **L'acqua, le scale e le biglie: Cinzia Ruggeri e l'immagine di Venezia**

Elena Fava

L'autrice desidera ringraziare Angus Fiori, Gloria Ruggeri, Giancarlo Maiocchi (Occhiomagico) e Ilvio Gallo per la disponibilità dimostrata e per le informazioni e il materiale che hanno gentilmente fornito.

*È l'emozione di arrivare laggiù in auto, abbandonare tutto e affrontare da soli Venezia. Quel garage è un punto importante perché è la custodia della civiltà delle macchine e portarselo addosso è come vestirsi di un'emozione. Che si può trasformare in gioco con le automobiline...<sup>1</sup>*

Con queste parole l'artista e designer Cinzia Ruggeri (Milano, 1942-2019) accompagna un disegno a pastello realizzato nel 1982, in cui è ritratta una figura umana, ma fatta di acqua e di aria. Il corpo è avvolto da una spirale, una solida rampa stradale che perde la sua funzione per trasformarsi in un abito e in una pista per le automobiline.

Si tratta di una libera interpretazione dell'autorimessa comunale situata nell'attuale piazzale Roma a Venezia costruita su progetto di Eugenio Miozzi e concepita come naturale completamento del ponte automobilistico (oggi Ponte della Libertà, già del Littorio) che collega il centro storico della città lagunare con la terraferma. Quest'ultimo progetto era stato portato a compimento nel 1933 dall'ingegnere bresciano che, due anni prima, aveva assunto la carica di Ingegnere capo della Direzione dei lavori e servizi pubblici del Comune di Venezia, ruolo che avrebbe mantenuto fino al 1954.

Secondo Clemens F. Kusch, il garage rappresenta l'edificio più significativo della concezione della "Venezia moderna" di Miozzi, sentita come necessità di coniugare la volontà di un rilancio della città e l'esigenza di dotarla di adeguate infrastrutture per garantire la più ampia mobilità interna ed esterna<sup>2</sup>. Realizzato in cemento armato e dotato di due rampe elicoidali per la salita e la discesa dei veicoli, l'edificio si distingue per il linguaggio razionalista che marca una discontinuità rispetto alle soluzioni costruttive più tradizionali utilizzate dallo stesso Miozzi per il ponte translagunare. Proprio la rampa elicoidale è l'elemento su cui insiste, soprattutto a livello iconografico, la pubblicistica degli anni Trenta del Novecento che associa il carattere della "architettura nuova a Venezia"<sup>3</sup> all'arrivo eccezionale dell'automobile in laguna. La rampa dell'autorimessa rimane un soggetto

diffuso anche nelle cartoline del secondo dopoguerra che, per ragioni diverse, raccontano ai turisti l'arrivo in città via terra.

Il disegno di Ruggeri, intitolato *Autorimessa di piazzale Roma a Venezia*, è pubblicato nel febbraio del 1982 in “Casa Vogue” insieme a quello di altri stilisti e architetti, invitati dalla redazione a presentare progetti-maschera per l'imminente carnevale<sup>4</sup>. Walter Albini, affermato designer di moda, disegna un camuffamento architettonico per il volto coronato da un gioco d'acqua (*Fontana*), Gianfranco Ferré, astro della moda internazionale con in tasca una laurea in architettura, presenta il progetto di *Maschera per pomeriggio milanese limpido e sereno* da indossare sopra i suoi abituali completi neri. Alessandro Mendini per Alchimia, propone l'embrione di un progetto di *Fioriera* che nelle vetrine del negozio Fiorucci in galleria Passarella a Milano prenderà definitivamente il titolo di *Arredo vestitivo*<sup>5</sup>, mentre Ettore Sottsass offre un'ironica interpretazione delle convinzioni del *Designer milanese come cariatide*, con testa e piedi saldamente incastonati in blocchi di marmo. Aprono e chiudono questo corteo in maschera *Stazione interspaziale* di Vittorio Garatti, un casco ispirato a un edificio da lui progettato – Scuola di balletto dell'Avana – da indossare insieme a una tuta dell'aviazione inglese, *Edicola commemorativa* di Flavio Albanese, una sorta di omaggio alla maschera da parte dell'architettura, infine i costumi per un buffo balletto intitolato *Vetri di Murano* a firma di Agnoldomenico Pica, di cui è protagonista il sig. Fiasco.

I progetti appena descritti sono per la maggior parte proposte elaborate in precedenza dai singoli designer, opportunamente adattate per rispondere alla richiesta della redazione di “Casa Vogue” di presentare architetture e oggetti pensati come maschere, costumi e giochi per il carnevale, ovvero per un'occasione effimera che più si avvicina alla natura volatile della moda. Significativo è il coinvolgimento insieme agli stilisti, di architetti e designer non ortodossi rispetto al progetto funzionalista e più disponibili a un confronto con la dimensione leggera del *glamour*.

In questo senso l'articolo si inquadra perfettamente nella tendenza, particolarmente diffusa all'inizio degli anni Ottanta del secolo scorso attraverso riviste di settore – tra cui la stessa “Casa Vogue” – ed esposizioni di risonanza internazionale, a insistere sulle contaminazioni tra moda e industrial design, moda e architettura. Questo aspetto rive-

la da una parte la necessità di definire uno statuto disciplinare per la moda nel suo confronto con il design, l'architettura e l'arte, dall'altra aiuta a chiarire il valore culturale rappresentato dall'industria, e più in generale dalla tecnica, nella definizione del Made in Italy negli stessi anni del successo internazionale di questa etichetta<sup>6</sup>. Cinzia Ruggeri con il suo lavoro alimenta questo dibattito, ancora oggi molto attuale.

L'articolo appena citato offre soprattutto l'occasione per evidenziare i riferimenti a Venezia che attraversano il lavoro della designer e precisare la sua idea di moda in relazione alla città lagunare. Nello stesso tempo il progetto vestimentario che Ruggeri sviluppa, restituisce un'ulteriore interpretazione di Venezia vista attraverso la lente della moda, lettura che si inserisce negli studi già intrapresi in questa direzione<sup>7</sup>.

Sebbene la redazione di "Casa Vogue" chieda ai progettisti di forzare i confini tra architettura vestita, abito e costume in una sorta *divertissement*, la scelta della designer di un'architettura veneziana come l'autorimessa di piazzale Roma trascende il prevedibile. Ruggeri si serve di un elemento iconico dell'edificio di confine, che oggi come allora segna il limite d'accesso delle automobili in laguna, nella promessa di un viaggio anfibio tra terra e acqua. Veste l'emozione della scoperta di una città come Venezia e la traduce in un'idea di mobilità per il corpo e per la mente, la stessa idea che pervade il suo progetto di moda, pensato non per un tipo di donna ideale ma per un cuore e un cervello<sup>8</sup>.

Nel disegno appena descritto, Ruggeri utilizza la riduzione di scala per trasformare la rampa architettonica in una pista giocattolo che a sua volta diventa abito. A indossarlo è un corpo acquatico che, con la leggerezza che contraddistingue il gioco, spinge le automobili fino a farle precipitare.

L'acqua, il gioco, la rampa ricorrono nei progetti di moda di Ruggeri e provengono dall'esperienza che la città lagunare produce in lei e si fissano nel suo immaginario, diventando ingranaggi attivi nella costruzione di un discorso sulla moda. Ripercorrere le vicende biografiche della designer, milanese di nascita ma di origini veneziane, è utile per comprendere il senso di Venezia che Ruggeri trattiene e sviluppa, ben sintetizzato nel disegno dell'*Autorimessa di piazzale Roma* che si è rivelato uno spunto decisivo per avviare questa riflessione.



C. Ruggeri, *Autorimessa di piazzale Roma a Venezia*,  
progettista ing. E. Miozzi, 1933, Venezia 1982



CinZADUGERI®

AUTORIMESSA DI PIAZZALE ROMA A VENEZIA

(Progettista Ing. E. Miozzi, 1933)

"E' l'emozione di arrivare laggiù in auto, abbandonare tutto e affrontare da soli Venezia. Quel garage è un punto importante perché è la custodia della civiltà delle macchine e portarselo addosso è come vestirsi di un'emozione. Che si può trasformare in gioco con le automobiline ..."

## *L'acqua*

L'elemento acquatico è ancora più esplicito nel progetto *Per un vestire organico*, un video ideato appositamente da Cinzia Ruggeri per un workshop che si tiene nel 1983 a Venezia, nelle sale di Palazzo Fortuny<sup>9</sup>. Questo lavoro, pensato per un corso di fotografia, è utile per comprendere l'atteggiamento progettuale che guida la designer nella messa a fuoco del concetto di moda nel corso degli anni Ottanta, confermando la sua attitudine all'attraversamento dei linguaggi e collocandola tra gli attori della stagione definita postmoderna<sup>10</sup>.

L'alternanza tra immagini sfocate e nitide, suoni liquidi e acuti, indica che la scena si svolge dentro e fuori dall'acqua. Il set è l'eccentrico showroom milanese di Bloom, la società e il marchio di abbigliamento con cui la designer sfila sulle passerelle del prêt-à-porter italiano dalla seconda metà degli anni Settanta e per tutto il decennio seguente<sup>11</sup>. La protagonista del video è una creatura marina interpretata dalla danzatrice Valeria Magli, fasciata in una tuta azzurra dotata di lacci e ventose che scivola tra le cose immerse in un ambiente dipinto di rosa. Come un polpo, Magli si avvinghia agli oggetti che scopre intorno, si contorce su di essi, li imbriglia e alla fine ne rimane completamente sedotta.

Tra i led azzurrati e il rosa delle pareti, le forme spigolose degli oggetti di scena e la morbidezza organica del corpo, i riflessi d'acqua e di vetro, i gorgoglii e i suoni strani che accompagnano ogni movimento, si consuma un rito misterioso che origina dal gesto quotidiano del vestirsi, performato da un corpo eccitato dalla sua seconda pelle, l'abito, che attiva una connessione con il mondo circostante.

Ruggeri in più occasioni afferma: "Vestirsi è la prima cosa che si fa ogni mattina: trascurati, raffinati, 'normali'. Lo si voglia o no, l'abito è lo spettacolo (sempre intenzionale) di noi stessi"<sup>12</sup>.

Le stesse parole sono usate dalla designer per accompagnare questo progetto che dunque descrive un'idea di moda molto precisa, in cui l'abito è concepito come un dispositivo scenico che reagendo con il corpo e con l'ambiente, registra questa interazione e la rende manifesta<sup>13</sup>.

Nel caso del video è l'acqua l'elemento che potenzia la trasformazione anfibia del corpo vestito della ballerina. Ed è proprio l'acqua, segno distintivo del paesaggio veneziano, che costituisce il filo conduttore del suo lavoro. Il mare, ad esempio, è il tema guida della



Riprese della campagna pubblicitaria per la collezione Cinzia Ruggeri p/e 1984



Sfilata della collezione Cinzia Ruggeri p/e 1985

Nelle pagine successive, sfilata della collezione Cinzia Ruggeri p/e 1985

collezione p/e 1984 che la designer, nel comunicato stampa che accompagna la sfilata, descrive così:

In questo teatro/scenario/panorama prevale il richiamo al mare, nel colore, nella rete leggera, nel continuo rincorrersi delle applicazioni a onde; alle sue isole, “galleggianti” squarci improvvisi; i nodi, piccoli ponti delicati; le pieghe piatte, stirate, come le persiane chiuse dei villaggi sulla costa.<sup>14</sup>

In questo caso ricorrere alle parole di Ruggeri chiarisce come i riferimenti visivi perfettamente leggibili nei suoi modelli – e puntualmente restituiti negli scatti realizzati da Occhiomagico per la campagna pubblicitaria – siano in realtà una scelta insistita perché intenzionale, che proviene dalla relazione intima con un particolare contesto, fatto di reti, isole “galleggianti”, “persiane chiuse” e “piccoli ponti”.

### *La scala e le biglie*

Venezia [...] è sempre stata ed è una forma aperta, versata nel tempo, quindi risolta in colore e ritmo [...] Venezia è una città che si vive: proprio questo suo potere di identificazione tra il nostro tempo in atto e la sua forma, racchiude il segreto della sua “attualità”. Proprio perché l’immagine di Venezia non è data, per così dire una volta per sempre, ma continuamente si discioglie e si ricompone: continuamente, a ogni istante, si crea di nuovo entro il nostro tempo.<sup>15</sup>

Così nel 1954 Sergio Bettini, nella famosa conferenza dedicata all’*Idea di Venezia* tenuta presso il Centro internazionale delle arti e del costume a Palazzo Grassi, descrive la città lagunare come un organismo vivo, una “forma aperta” che continuamente si crea seguendo il tempo della vita, contro il luogo comune romantico che la considera alla stregua di un museo, oggetto soltanto di contemplazione. Se la potente “attualità” di Venezia la rende perfetta per la moda e le sue espressioni, come ha ben illustrato un recente studio di Gabriele Monti<sup>16</sup>, la sua vitalità di “forma aperta” e potenzialmente disponibile ad accogliere il cambiamento è l’aspetto che più si avvicina al senso che Ruggeri attribuisce a questa città.









Nata e vissuta per la maggior parte della sua vita a Milano, la designer in diverse occasioni sottolinea le sue origini veneziane da parte di padre. Guido Ruggeri lascia la città lagunare nel secondo dopoguerra e fonda una società che produce abiti pronti per uomo, poi trasformata nella Uni.Ma.C spa, un colosso dell'abbigliamento femminile con quattro linee di produzione destinate a coprire diversi segmenti di mercato, della grande distribuzione fino alla *boutique*, e cinque stabilimenti dislocati tra Lombardia e Veneto<sup>17</sup>. Egli proveniva a sua volta da una famiglia che a Venezia possedeva alcuni negozi di scialli, pizzi, merletti e cappelli, con annesso laboratorio di sartoria per signora: Magazzini Emilio Ruggeri.

Venezia è un luogo a cui la designer è legata attraverso le relazioni familiari e che frequenta per ragioni di lavoro. Numerose sono infatti le attività intraprese nella città lagunare: prima di diventare amministratrice unica di Bloom spa, dirige l'ufficio stilistico dell'azienda paterna che prende parte, con continuità dal 1965 al 1970, alle sfilate allestite presso il Ciac Centro internazionale delle arti e del costume a Palazzo Grassi<sup>18</sup>. Insieme a Valentino Parmiani e allo studio Eccetera, allestisce lo stand del Centro Tutela Lino in occasione della prima edizione di *Incontri Venezia* nel 1981, manifestazione internazionale dedicata al tessuto per l'arredamento e ospitata, fino al 1985, nelle sale di Palazzo Grassi, rivestendo di lino delle sagome che riproducono in tre dimensioni il disegno dei pavimenti intarsiati della sede veneziana<sup>19</sup>. Nello stesso anno espone una selezione di abiti nella mostra *Il consumo culturale. Una storia degli italiani dal 1945 ai giorni nostri*, curata da Marino Livolsi e allestita nell'ambito della Biennale di Venezia, settore progetti speciali<sup>20</sup>. Nel 1983 è invitata come relatrice ai corsi di fotografia che si tengono a Palazzo Fortuny, occasione questa in cui presenta il video *Per un vestire organico*. Il suo vaso *Alto e basso* è realizzato dalla vetreria Carlo Moretti di Murano, committente di un progetto che innesca una sinergia tra designer e riviste di settore per la valorizzazione dell'arte vetraria e che sfocia in una mostra ospitata, soltanto per una sera, presso l'Hotel Danieli nel 1983<sup>21</sup>. Ruggeri ricorrerà in altre occasioni ai maestri muranesi per realizzare oggetti o elementi delle sue installazioni ambientali, tra cui *La leggerezza del peso* ideata insieme ad Hanif Jan Mohamed e Paolo Cremonesi per la manifestazione veronese *Rituali domestici*<sup>22</sup>.

Venezia è viva soprattutto grazie all'esperienza che la città ha pro-



dotto in lei, di cui la scala e la linea obliqua sembrano restituire una sintesi perfetta.

La mia infanzia è stata normale, a Venezia, a Milano... Nella memoria è rimasto qualche frammento... Ricordo la stanza da letto della nonna che aveva i pavimenti in discesa. Trovavo delizioso andare a passare una settimana da lei perché c'era un letto matrimoniale enorme, con un gradino per salirci e a me pareva di entrare in una fiaba, anche perché appoggiavo la palla su un certo tavolo e la palla ruzzolava giù fino all'altro lato della stanza, appoggiavo le biglie e anche quelle ruzzolavano giù: mi sembrava un incantesimo e invece la casa era un po' storta, semiaffogata come una nave rimasta incagliata.<sup>23</sup>

Così nel 1985, all'apice del suo successo come fashion designer, Cinzia Ruggeri mette a fuoco il ricordo della casa della nonna Cesira a Venezia. Lo trasforma in una fiaba: per entrarci basta salire qualche gradino e poi osservare le biglie che, scivolando sui pavimenti sconnessi, prendono vita. L'esperienza di quella casa "un po' storta e semiaffogata" nella laguna è pervasa di magia e il gioco delle biglie, gioco acquatico per eccellenza, fornisce l'occasione per sperimentarlo.

La scala e il piano inclinato sono tratti caratteristici del paesaggio veneziano. Sono elementi formali che ricorrono nei progetti della designer e con i quali esplora lo scarto dalla regola che determina – come dichiara Ruggeri stessa in più occasioni – la "perdita dell'equilibrio". Sono forme che tendono all'infinito e sono associate all'idea di moto, stimolando così una doppia lettura. Si prestano dunque alla trasformazione dei corpi che indossano queste forme e, muovendosi nello spazio, a loro volta le modificano.

Già nelle prime collezioni della linea Bloom, la designer declina questi motivi sulla superficie bidimensionale dei tessuti, inserendo intarsi e applicazioni, e nella struttura degli abiti, ad esempio utilizzando un taglio di manica diverso dall'altro con attacchi a onde o a geometrie. Li trasferisce nelle tre dimensioni giocando con le variazioni di scala: da un orecchino a una pochette fino a vere e proprie architetture per il corpo.

Paradigmatica declinazione del motivo della scala sono gli abiti

*Omaggio a Lévi-Strauss* (collezione a/i 1983-1984) – oggi conservati presso il Victoria and Albert Museum a Londra – e *Ziggurat* (collezione a/i 1984-1985) che esprimono un concetto di femminilità fieramente esibita: gli scalini possono fornire un punto di appoggio e, nel “gioco” del corteggiamento, offrono un invito a salire oppure a scendere.

Le considerazioni fatte sino a ora consentono di formulare una nuova lettura di questi ultimi progetti, generalmente interpretati come esito della vicinanza di Ruggeri alle esperienze condotte negli stessi anni nell’ambito del nuovo design italiano<sup>24</sup>.

La sua ricerca coesiste con quelle di Alchimia e Memphis, che certamente conosce, ma non ne è una semplice derivazione applicata al progetto di moda. Se il ricorso alla scala, forma arcaica e insieme recente, offriva ai progettisti l’occasione per esplorare la coesistenza irrisolta tra antico e moderno, la cui consapevolezza matura nell’estetica postmoderna<sup>25</sup>, la “scala” di Ruggeri acquista un diverso valore alla luce della familiarità con un luogo come Venezia e dall’esperienza che la città continuamente produce in lei.

1. Autorimessa di piazzale Roma a Venezia, progettista ing. E. Miozzi, 1933, s.d. [1982], foglio dattiloscritto, Archivio Cinzia Ruggeri, Milano.
2. C. F. Kusch, *L'autorimessa di Venezia* (oggi Garage comunale), in Id. (a cura di), *Eugenio Miozzi. Venezia tra innovazione e tradizione 1931-1969*, Dom publishers, Berlin 2021, pp. 121-133, *passim*.
3. *Architettura nuova a Venezia. L'autorimessa*, in "Quadrante", n. 12, 1934, p. 13; si vedano inoltre: G. Silvestri, *L'autorimessa di Venezia*, in "Le vie d'Italia", n. 11, 1934, pp. 873-879; U. Nebbia, *Autorimessa a Venezia*, in "Casabella", n. 83, 1934, pp. 36-40.
4. M. Sisto, *Maschere & inganni architettonici*, in "Casa Vogue", n. 127, febbraio 1982, pp. 212-215.
5. *Arredo vestitivo* è presentato con una performance il 10 febbraio 1982 nelle vetrine del negozio Fiorucci, in galleria Passerella 2 a Milano dalle 21:30 alle 22:00, con disegni di Bruno Gregori, ready-made musicale di Monofonicorchestra, modelli realizzati da Zanotta; il progetto, opportunamente modificato, è riproposto nel video *Dilatare* (1984) per la regia di Metamorphosi.
6. Cfr. E. Brunello, E. Fava, *Made in fabbrica. Il valore dell'industria nel Made in Italy*, in M. A. Barucco, F. Bulegato, A. Vaccari (a cura di), *Remanufacturing Italy. L'Italia nell'e-*

*poca della postproduzione*, Mimesis, Milano-Udine 2020, pp. 202-221.

7. M. Lupano, A. Vaccari (a cura di), *Una giornata moderna. Moda e stili nell'Italia fascista*, Damiani, Bologna 2009; M. L. Frisa, A. Mattiolo, S. Tonchi (a cura di), *Bellissima. L'Italia della moda 1945-1968*, MAXXI-Electa, Roma-Milano 2014; A. Vaccari (a cura di), *Moda, città e immaginari*, Mimesis, Milano-Udine 2016.
8. E. Fava, *Cinzia Ruggeri. Vestire le emozioni*, in "ZoneModa Journal", vol. 9, n. 1, 2019, pp. 1-19. Tra gli studi che permettono di inquadrare in un contesto più ampio il percorso di Cinzia Ruggeri tra arte, moda e design, si segnalano: A. Branzi, *La casa calda. Esperienze del nuovo design italiano*, Idea Books, Milano 1984; R. Martin, *Fashion and Surrealism*, Rizzoli International, New York 1987; M. L. Frisa, S. Tonchi (a cura di), *Excess. Moda e Underground negli anni '80*, catalogo della mostra, Stazione Leopolda, Firenze, 8 gennaio-8 febbraio 2004, Charta, Milano 2004. È in corso di pubblicazione la prima monografia dedicata a Cinzia Ruggeri, concepita insieme all'antologica *Cinzia Says...* curata da Luca Lo Pinto e inaugurata il 14 aprile 2022 (fino al 28 agosto 2022) presso il Macro Museo d'arte contemporanea di Roma; dal 5 novembre 2022 (fino al 12 febbraio 2023) la mostra sarà riallestita negli spazi del Goldsmiths Centre for Contemporary Art di Londra.
9. *Per un vestire organico*, 1983, ideazione C. Ruggeri, regia Metamorphosi, interprete V. Magli, 12 min., Archivio Cinzia Ruggeri.

10. Cfr. M. L. Frisa, S. Tonchi (a cura di), *op. cit.*

11. Bloom spa è fondata nel 1972 con sede a Milano. Cinzia Ruggeri, amministratrice unica della società, disegna la linea di abbigliamento femminile Bloom e dal 1981 quella più d'avanguardia che porta il suo nome, che affianca la prima. Nel 1986 esordisce sulle passerelle di Pitti Uomo la collezione Cinzio Ruggeri, sempre disegnata dalla designer, destinata a durare per due stagioni. La società Bloom spa cessa la propria attività alla fine degli anni Ottanta.

12. M. Guatterini, *L'abito? È lo spettacolo che diamo di noi stessi*, in "l'Unità", 5 dicembre 1981, p. 13; *Nuove tendenze italiane nella creazione di immagini. Arte, percezione, realtà, visione*, corsi di fotografia a cura di Occhiomagico, Centro di documentazione Palazzo Fortuny, 12-17 dicembre 1983, Venezia, s.i.p., fascicolo dattiloscritto, Archivio Cinzia Ruggeri.

13. In questa direzione si inquadrano le sperimentazioni sul tessile condotte da Ruggeri per ottenere un tessuto a cristalli liquidi (brevettato) in grado di cambiare colore al variare della temperatura, oppure decorazioni cinesche attivabili da luci polarizzate. Il risultato di queste ricerche è presentato nella collezione Cinzia Ruggeri a/i 1982-1983.

14. [C. Ruggeri], comunicato stampa della collezione Cinzia Ruggeri p/e 1984, s.d. [1983], foglio dattiloscritto, Archivio Cinzia Ruggeri.

15. S. Bettini, *Idea di Venezia. Conferenza tenuta a Palazzo Grassi il 10*

*ottobre 1954 dal prof. Sergio Bettini ordinario di Archeologia cristiana all'Università di Padova*, Fantoni, Venezia [1954], pp. 16-17.

16. G. Monti, *Le Bal. La superficie violenta delle feste veneziane*, in "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory", n. 1, 2019, pp. 108-115.

17. La Uni.Ma.C spa nasce nel 1963, inizialmente con ragione sociale Ruggeri Manteaux Tailleurs spa e sede a Onè di Fonte (Treviso), trasferita nel 1968 a Vimodrone (Milano). Cessa di operare nel 1975. Guido Ruggeri, amministratore unico della società, è ricordato negli studi di storia economica per aver siglato alla metà degli anni Sessanta un accordo con le maggiori case di confezioni – Gruppo Finanziario Tessile, Hettemarks, Marzotto, Max Mara – che prevedeva un fronte comune, attraverso la pianificazione delle cartelle dei colori e delle linee, per arginare l'eccessiva diversificazione delle tendenze di moda a cui solo le piccole aziende, dotate di una maggiore agilità produttiva, erano in grado di adeguarsi senza correre il rischio di accumulare preoccupanti giacenze di invenduto. Cfr. I. Paris, *Oggetti cuciti. L'abbigliamento pronto in Italia dal primo dopoguerra agli anni Settanta*, Franco Angeli, Milano 2006.

18. Una ricostruzione puntuale delle sfilate organizzate dal Ciac Centro internazionale delle arti e del costume a Palazzo Grassi a Venezia è fornita da E. Danese, *Le sfilate di alta moda al Centro internazionale delle arti e del costume*, in M. L. Frisa, A. Mattiolo, S. Tonchi (a cura di), *op. cit.*, pp. 302-305.

19. C. Donà, *Tessuto, pelle della casa*, in “Modo”, n. 40, giugno 1981, pp. 66-67.

20. *Il Consumo culturale. Una storia degli italiani dal 1945 ai giorni nostri*, catalogo della mostra, Padiglione Italia, La Biennale di Venezia 1981, settore progetti speciali, Marsilio, Venezia 1981.

21. *Vetri del quarto potere*, in “Casa Vogue”, n. 142, giugno 1983, pp. 190-193.

22. *Rituali domestici. Messinscena di oggetti per abitare con arte*, coordinamento di Ugo La Pietra, nell’ambito di *Abitare il tempo*, catalogo della mostra, Quartiere fieristico, Verona, 4-8 maggio 1989, Alinea, Firenze 1989.

23. P. Fallaci, *Incontro straordinario con Cinzia Ruggeri*, in “Anna”, 11 maggio 1985, pp. 32-37, p. 34.

24. Tra le rappresentazioni più note – un’immagine che ancora oggi è utilizzata per sintetizzare il progetto di moda di Ruggeri – è la fotografia scattata da Giovanni Gastel e pubblicata nel mensile “Donna” (n. 37, 1983) in cui l’associazione tra la scala-scultura *Lassù* di Alessandro Mendini e l’abito *Omaggio a Lévi-Strauss* diventa stringente.

25. Cfr. G. Adamson, J. Pavitt (edited by), *Postmodernism: Style and Subversion, 1970-1990*, V&A Publishing, London 2011.

**L'immagine al presente.  
L'archivio come figura(le) del contemporaneo**

Carmelo Marabello

*Non pulito, non estetico, non educativo,  
non progressivo, non cooperativo, non etico,  
non coerente: contemporaneo.*

Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi

*Davanti ad un'immagine non bisogna solamente  
domandarsi quale storia essa documenti e di quale  
storia è contemporanea, ma anche quale memoria  
sedimenta e di quale rimosso essa è il ritorno.*

Georges Didi-Hubermann

### *Soglia*

Che cosa accade quando la materialità dell'archivio, l'immagine stessa della Storia – o di ciò che noi reputiamo e situiamo come Storia – irrompe, nella forma di immagini movimento, in un film, quando lo forma come esito di traiettorie del *found footage*, repertorio di immagini statiche? Quando diviene spazio e tempo di un'installazione? Che cosa accade quando il fotografico, nel farsi fotogramma, rimanda a un protocollo di realtà cui dovremmo affidarci, di cui dovremmo fidarci soprattutto allorché si configura come memoria analogica di un presente fatto passato dalla macchina da presa e dal montaggio? Il comfort della lettura documentarizzante di Odin, da lui teorizzata negli anni Duemila<sup>1</sup>, ci consente di affrontare la forma del *presente* che le immagini d'archivio rielaborate e ripensate nel montaggio producono per noi? La storia del cinema italiano ha una forma peculiare di relazione con l'archivio, da Omegna a Pietro Marcello, lavorando qui sugli estremi di una corda lunga. Produce, soprattutto, un'idea di storia, confrontandosi con la materialità dell'immagine filmica, riproducendola. Un'idea che il montaggio, già a partire dagli anni Sessanta con Pasolini, con la sua paradossale antropologia per immagini d'archivio oggetto di analisi di Georges Didi-Huberman<sup>2</sup>, decostruisce via via, per riconfigurarsi, in parte, come una *public history* d'autore – soprattutto nel riuso degli archivi riautorizzati, nel senso di Geertz<sup>3</sup> – grazie a progetti come *Alfabeto italiano* promosso dalla Rai; in parte come

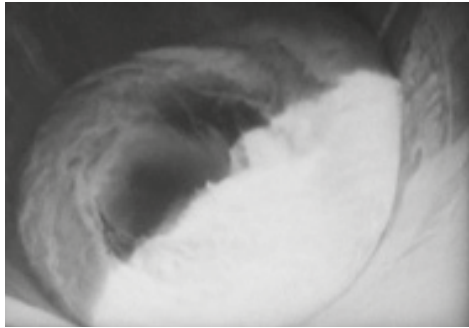
*archiveology*, riprendendo qui i termini di una lettura suggerita già nei primi anni Novanta muovendo dal film seminale di Angela Ricci Lucchi e Yervant Gianikian *Dal polo all'equatore* (1987) più volte ripresa e approfondita nell'ambito dei *film studies*<sup>4</sup>. Senza per questo tralasciare l'uso del repertorio nei film di finzione, come forma complessa di riscrittura del tempo del racconto, come nell'uso anacronico delle immagini in *Martin Eden* (2019) di Marcello. Se, come scrive Catherine Russel, l'*archiveology* è una pratica filmica – un'operatività che attinge al materiale d'archivio per produrre conoscenza sulla modalità in cui la storia è stata rappresentata, evidenziando come le rappresentazioni non siano immagini false ma abbiano in realtà esse stesse un valore storico antropologico<sup>5</sup>, disegnandosi di fatto come una pratica post-benjaminiana in quanto lettura metastorica, capace di leggere ciò che avviene –, si rivela al di là dell'immagine. Resta tuttavia il nodo dell'immagine come palinsesto di senso, sopravvivenza. Così come rimane cruciale la questione del montaggio, la scena della conoscenza per montaggio, come della poetica produttiva dell'*editing*, o di altre pratiche proprie dell'azione filmica – la camera analitica di Gianikian e Ricci Lucchi come progetto di riappropriazione persino materica –, così come il deperimento del film stesso, senza tralasciare il *reframing* e le forme di eterocronie da montaggio, innestate poi nel processo di materializzazione del film come esito poetico. Sino allo sconfinamento spaziale nell'installazione, forma sensibile di un archivio che si fa “cinema espanso”, come in *Non Non Non*, la mostra dedicata ancora a Gianikian e Ricci Lucchi, nel 2012 a Milano, Hangar Bicocca. L'archivio di immagini, attraverso le diverse pratiche e poetiche di riappropriazione e uso, compone una diversa storia delle immagini stesse e rimanda piuttosto, nelle sue forme più significative, al *lavoro del contemporaneo*, a una teoria del contemporaneo come tempo dell'*intempestivo*, nel senso di Roland Barthes, di quanto è necessario per scuire il presente delle immagini dal puro ipotetico sinc dell'esperienza diretta con la storia o col mondo per distaccare comunque e de-costruire il comfort stesso dell'idea della rappresentazione e della sua codifica per generi, oggetti rigidi, principi di enunciazioni. La potenza del montaggio riorizzonta l'idea stessa di leggibilità: la *Lesbarkeit* benjaminiana è intrinsecamente, nel montaggio cinematografico, una durata, un cristallo di potenza e contingenza, la temperatura del tempo, un sintomo o un segno nel campo del senso. Un'immagine comunque



*al presente*, talvolta capace di imprevedibili squarci anacronici, talvolta ripiegata sulla moneta dell'attuale, nella custodia apparente del presente stesso già assunto come dato, passato<sup>6</sup>.

### *Prima genealogia*

È sera. Irene è a piazza Barberini. Varca la soglia del cinema omonimo: accompagnata in sala da una maschera prende posto. Il primo piano la designa. Sullo schermo un cinegiornale Incom racconta di un paese abbandonato prima di essere sommerso dalle acque di un nuovo invasore: la diga alimenterà di energia idroelettrica la valle e i luoghi circostanti, il progresso e il lavoro, come recita la voce off dello speaker. L'inquadratura finale ci consegna una spirale d'acqua destinata a farsi potenza, forza canalizzata in una turbina, macchina di nuovo tempo, mentre il filmato diventa, a ogni proiezione, la capsula di quel tempo. Ma di che tempo si tratta? Che cosa fa al tempo – e al tempo del film, il tempo del racconto – la presenza del cinegiornale? Che presente attiva nella storia? E, viceversa, che storia traccia di quel presente? Che traccia lascia, in noi, come negli spettatori di allora, il figurale di quella spirale d'acqua? La scena descritta rimanda a *Europa '51* (1952) di Roberto Rossellini. Irene – Ingrid Bergman – travolta dalla morte del figlio sta per essere sommersa dalla scena della storia, dalla tempesta di un quotidiano insostenibile, dalla sua intemperatività al presente, al ruolo di moglie di un diplomatico: Irene diviene improvvisamente e dolorosamente contemporanea. Il suo *nuovo* contemporaneo illumina l'oscuro, l'ombra, la vita stessa come agenda del disagio e volontà e fatica del riscatto. Il trauma del figlio perduto la convince a guardare oltre le apparenze e le routine della vita agiata, la muove verso una deriva di luoghi e incontri col dolore e la pena del dopoguerra italiano, sino al finale internamento in una clinica psichiatrica per decisione del coniuge. Il trauma della storia e delle storie si abbatte su di lei. Che cosa fa allora il filmato della Incom nel film e al film? Il cinegiornale Incom *autentica* il tempo, colloca la storia di Irene negli anni Cinquanta italiani, orienta, nei termini di Odin, verso una parziale lettura “documentarizzante”, situa la protagonista nella scena di un tempo definito, di un presente attivato, offrendo tuttavia allo spettatore non soltanto l'istanza di realtà, avvalorando la coesistenza di eventi e della bio-finzione di Irene, ma suscitando qualcosa di più problematico. La sottolineatura del finale del cinegiornale, la storia



R. Rossellini, *Europa '51*, 1952

come spirale allusa nella figuralità dell'inquadratura della spirale d'acqua – nella forma informe del mulinello – mette in scena la relazione tra storia e storie, tra vissuti e tempi sociali. Il neorealismo qui gioca l'ingaggio del linguaggio documentario nella sfera del verosimile come finzione necessaria, e viceversa. Rimontare la spirale della storia attraverso lo sguardo di Irene – il cui personaggio riprende i tratti di Simone Weil – è come cercare di dare una via d'uscita alla mosca dal collo di bottiglia, compito della filosofia nei termini di Wittgenstein. I primi piani della Bergman, la potenza degli sguardi via via intransitivi di lei, sono una forma di attivazione del presente come ombra, come lacuna, mancanza. Il frammento del cinegiornale reca la materia della storia come film, la materialità del filmato analogico e del montaggio, come trama di quel presente, come scena e pratica di autenticazione del discorso narrativo. Tuttavia, l'autenticazione intermediale<sup>7</sup> lavora lo spazio di quel presente nei tempi del contemporaneo come *intempestivo*, per riprendere ancora Barthes. L'archivio testimonia la storia presentandosi come una *time capsule*, l'archivio scuote il presente e la Storia disegnando il tessuto mobile di una coevità densa. La storia, come accade in Rossellini, si fa *racconto*, si produce come presente e al presente, come mostreranno persino i film in costume. Mentre le immagini di repertorio in apertura de *Il generale della rovere* (1959) recuperano il presente bellico dei bombardamenti della Seconda guerra mondiale, facendosi cronaca, la Incom di *Europa '51* è piuttosto un'*immagine-sintomo* nel suo complesso: la verità storica dell'immagine documentaria cifra, nel film, l'idea stessa della storia come traiettoria di sommersi e salvati, si offre come immagine dialettica dove la spirale mulina davvero, in quanto potenza dell'immagine, l'idea stessa della storia umana e naturale.

## *Seconda genealogia*

*Pensiamo che esista solo il presente e per noi la memoria è presente, non passato. Per questo rifiutiamo la categoria di archeologi, lavoriamo nel presente e per il presente, l'idea del passato non la accettiamo, quello che vediamo nei fotogrammi è quello che vediamo oggi.*  
Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi

Che cosa accade quando l'archivio è rifilmato, reinquadrato, rimodellato? Cosa accade ai corpi, agli oggetti, al paesaggio? Ai corpi e volti estratti, ridisegnati dal gesto analitico, rimodulati come nuove figure – nuovo figurale – offerto alla scena del presente come *sopravvivenza* della storia, come processo e forma possibile dell'oggi lì preconizzato? Cosa accade all'archivio divenuto film quando il film si fa spazio e lavora nello spazio multiplo di schermi configurando e disegnando diversamente l'esperienza stessa della memoria contenuta e suggerita dalle immagini in movimento? Nel 2012, presso l'Hangar Bicocca di Milano prende forma la prima retrospettiva completa dedicata alle installazioni di Gianikian e Ricci Lucchi. La scena della camera analitica, la scena peculiare del montaggio dei due artisti cineasti trova asilo nelle volte dell'ex stabilimento Pirelli, al cospetto delle torri di Kiefer. Così i diversi lavori commissionati dalla Biennale del 2001 di Szemann, *La marcia dell'uomo*, e dalla fondazione Cartier – *Vision du désert* (2000) –, così come *I frammenti elettrici* (2002-2012) già presentati al museo di Philadelphia nella mostra *Experiment with truth* diventano ambienti sensibili del percorso espositivo, proiezioni su pareti e su schermi che invitano a un percorso-cammino di iniziazione allo stupore e all'analisi, di sospensione del giudizio e di necessario esercizio di attenzione critica nel contesto per immagini disegnato dai due artisti cineasti e dai curatori della mostra, Bertola e Lissoni. Due questioni sorgono immediatamente, ritornando oggi a una mostra di dieci anni orsono: la continuità formale e teorica del lavoro operativo di Gianikian e Ricci Lucchi, sia nei film che nelle installazioni, il movimento del cambio di scala come equivalente e corrispettivo del lavoro sul tempo – il rallenti – più avvertibile e visibile nei film pensati per la visione frontale. Vi è poi una continuità evidente, che permane, come osservava, in parte, Bellour già nel 2001<sup>8</sup>, tra i film e poi le installazioni: l'idea di un corpo come flagranza storica da recuperare per accostare l'idea dell'umano come massa, come una distesa e densità di corpi che la superficie dello schermo, che la forma del fotogramma, poi compone. Idea che in una installazione come *La marcia dell'uomo* (2001) assume l'abbrivio del corpo cronofotografico razzializzato e tuttavia reso astratto dai film di Régnauld. Le immagini della marcia ritratta da un medico anatomista assistente di Marey diventano qui traccia storica e proiezione metastorica dell'idea di tipo razziale: la monumentalizzazione scientifica dei corpi diventa il viatico alla proie-

zione successiva di immagini violentemente razziste, espressione chiara del colonialismo italiano e francese novecentesco, sottolineatura evidente della violenza che i filmati privati come i materiali pubblici delle istituzioni coloniali conservano ancora oggi. Il lavoro dei due cineasti diventa quindi, per un verso, un lavoro di *archiveology*, almeno a prima vista, quando invece si tratta di un'azione processuale complessa, più ricca e consapevole. Al lavoro di ricerca d'archivio si sovrappone qui il lavoro della camera analitica, la necessità poetico-produttiva di rifilmare il materiale, di assumere le lacune dei fotogrammi così come le immagini in decadimento come elementi di senso, alla ricerca dell'inconscio ottico che il fotogramma talvolta trattiene. Rifilmare significa qui *estrarre* un gesto, un segno, un dettaglio, mutare la scala percettiva dell'istanza e della volontà di rinunciare al filmato attraverso il gesto filmico, di produrre un'etnografia sperimentale di gesti e posture attraverso l'archivio come istanza poetica di realtà, di storia materiale del filmico in quanto archivio. Mettere in scena una diversa cadenza temporale, una forma durata, cristallizzando prismaticamente un fotogramma in un ralenti, per ritrovare, in un tempo materiale diverso, la faglia attiva del presente. Nelle immagini dei film di Gianikian e Ricci Lucchi, come nelle installazioni, la forza del piano, la potenza, sono l'obiettivo del montaggio: rifilmare vuol dire metter in evidenza la possibilità originale del materiale di farsi piano, *prise de vue*, di offrirsi alla camera analitica. Significa porsi poi nella luce del montaggio, nella complessità del montaggio, nelle temporalità che questo introduce e forma. I volti che, divenuti primi piani, punteggiano i film e le installazioni dei due cineasti artisti diventano così attrattori, agenti di nuove topologie: la camera analitica reinventa non solo l'inconscio ottico del fotogramma, ma rivela anche il primo piano come cardine e viatico dell'invenzione filmica, il *close-up* come mondo nuovo nel sistema percettivo delle arti che si fa condizione novecentesca dello stare al mondo in quanto *cinéfilms* e *cinéphiles* dinanzi alle immagini movimento. Come il volto della Bergman suggella e rima il mulinello della spirale d'acqua in *Europa '51*, preconizzando il suo futuro sguardo di internata nel finale del film, così il lungo primo piano anonimo e terribile degli occhi della ragazza violentata alla conclusione di *Vision du Desert*, suggella l'orrore dell'esotismo. Il primo piano di un'attrice hollywoodiana, così come quello dei volti anonimi della guerra del 1914-1918, cortocircuitano

insieme la materialità del gesto filmico e l'istanza del *close up* come traiettoria e strategia dell'umano, come gesto di configurazione dell'umano attraverso il film, attraverso e malgrado i cliché delle immagini. Del resto, il lavoro dell'archivio, e con l'archivio, è un lavoro di interrogazione del presente: i 347.000 cliché de *Dal polo all'equatore* raccontano come l'istanza del presente – del contemporaneo – sia un percorso lento e aspro, paziente. Opposto al lavoro di dissipazione intensa di Rossellini, giusto per chiarire, eppure vicino nelle necessità: come interrogarsi se le immagini sono divenute dei clichés? Come lavorare con le immagini per suscitare il presente? Nelle pagine finali di *L'Image-mouvement*, Deleuze traccia un parallelo tra Hitchcock e Godard, e più in generale la Nouvelle vague, affrontando il tema dell'immagine mentale e del cliché, per concludere che il destino dell'immagine mentale del cineasta inglese non si possa ridurre a supplemento dell'immagine-azione-percezione-affezione. La conseguenza dell'immagine mentale, riesplorata dalla Nouvelle vague, avrebbe significato appunto la messa in scacco della stessa immagine-azione, immagine-percezione e-immagine-affezione. Conseguenza: tutte le immagini sarebbero divenute dei possibili clichés. Da cui la necessità di una nuova immagine pensante che avrebbe comportato la possibilità di cercarla persino aldilà dell'immagine-movimento. I 347.000 cliché ottenuti filmando il materiale di Luca Comerio sono stati realizzati tra il 1984 e il 1987, negli stessi anni dell'opera deleuziana. Immagini fisse e discrete, al di là dell'immagine-movimento, o al di qua, sono state il frutto dell'assunto del *cliché* come potenza, come destino in nuce di qualunque immagine. Ma sono oggi anche il segno che l'*immagine pensante* ha poi assunto il campo tensivo dell'immagine d'archivio. La tensione analitica del *reframing* e del montaggio come istanza del presente, come varco e attraversamento del cliché, dell'*immagine-cliché*, sono la cifra evidente del gesto poetico e produttivo della coppia di artisti cineasti. I film privati, come i film di famiglia, e così i materiali di propaganda, sono il campo proprio del luogo comune, l'arena possibile delle evidenze di superficie. Un'etnografia poetica attraverso le immagini di stereotipi e cliché è un gesto politico necessario. Gianikian e Ricci Lucchi non si sono sottratti al politico: l'*ethos* temporale generale della loro opera – un'etica del tempo – mette in evidenza la particolare sensibilità storica dei loro progetti. Il tempo, nei loro film, si addensa così, per apparire come un "aperto". Il montaggio schiude qui, appun-



Y. Gianikian, A. Ricci Lucchi, "Non Non Non", veduta della mostra,  
Pirelli HangarBicocca, Milano, 2012

to, il tempo cristallizzato nell'archivio, il dettaglio, o il primo piano di un viso estratto da una massa di corpi: frammenti di Storia si fanno storie, progettano e producono *l'immagine al presente*, e così le figure – come pure il figurale – del *contemporaneo*.

### *Terza genealogia*

*Ci interessa l'archivio perché tutto il presente è già contenuto nell'archivio... ma è lento e noi dobbiamo rileggerlo e rimetterlo in moto. La memoria ci interessa non come passato ma come scoprimento e lettura del presente.*

Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi

*Se parlare per un altro sembra un processo misterioso, forse è perché parlare a qualcuno non lo sembra abbastanza.*

Stanley Cavell

In che modo la storia presente si fa passato, intrattiene relazioni con l'oggi, schiude le sue domande sull'avvenire, sul futuro prossimo venturo? Nella recente Biennale di Venezia, settembre 2022, Gianfranco Rosi presenta fuori concorso *In Viaggio*, un film di montaggio di immagini di repertorio dedicato ai viaggi di Papa Francesco. Il cineasta viaggiatore italiano più noto e premiato sfida sé stesso con un lavoro affatto diverso. Subito all'inizio di *In viaggio*, mentre le immagini di repertorio cominciano a scorrere sullo schermo, alcune didascalie sembrano assicurarci e rassicurarci: ci informano di una intensa e copiosa attività di viaggi, i viaggi di Francesco, papa della chiesa apostolica romana, ci consegnano quantità, ci confortano di una cronologia, di una periodizzazione. Il tempo, il tempo storico, diverso dal tempo del film, assume quindi la misura degli anni del pontificato di Bergoglio: la rotta dei viaggi muove da Lampedusa, nel 2013, sino al Canada del 2022, fino a un vicino ieri, mentre la geografia prende la forma di corde lunghe, traiettorie intercontinentali, spostamenti brevi, distanze, alterità. Luoghi, e soprattutto corpi, volti, gesti di masse e individui, teorie e processioni di ultimi, dimenticati, carcerati, poveri.



C'è in questo film, perché di un film si tratta, un'istanza diretta, semplicemente rosselliniana: la volontà di sciogliere il trascorso recente di questi nove anni nella linea semplice della sequenza temporale, nella volontà di fare, col tempo, con la cronologia, una prima didascalia di lettura. Mettere in forma i viaggi nella geografia dei luoghi alla luce della storicità propria delle immagini via via prodotte come diretta televisiva, come testimonianza dagli operatori vaticani. Rosi incontra le immagini televisive e nel montaggio prova ad autenticarle, le autorizza nel senso in cui Geertz definiva il lavoro di scrittura dell'antropologia<sup>9</sup>. La struttura retorico visiva dell'incontro col repertorio si manifesta come racconto, realizza, e in certo senso reifica, la *testimonianza* alla luce del *racconto*, la produce come materia, inquadratura, sequenza, fotogramma, la fa accadere come cadenza, tempo sublimato e ritratto, estratto. Vigenza di un'immagine, nucleo di una traccia possibile. Questione classica si direbbe, che si trascina dalle origini della riflessione su storia e narrazione del pensiero occidentale: dinanzi alle immagini filmate da altri, Rosi lavora il *possibile narrativo* di quelle testimonianze, lo enuclea e avvalora nel montaggio, lo addensa e attraversa interrogando l'idea poetica stessa di *testimonianza* che inevitabilmente Papa Francesco produce. E che le parole in viaggio di Bergoglio cifrano come una lingua volutamente e semplicemente *enciclica*, come una glossolalia rovesciata, segnata dal carisma della lingua quotidiana. Alla Storia qui, nel film, il montaggio sovrappone le *storie*: l'editing esplora e reinventa il presente cristallizzato nelle immagini, nelle sequenze, il regime di storicità dell'immagine-testimonianza, radicando in una nuova intensità e tensione il loro presente storico. Il viaggio papale diviene messaggio, il viaggio, cristianamente, martirio, di luoghi e mondi, di reietti e potenti, di religiosi e laici, di volti senza nome come di attori della politica planetaria. Tra *qui e ora* e *lì e allora* il film e il repertorio si producono come forma, racconto, nell'insidia ulteriore di una scelta di regia che accompagna il materiale filmato contrappuntandolo non soltanto di repertorio ulteriore ma intercalando il girato recente, i viaggi papali a Malta e in Canada, filmati dallo stesso Rosi, con materiali provenienti da altri lavori del regista, *out takes* da *El sicario-Room 164* (2010), *Fuocammare* (2016), *Notturmo* (2020). Attivando qui il rischio di un cortocircuito, narrativo e politico-poetico. Attestando la necessità di autenticarsi in qualche modo nel processo stesso del montaggio, di materializzarsi in quanto contrap-





punto – repertorio di luoghi diversamente filmati e narrati, insorgenti dalla sfera dei possibili che ogni film abbandona e conserva, materialmente e idealmente. *In viaggio* di Rosi ci interroga radicalmente sul senso e sulla relazione tra immagini e storia, sul montaggio come forma di interrogazione narrativa ma effettiva della storia, sulla dimensione di effettività e di affettività dell'immagine storica dei materiali filmati – dei materiali filmici tout court. Il lavoro del film, infatti, sfida – pur confidando in essi – attraverso il montaggio, il precipitato di questi reperti, il loro essere memoria-reportage. Assume il farsi storico delle dirette televisive dei viaggi papali, dal 2013 in avanti, come traccia di una verità del mondo, come proiezione potente di un'idea di verità, del quotidiano come profezia accaduta e registrata. E tuttavia, due inquadrature di Rosi ci ricordano il potere del film, il possibile di questo potere, il senso del filmare ancora. La prima è il silenzio di Bergoglio nelle immagini iniziali di *In viaggio*, il primo piano del Papa come momento e tempo di *prossimità*, lì ritratto nella flagranza di un viso che, come un paesaggio di rughe – tempo umano corrugato – segna e centra l'inquadratura, rimandando al cinema come gesto semplice di confronto e presa in carico del mondo. La protesi tecno-umana della camera segna la felicità indessicale di una mediazione in forma di immagini: ci ricorda di un esser lì dinanzi a qualcosa non ancora immagine, perché l'immagine materialmente sia. Testimonia una posizione nello spazio, lo spazio temporaneo di una relazione. *Body of Evidence*, prova di due evidenze nell'*evenienza* dell'immagine. La seconda è il flou del volto di Bergoglio nel viaggio doloroso in Canada. Una ripresa frontale che ci consegna un volto baconiano corrugato qui dall'obiettivo, allontanato e risolto nella potenza del flou, testimoniato dalla camera nell'espressività alterata nella rimediazione dell'informe, nell'estetica dell'indefinito, del *documento* visivo otticamente irrisolto. Il viaggio di Bergoglio, nella trama di queste due inquadrature, nella geografia dei viaggi, nel sonoro dell'invito a sognare ripetuto come fosse una nuova ecolalia, si fa semplicemente immagine movimento, per farsi quindi film. Nella potenza del provvisorio di una forma. Tra *routes* e *roots* Rosi non può che esitare e tuttavia editare, formare un primo piano e scegliere un flou per continuare a narrare. Parafrasando Marx, le immagini fanno la storia ma non fanno di farla: il montaggio, allora, è il lavoro materiale sulle immagini e con le immagini, un lavoro antropologico necessario.

1. R. Odin, *De la fiction*, De Boeck Université, Arts cinéma, Bruxelles 2000, p. 135 e ss.
2. G. Didi-Hubermann, *Sentir le grisou*, Les Éditions de Minuit, Paris 2014.
3. Cfr. C. Geertz, *The Transformation of Intimacy. Sexuality, Love and Eroticism in Modern Society*, Politi Press in association with Blackwell Publishers, Cambridge-Oxford 1992; tr. it. il Mulino, Bologna 1995, pp.16-31.
4. J. Katz, *From Archive to Archiveology*, in "Cinematograph" n. 4, 1991, pp. 96-103. Cfr. C. Russell, *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices*, Duke University Press, Durham 2018.
5. C. Russell. *op.cit.*, p. 22.
6. "Ciò che distingue le immagini dalle «essenze» della fenomenologia è il loro indice storico. (Heidegger cerca invano di salvare la storia per la fenomenologia in modo astratto, attraverso la "storicità"). [...] L'indice storico delle immagini dice, infatti, non solo che esse appartengono a un'epoca determinata, ma soprattutto che esse giungono a leggibilità solo in un'epoca determinata. E precisamente questo giungere a leggibilità è un determinato punto critico del loro intimo movimento. Ogni presente è determinato da quelle immagini che gli sono sincrone: ogni adesso [*Jetzt*] è l'adesso di una determinata conoscibilità. In questo

adesso la verità è carica di tempo fino a frantumarsi. (E questo frantumarsi, e nient'altro, è la morte della *intentio*, che quindi coincide con la nascita dell'autentico tempo storico, il tempo della verità). Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato [*das Gewesene*] si unisce fulmineamente con l'adesso [*Jetzt*] in una costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica nell'immobilità [*Bild ist die Dialektik im Stillstand*]. Poiché mentre la relazione del presente con il passato è puramente temporale, quella tra ciò che è stato e l'adesso è dialettica: non di natura temporale ma immaginale. [...] L'immagine letta, vale a dire l'immagine nell'adesso della conoscibilità, porta in sommo grado l'impronta di questo momento critico e pericoloso che sta alla base di ogni lettura)". W. Benjamin, *Das Passagen-Werk, Gesammelte Schriften*, a cura di H. Schweppenhäuser, R. Tiedemann con la collaborazione di T. W. Adorno e G. Scholem, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974-1989, pp. 577-578; tr. it. Einaudi, Torino 1986, p. 599.

7. Cfr. P. Montani, *L'immaginazione intermediale*, Laterza, Roma-Bari 2010, cap.1.

8. R. Bellour, *Des instants choisis de l'espèce humaine*, in Id., *La querelle des dispositifs. Cinéma, installations, expositions*, P.O.L., Paris 2012, pp. 457-461.

9. Cfr. C. Geertz, *op. cit.*

**Biografie italiane.  
Cinema e immagini della vita**

Giacomo Tagliani

Le biografie filmate occupano un posto privilegiato nello scenario cinematografico del nuovo millennio. Non passa settimana senza che un nuovo *biopic* esca in sala, venga annunciato o trasmesso in televisione. Sempre più spesso si tratta di operazioni che suscitano ampie attese, per l'impatto spettacolare promesso e la caratura dei soggetti coinvolti, soprattutto registi e attori<sup>1</sup>. Considerati fino a non molto tempo fa semplici assemblaggi convenzionali in grado di garantire un buon incasso pur nella ripetitività di formule e strutture<sup>2</sup>, oggi i film biografici costituiscono invece un luogo che si apre alla sperimentazione, anche in termini radicali. La rilevanza di questi oggetti non emerge dal nulla, ma si inserisce in un più ampio processo di interesse verso la dimensione biografica – trasversale alle culture nazionali e agli ambiti medialità – che ha portato a parlare recentemente di un “biographical turn” come ipotesi tematica, certamente, ma anche teorica, metodologica e finanche epistemica<sup>3</sup>.

La centralità delle biografie filmate rappresenta dunque uno degli aspetti decisivi delle cinematografie contemporanee. Questa situazione è abbastanza usuale per il cinema americano, il maggior produttore di immaginari biografici, dove i *biopic* hanno costituito una parte significativa della produzione hollywoodiana classica e, anche quando è tramontata la cosiddetta età dell'oro alla metà degli anni Sessanta, hanno continuato a svolgere una funzione rilevante nel sistema produttivo statunitense. Per l'Italia, al contrario, tale “svolta biografica” costituisce una novità che ha un impatto decisivo sulle sorti della cinematografia nazionale, pur radicandosi in una tradizione consolidata – seppur minoritaria – dentro la storia del cinema italiano. All'interno dell'odierno panorama biografico filmico, l'Italia può oggi a ragione essere considerata un'attrice di primo piano per rilevanza di tali opere dentro un immaginario internazionale, sicuramente la prima a livello europeo.

Le ragioni non sono contingenti. Piuttosto, il filone biografico – in generale, ma in particolar modo nella sua declinazione italiana – sembra intercettare alcuni snodi sensibili che attraversano la cultura contemporanea e si pongono in risonanza con articolazioni più pro-

fonde e stratificate che costituiscono la spina dorsale del cosiddetto Italian Thought. Le pagine seguenti proveranno a rendere conto delle direttrici principali che caratterizzano le biografie filmate prodotte in Italia e le loro relazioni molteplici con i presupposti e le peculiarità del “pensiero italiano”<sup>4</sup>. Come si cercherà di mostrare, la variegata costellazione del biografico italiano non è un semplice riflesso di un sistema teorico e filosofico a sé esterno, ma ne è invece componente interna e attiva, come del resto lo erano le espressioni artistiche – pittoriche, scultoree, architettoniche – dal Rinascimento in poi nei confronti del dibattito filosofico a loro coevo<sup>5</sup>.

*Che cos'è questa vita (per la cultura contemporanea)*

*Esterno notte* (2022) è solo l'ultima tappa di un ormai ventennale viaggio di Marco Bellocchio nei territori del biografico. Un viaggio che non è ancora concluso, dato che sono già iniziate le riprese di *La conversione*, l'opera dedicata alla vicenda di Edgardo Mortara, il bambino di origine ebraica sottratto alla famiglia nel 1859 e cresciuto come cattolico sotto la custodia di Pio IX sino a diventare prete. Ripercorrendo questa parabola iniziata con *Buongiorno, notte* (2003) e proseguita con *Vincere* (2009), *Bella addormentata* (2014) e *Il traditore* (2020), emerge il profilo di un *corpus* coerente che affronta un ordine intrecciato di questioni attorno all'idea stessa di vita, l'elemento primigenio di ogni operazione biografica.

Nel lavoro di Bellocchio, tuttavia, la vita non è solo un modello individuale ed esemplare per dare corpo a un sistema di valori che definiscono una data comunità, ma viene assunto dai film stessi come orizzonte di senso e piano teorico sul quale far lavorare le forme di rappresentazione. Benché siano molto diverse tra loro, le esistenze messe in scena dal regista di Bobbio in qualche modo convergono tutte verso un punto comune che interroga la percezione pubblica della vita in un determinato momento storico, secondo una prospettiva anacronistica che tiene insieme il presente del film e il passato della narrazione. Nel caso di Bellocchio, questo passato è a sua volta assai eterogeneo, andando dalla metà dell'Ottocento di Edgardo Mortara alla contemporaneità più prossima di Eluana Englaro. Da questo punto di vista, il biografico potrebbe essere considerato – foucauldianamente – un'archeologia del concetto di “immagine della vita”: uno sguardo retrospettivo che interroga il passato a partire da una posizione presen-



te per produrre un effetto retroattivo sull'osservatore<sup>6</sup>. Scorrendo dunque le narrazioni di queste opere, è possibile scorgere come punto comune l'idea che una vita acquisti senso solo nella sua relazione con la sfera della politica. Da un lato Aldo Moro e Benito Mussolini, incarnazione dell'esercizio attivo del potere e delle prerogative dello Stato – pur certamente nelle differenze abissali tra i due biografati e il potere che hanno detenuto; dall'altro Ida Dalser ed Eluana Englaro (e prossimamente – immaginiamo – Edgardo Mortara), esemplificazione dei risvolti passivi del potere subito; nel mezzo, Tommaso Buscetta, soggetto che con l'esercizio del potere intrattiene una relazione ambivalente, esercitandolo e subendolo continuamente, in questo senso creando delle analogie con Moro, come ben si comprende in *Esterno notte*, ritratto corale che vede coinvolti anche Francesco Cossiga, Giulio Andreotti, Papa Paolo VI, Enrico Berlinguer. Rispetto a una tradizione classica della biografia filmata che vede l'esistenza individuale come modello esemplare per orientare determinate visioni del mondo da parte degli spettatori, questi film non ambiscono a creare modelli, quanto piuttosto paradigmi di comprensione di una serie di coordinate che regolano i rapporti tra vita e politica. Al cuore dei *biopic* bellocchiani, insomma, si trova il concetto stesso di biopolitica, nel suo duplice versante affermativo e negativo. Una peculiarità che non è tuttavia esclusiva del cinema di Bellocchio, bensì condivisa con altri autori: basti citare *Il divo. La spettacolare vita di Giulio Andreotti* (2008) e *Loro* (2018) di Paolo Sorrentino, *Hammamet* (2020) di Gianni Amelio, *Miss Marx* (2021) di Susanna Nicchiarelli, o quell'opera spartiacque che è *Il caimano* (2006) di Nanni Moretti. È questo il primo aspetto che definisce un importante spazio di sovrapposizione tra biografico italiano e pensiero italiano; in riferimento a quest'ultimo, infatti, “se le sue radici affondano nell'operaismo degli anni Sessanta, la nozione di ‘Italian Thought’ nasce, assai più recentemente, in relazione all'elaborazione della categoria di ‘biopolitica’”<sup>7</sup> e più in generale al lavoro di Michel Foucault della metà degli anni Settanta. La teoria francese, argomenta Esposito, non ne è tuttavia l'unica fonte di ispirazione; la filosofia tedesca è infatti un altro decisivo orizzonte da cui attingere concetti fondamentali: “autori come Benjamin e Schmitt non risultano meno influenti, nella costituzione del pensiero italiano attuale, di Foucault e Deleuze”<sup>8</sup>. E proprio i quattro nomi citati – seppur scelti a titolo esem-



M. Bellocchio, *Vincere*, 2009



M. Bellocchio, *Vincere*, 2009

plificativo nel quadro di un ragionamento più complesso – rappresentano i vertici di un quadrilatero che delimita esattamente il perimetro significativo del cinema biografico italiano: teoria politica dei media e concetto di storia, teoria della sovranità e teologia politica, metodo archeologico e analisi dei dispositivi, pensiero del cinema e immanenza della vita.

È attorno a questi grandi plessi concettuali che si gioca la partita decisiva del biografico italiano. Come visto, facendo fede a una tradizione tipicamente italiana, le vite oggetto di questi *biopic* sono sempre legate a doppio filo alla sfera della politica, anche quando non sembrano avere nulla a che fare con questa, come ad esempio nel caso di Stefano Cucchi, i cui ultimi giorni di vita sono raccontati in *Sulla mia pelle* (2018) di Alessio Cremonini. Allo stesso tempo, queste rappresentazioni non possono che situare la vita nella cornice della storia, superficie significativa tanto per inquadrare il passato che pensare il presente. In queste opere, vita, storia e politica si trovano dunque prese in una relazione di interdipendenza che obbliga a pensarle in termini congiunti. Significativamente, è proprio questa la premessa dello stesso Esposito nella determinazione dei caratteri distintivi dell’Italian Thought:

Diversamente da quanto è accaduto altrove, la vita, all’interno del pensiero italiano, non è mai stata intesa in una modalità indifferenziata, o autonoma, di tipo biologico o metafisico. Se in Italia non vi è mai stata una particolare “filosofia della vita” assimilabile a quelle, novecentesche, cui comunemente ci si riferisce con tale espressione, è perché da un lato l’intero pensiero italiano ne è attraversato e determinato. Dall’altro perché la vita è sempre stata pensata insieme – in rapporto e in tensione – alle categorie di storia e di politica.<sup>9</sup>

Il biografico è dunque quel territorio che dà forma visibile all’interconnessione tra la vita e le sue determinazioni storiche e politiche. Forma visibile vuol dire che i *biopic* italiani non si limitano a tematizzare questo intreccio, ma lo assumono come materiale di base per elaborarlo attraverso i propri mezzi espressivi, *in primis* la narrazione, la messa in scena e il montaggio. La narrazione costruisce così il senso di una vita attraverso procedure di selezione e ordinamento che



A. Cremonini, *Sulla mia pelle*, 2018

ne definiscono l'estensione e la finalità, qualora esista. La messa in scena – inclusa la componente attoriale – rielabora la dimensione immaginaria che si riverbera dalla vita assunta a modello per instaurare un confronto critico tra il mondo e le immagini. Il montaggio, infine, costruisce nessi significanti sia all'interno della rappresentazione, cioè tra i blocchi narrativi da un lato e i diversi elementi audiovisivi dall'altro, sia nella relazione che lo spazio della finzione intrattiene con la dimensione mediale che filtra preliminarmente l'esperienza della realtà, al presente e al passato.

Riflettendo sulle figure che hanno attraversato – in forme più o meno eclatanti – il Novecento e le sue appendici anteriori e posteriori, questi film non possono esimersi dal confrontarsi con l'ordine visuale e mediale che ha forgiato l'immagine pubblica dei diversi biografati. Se agli albori della pratica biografico-filmica italiana i riferimenti erano i nomi principali del pantheon politico e artistico della storia nazionale, da Dante a Garibaldi, da Michelangelo a Cavour, è con gli anni Sessanta che l'interesse si sposta più marcatamente verso il contemporaneo secondo una prospettiva politica. In particolare, è nei lavori di Francesco Rosi – da *Salvatore Giuliano* (1962) a *Il caso Mattei* (1972) e *Lucky Luciano* (1973) – che il problema di dare immagine alla vita assume uno statuto pienamente metatestuale. Tuttavia, è solo con gli anni Duemila che tale preoccupazione diventa sistemica, mostrando come la biografia sia anzitutto una questione di montaggio di immagini che solo lavorando sugli attriti e sulle continuità tra sistemi iconografici differenti può dischiudere una riflessione compiuta sulla vita in quanto esito di elaborazione espressiva. “Se la percezione della sua identità è recente, la sua genesi reale risale agli anni Sessanta”<sup>10</sup>: nella quasi perfetta sovrapposizione cronologica, i percorsi della storia del pensiero italiano e della parabola biografica del cinema italiano trovano un altro punto di sotterranea corrispondenza.

### *Che cosa sono le immagini (per la storia e il pensiero italiano)*

Se da sempre la relazione tra vita e cinema è stata oggetto di ampie riflessioni da parte degli studi sulla settima arte, è a Pier Paolo Pasolini che si deve forse l'idea più originale e radicale per comprendere tale relazione. Con “la morte compie un fulmineo montaggio della vita”<sup>11</sup> Pasolini indica infatti che il senso della vita umana è l'esito di un'operazione essenzialmente cinematografica: la vita, in altri termini,



si presta “naturalmente” a farsi oggetto di rappresentazione da parte del cinema. Assumendo il *bios* come nucleo narrativo fondamentale, il film biografico può mostrare allora la sua propensione a mettere al lavoro concettualmente gli elementi che decide di selezionare all’interno di un decorso esistenziale determinato.

Come noto, le *Osservazioni sul piano sequenza* scaturiscono dal filmato girato da Abraham Zapruder che documenta in presa diretta la morte di John Fitzgerald Kennedy, figura che più di altre ha saputo coniugare politica e immaginario. La riflessione sulla vita è dunque inseparabile da una riflessione sulle immagini in movimento, come il titolo stesso del saggio testimonia. Ma ancora oltre, la biografia è esattamente quel momento nel quale cinema e vita trovano un terreno di completa sovrapposizione non solo dal punto di vista tematico, ma più propriamente da quello delle risorse espressive. Compiendo un montaggio della vita, la morte le dona un senso che non è più alterabile e opera una selezione ordinata dei momenti salienti dell’esistenza, in tal modo conducendola dentro l’alveo della storia, come del resto Benjamin aveva già evidenziato trovando nel montaggio il principio comune allo storico materialista e all’autore cinematografico<sup>12</sup>.

La biografia cinematografica compie la stessa operazione, con gli stessi mezzi. Il cinema ha dunque un rapporto privilegiato con la vita perché le può conferire senso con i medesimi strumenti con i quali la vita si dà senso da sé attraverso il suo rovescio e punto estremo, la morte. Analogamente, il cinema ha una peculiare funzione storica, in quanto il principio del montaggio guida la comprensione degli eventi del passato in relazione al presente. E sempre attraverso il montaggio, il cinema dischiude la sua dimensione politica, in quanto produce connessioni di senso che possono essere piegate in ottica rivoluzionaria oppure reazionaria<sup>13</sup>. Esempio a tal proposito l’incipit di *Il divo*, dove la vicenda biografica di Andreotti – da lui stesso raccontata attraverso un monologo interiore che traduce la scrittura diaristica in un cortocircuito tra biografia e autobiografismo – si innesta con un finto raccordo di sguardo su una rapida carrellata dei “cadaveri eccellenti” che hanno segnato la storia italiana tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Novanta.

Articolando ed elaborando teoricamente questi tre concetti, il cinema biografico si iscrive strutturalmente nell’alveo dell’Italian Thought. Esposito stesso rimarca il fatto che il pensiero italiano ha preso pro-



G. Amelio, *Hammamet*, 2020



gressivamente forma attraverso contributi eterogenei, attingendo da bacini ulteriori rispetto al sapere specifico della riflessione filosofica in senso stretto. Nella valorizzazione della prassi – “come ciò che il pensiero italiano a un tempo contribuisce a orientare e da cui emerge”<sup>14</sup> – si trova allora l’altra grande caratteristica dirimente di questa tradizione, riconducibile a una “singolare propensione [...] nei confronti del non filosofico”<sup>15</sup>. Si tratta di un’attitudine che attraversa l’intera storia di questo pensiero, “che da Machiavelli arriva a Gramsci”<sup>16</sup>, perché “per esprimere un oggetto irrappresentabile nel gergo filosofico professionale” deve adoperare “un lessico di volta in volta diverso, di tipo politico, storico, poetico, per poi ricostituirsi, in forma rovesciata, all’interno di ciascuno di essi”<sup>17</sup>. A fronte di una simile impostazione, è evidente il ruolo fondamentale svolto dalla cultura visuale nei processi di elaborazione del pensiero italiano, testimoniata del resto dal riconoscimento di Benjamin e Deleuze come figure decisive per la sua costituzione contemporanea<sup>18</sup>.

In particolare, è il campo del biografico a configurarsi come uno dei luoghi esemplari di elaborazione dei tratti che caratterizzano la “specificità italiana”. In un intervento durante una tavola rotonda sui rapporti tra biografia e storiografia del 1981 – peraltro abbastanza criticato dagli altri partecipanti – Sergio Romano ipotizzava lo scarso rilievo della tradizione biografica italiana, con l’eccezione del “grande saggio politico-biografico”<sup>19</sup>. Tuttavia, proseguiva Romano, a questa poco significativa tradizione scritta se ne affiancava una figurativa di ben altro spessore, dotata di piena legittimità al racconto della vita. “Il pennello del pittore e lo scalpello dello scultore” sono stati così per lungo tempo i due strumenti più congeniali nella cultura italiana per “fondere con grande efficacia estetica i due piani linguistici necessari alla biografia”, quello esterno e documentato della ricostruzione storica e quello interno ed empatico della costruzione narrativa in una “sintesi di distacco e partecipazione, di riserbo e coinvolgimento emotivo” a suo avviso difficilmente riscontrabile nel lavoro degli storiografi. Romano concludeva dunque:

Forse le più belle biografie politiche italiane sono il Guidoriccio da Fogliano di Simone Martini, il Federico da Montefeltro nella pala di Piero della Francesca a Brera, il Paolo III Farnese con i nipoti Alessandro e Ottavio di Tiziano, i ritratti equestri di Donatello

e del Verrocchio a Padova e a Venezia, il busto di Innocenzo X del Bernini. Essi sono i capolavori storiografici di una nazione che non ha avuto altra lingua nazionale e popolare fino all'Ottocento se non quella della pittura e della scultura. E senza lingua non si possono scrivere biografie.<sup>20</sup>

Al di là del carattere a tratti impressionistico di questo passaggio, la suggestione di una biografia per immagini resta profonda. “Il re è anche altro oltre alla sua immagine? O, all'inverso, l'immagine del re, una e multipla, singolare e diversamente riprodotta, non è proprio tutto il re?”, si chiedeva retoricamente Louis Marin ragionando sull'immagine del potere assoluto e i suoi effetti performativi. Se il re non esiste al di fuori della sua immagine, di conseguenza il racconto della vita del re – di chi esercita una funzione pubblica come figura riconoscibile – non può che trovare nelle immagini il terreno più congeniale, il più vicino alla “materia” della vita stessa del sovrano. Da questa prospettiva, la questione dell'Umanesimo come soglia incerta che immette alla filosofia italiana moderna<sup>21</sup> assume un carattere costitutivamente bifronte, articolata tra le pratiche artistiche e le pratiche filosofiche che la riguardano: “L'esercizio dell'arte, il ruolo dell'artista, di colui che *sa fare* [...], hanno potuto assumere un'importanza centrale, anche politicamente, perché centrale *filosoficamente* era apparsa l'interrogazione intorno ai problemi dell'espressione del pensiero, della *vis imaginativa*, della *inventio*, del rapporto tra pensiero e pittura”<sup>22</sup>.

Il rapporto tra pensiero e pittura, tra filosofia e immagine, è dunque il terreno di un conflitto produttivo che almeno dal Trecento innerva la specificità italiana, aggiornandosi continuamente sulla scorta delle evoluzioni tecniche e culturali. Nel corso dei secoli, l'occhio albertiano è giunto sino alle immagini in movimento del Novecento<sup>23</sup>, in attesa di attualizzarsi in altri media. All'interno di questa storia variegata, il biografico – in virtù delle sue stesse forme e priorità – ha costruito una linea trasversale al pensiero italiano che da un lato ha continuamente rinnovato la centralità dei concetti di vita, storia e politica al suo interno, dall'altro ha determinato la specificità del visivo come dimensione decisiva della sua espressione.

*Il biografico italiano: una costellazione di oggetti teorici?*

L'idea di una biografia filmica italiana sembra esporsi a un rischio



B. Bertolucci, *L'ultimo imperatore*, 1987

bifronte: quello di investire tanto le pratiche biografiche quanto quelle cinematografiche di un'identità nazionale, se non addirittura nazionalistica. Al contrario, "l'impossibilità teorica [...] di considerare biografia e autobiografia generi 'nazionali' (italiani, francesi, ecc.)"<sup>24</sup> si accompagna all'impossibilità di definire univocamente confini territoriali certi per le cosiddette cinematografie nazionali, sempre più l'esito di una sinergia fra esperienze, professionalità e interessi transnazionali. Emblematico è il caso di *L'ultimo imperatore* (1987) di Bernardo Bertolucci: benché tecnicamente considerato un'opera statunitense – avendo anche vinto l'Oscar come miglior film, il primo assegnato all'opera di un regista non americano – sono presenti molte linee di continuità con i lavori precedenti di Bertolucci, rendendolo di fatto un momento fondamentale di questa tradizione biografica italiana.

Anche da questo punto di vista, le affinità tra pensiero e cinema italiano sono evidenti. Roberto De Gaetano ne ha sintetizzato i tratti nell'idea di un "carattere italiano" del cinema, quest'ultimo inteso come "espressione di un'eterogeneità di forze che emergono dalla vita come faglia della storia, che fatica di per sé a comporsi nelle forme codificate della civiltà e dello Stato, e che appare costantemente in contraddizione fertile, aperta nel cuore di un intero Paese"<sup>25</sup>. Vita, storia, politica come termini strutturanti la dialettica tra immanenza e conflitto: gli stessi tre elementi di fondo del pensiero italiano si riversano nelle forme cinematografiche per comporre quel caleidoscopio di maschere e di personaggi che ne attraversano la tradizione filmica. E se il cinema italiano può essere genericamente concepito come uno "stile di pensiero in immagine", la dimensione biografica consente di porre in rilievo un aspetto ulteriore, ovvero la pronunciata propensione teorica riscontrabile in molti di questi film in relazione a questi tre elementi. Il biografico italiano è un luogo che non solo raccoglie e rilancia gli spunti dispersi di una riflessione filosofica esterna, ma che è in grado di proporre una teoria originale dei processi di significazione in atto tanto dentro lo spazio della rappresentazione quanto al di fuori di essa, nello spazio sociale, in virtù di un'esplicita dimensione autoriflessiva che interroga i dispositivi di mediazione che danno senso ai percorsi di soggettivazione e assoggettamento attraverso le immagini. Si tratta dunque di una "costellazione di oggetti teorici"<sup>26</sup> capaci di sviluppare un pensiero autonomo su alcune questioni decisive per l'attuale ordine dei discorsi, ad esempio il rapporto complesso tra sovranità e biopoli-

tica, la dialettica tra teologia politica e secolarizzazione nel contemporaneo, i processi di efficacia di un'estetica della politica, la dimensione visiva della memoria storiografica, gli specifici attributi della vita in relazione ai percorsi dell'identità individuale, le interdipendenze tra vita e opera. Tutte queste questioni si coagulano attorno alla figura del biografato, capace di donare forma visibile e tangibile alle istanze disperse che circolano in una data comunità. Il corpo attoriale si configura così come superficie d'iscrizione di processi, dinamiche e tensioni che attraversano il corpo sociale, dimostrando come il biografico italiano sia un luogo esemplare per pensare visivamente la vita nelle sue determinazioni concrete e materiali, storiche e politiche.

1. Sull'attualità del filone biografico si vedano T. Brown, B. Vidal (a cura di), *The Biopic in Contemporary Film Culture*, Routledge, London 2014, e D. Kartmell, A. Polasek (a cura di), *A Companion to the Biopic*, John Wiley and Sons, Hoboken 2020.

2. Cfr. G. F. Custen, *Bio/Pics. How Hollywood Constructed Public History*, Rutgers University Press, New Brunswick 1992.

3. Cfr. B. de Haan, J. Harmsma, H. Renders (a cura di), *The Biographical Turn. Lives in History*, Routledge, London 2016.

4. Su questa relazione mi permetto di rimandare a G. Tagliani, *Biografie della nazione. Vita, storia politica nel biopic italiano*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2019.

5. Il portato teorico e filosofico delle pratiche artistiche italiane è stato indagato tra gli altri da L. Marin, *Opacità della pittura. Saggi sulla rappresentazione nel Quattrocento*, La Casa Usher, Firenze-Lucca 2012.

6. Cfr. M. Foucault, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per le scienze umane*, Rizzoli, Milano 1999. Sul fatto che il concetto di vita sia consustanziale all'idea di modernità, cfr. D. Tarizzo, *La vita. Un'invenzione recente*, Laterza, Roma-Bari 2010.

7. R. Esposito, *Da fuori. Una filosofia per l'Europa*, Einaudi, Torino 2016, p. 146.

9. R. Esposito, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Einaudi, Torino 2010, p. 32.

10. R. Esposito, *Da fuori*, cit., p. 157.

11. P. P. Pasolini, *La paura del naturalismo (Osservazioni sul piano sequenza)*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di S. De Laude, W. Siti, Mondadori, Milano 1999.

12. Cfr. W. Benjamin, *Sul concetto di storia* (1940), Einaudi, Torino 2007.

13. Su questo punto le riflessioni contenute in W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, incontrano quelle di S. M. Ejzenstejn.

14. R. Esposito, *Da fuori*, cit., p. 159.

15. Id., *Pensiero vivente*, cit., p. 12.

16. Id., *Da fuori*, cit., p. 159.

17. Id., *Pensiero vivente*, cit., p. 13.

18. Sul ruolo centrale del cinema per il pensiero dell'immanenza a partire da Deleuze cfr. anche R. Esposito, *Due. La macchina della teologia politica e il posto del pensiero*, Einaudi, Torino 2012, pp. 213-214.

19. S. Romano (intervento senza titolo), in A. Riosa (a cura di), *Biografia e storiografia*, Franco Angeli, Milano 1983, p. 20.

20. *Ibid.*

21. Cfr. R. Esposito, *Pensiero vivente*, cit., pp. 34-45.

22. M. Cacciari, *La mente inquieta. Saggio sull'Umanesimo*, Einaudi, Torino 2019, p. 45.

23. Cfr. F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005. Sulla centralità di Leon Battista Alberti nella vicenda dell'Umanesimo cfr. M. Cacciari, *op. cit.*, pp. 55-56.

24. M. Guglielminetti, *Biografia ed autobiografia*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. V. (*Le questioni*), Einaudi, Torino 1986, p. 829.

25. R. De Gaetano, *Introduzione. Il cinema senza uniforme*, in Id. (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, Volume I, Mimesis, Milano-Udine 2014, p. 16.

26. Cfr. O. Calabrese, *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa tra Rinascimento e Barocco*, La Casa Usher, Firenze-Lucca 2012, pp. 33-39.





### **III. Sguardi sul sensibile: paesaggio e patrimonio in divenire**

**“Importa cercare la verità anche fra le contraddizioni”.  
Storia e critica del restauro in Italia  
da Camillo Boito a Liliana Grassi**

Emanuela Sorbo

La frase iniziale del titolo è l'esergo del libro L. Grassi, *Camillo Boito*, serie Architetti del Movimento Moderno, Il Balcone, Milano 1959. Tale volume costituisce il motore delle riflessioni che seguono. Le note bibliografiche a corredo del presente saggio, così come l'apparato fotografico, sono state pensate per inquadrare il clima culturale coevo ai dibattiti che si riportano, le indicazioni quindi restituiscono per lo più fonti dirette. Questa scelta è dovuta alla vastità del repertorio bibliografico riferito ai temi di cui si discute e alla natura del saggio, che offre al lettore una fotografia istantanea. Si è comunque inserito, per comodità del lettore e completezza di informazione, anche i testi critici che, a giudizio di chi scrive, possano inquadrare posizioni critiche differenti, per una pluralità di punti di vista.

Camillo Boito<sup>1</sup>, nel panorama della teoria del Restauro, rappresenta la risposta di una particolare condizione di Italian Visual Thought *ante litteram*, perché è il primo a raccogliere la sfida della condizione unitaria della *Novella Italia*, in una chiave non solo politica ma culturale<sup>2</sup>. Boito scorge quale *dramma interiore* la resistenza a creare uno *Stile futuro per l'architettura Italiana*<sup>3</sup>, da un lato mosso da un profondo distacco per l'allora dilagante tendenza all'Eclettismo, dall'altro sostenuto da una adesione totale al rigore metodologico dello studio filologico, quale espressione di un *metodo storico* nel progetto<sup>4</sup>.

La posizione di Camillo Boito, rappresenta quindi, in nuce e per cronologia, il superamento, almeno di tre istanze: la frantumazione identitaria della penisola, la posizione del razionalismo critico di matrice francese di Viollet Le Duc, la posizione inglese dell'Anti Restoration Movement di William Morris e John Ruskin. Questo superamento avviene attraverso il ricorso a una azione intellettuale, eminentemente teorica, sulla prospettiva del metodo nel progetto. Il ricorso allo studio storico è quindi non imitazione stilistica ma ripensamento della storia in chiave processuale<sup>5</sup>.

La consapevolezza della prefigurazione dei limiti a egli imposti dalla assenza di un linguaggio che non fosse quello di matrice storicista, lo ha sempre posto, nell'ottica della critica, come una figura irrisolta rispetto alla dicotomia tra posizione teorica e pratica operativa<sup>6</sup>. Ma la lettura critica di Boito è stata anche interpretata come uno spostamento sulla metodologia del processo creativo di matrice conoscitiva come base della attuale pratica del progetto<sup>7</sup>, rinvenendo in questa chiave un percorso interpretativo che attraversa alcune figure importanti come Ambrogio Annoni e Liliana Grassi<sup>8</sup>. Questa capacità di fondere prefigurazione (quasi profetica come nella figura di John Ruskin) con la determinazione tecnica (propria di Viollet Le Duc) ha definito una linea di lettura per una via *Italiana* al restauro che ha, come noto, due momenti fondativi, su scala internazionale, quali la Carta del Restauro di Atene del 1931 e la Carta di Venezia per il restauro e la conservazione dei monumenti e dei siti del 1964<sup>9</sup>.

Entrambe segnano dei momenti culturali di passaggio, marcati da

eventi bellici. Gli echi della Prima guerra mondiale sono le basi della carta del 1931, che pure tenta, a pochissimi anni prima dallo scoppio della Seconda guerra mondiale, una risoluzione di protezione e conservazione dei monumenti, su scala diplomatica internazionale, in quel parallelismo con i Ciam che portano negli stessi anni ad Atene, due visioni dell'Architettura che influenzeranno tutto il Novecento: la modernità come rottura con la tradizione, la modernità come interpretazione della tradizione<sup>10</sup>. D'altra parte, a una distanza di trent'anni, la Carta di Venezia raccoglie le dispersioni teoriche del Restauro Scientifico di Gustavo Giovannoni, al test dei bombardamenti della Seconda guerra mondiale, e proietta la modernità nella dimensione del pensiero in chiave estetica e neoidealista promosso da Cesare Brandi.

Una figura di particolare importanza nella fase di produzione culturale postbellica degli scritti di architettura fu Edoardo Persico che in *Scritti critici e polemici* prefigura un ragionamento sullo stile per la nuova architettura<sup>11</sup>. In particolare Persico sottolinea che l'eredità per la *nuova* architettura possa essere considerata figlia, da un lato, delle polemiche contro gli stili, dall'altro, del ricorso alla semplificazione (che si sposava con l'impiego del cemento armato in figure come Louis Sullivan e Auguste Perret).

Il ragionamento sulla architettura si concentra su una nuova consapevolezza di rapporto con la storia, le cui fondamenta si costruiscono sulla eredità del razionalismo del metodo critico di matrice positivista. In questa lettura il processo del progetto di architettura può porsi in sintonia con il rigore filologico degli studi di storia dell'arte. La sottesa centralità del tema del linguaggio per l'architettura ricorre quindi a cavallo delle due guerre ma trova il momento fondativo nel significato da attribuire alla parola *modernità* (*moderno*), trasversale in tutto il Novecento, ma già pienamente espresso in Camillo Boito, che adotta il linguaggio in versi sancendo che nei monumenti: "far io devo che ognun discerna esser l'opera mia tutta moderna"<sup>12</sup>. Frase che traduce il principio didattico, etico, progettuale del Restauro, e anticipa, al contempo, il valore sempre crescente che negli anni a venire avrà il tema della *surface* come rapporto con il neoplasticismo moderno<sup>13</sup>.

L'idea della modernità intrisa nel concetto di Camillo Boito è idea di superamento dell'eclettismo, come abbiamo detto, ma è anche piena adesione, all'idea che la modernità è insita nella conoscenza. Il processo conoscitivo e filologico del dato storico, che anticipa il concetto

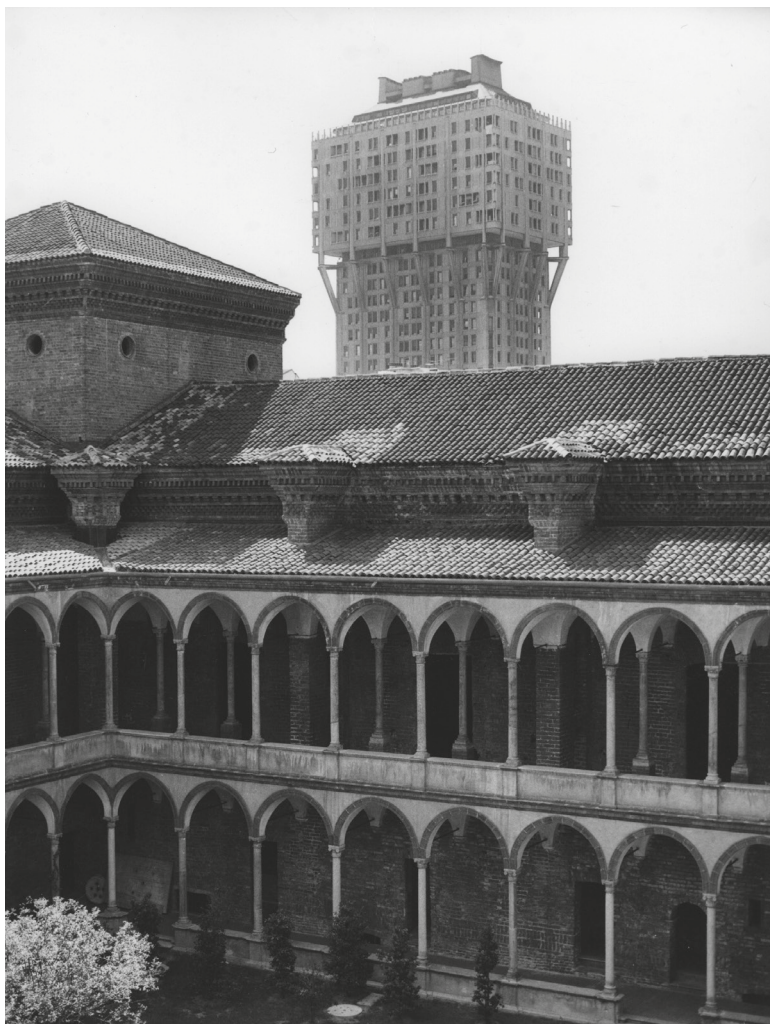
chiave di “Monumento come Documento”<sup>14</sup>, è l’atto rivoluzionario *moderno* in architettura; ed è atto che egli compie in maniera profetica quando afferma: “E i monumenti sono la storia viva, la scuola, la gloria di un popolo”<sup>15</sup>.

Camillo Boito quindi, nel panorama della teoria del Restauro, ha il merito di aver compreso che alla base della radice identitaria di un Italian Visual Thought sussiste il riconoscimento del metodo di analisi storica quale base (ispirazione?) per il processo creativo in architettura<sup>16</sup>. D’altra parte questa eredità è ben testimoniata dagli scritti sulla tradizione di Ernesto Nathan Rogers<sup>17</sup>, e successivamente dalla esperienza della “autobiografia scientifica” di Aldo Rossi, entrambi di formazione milanese, dove il metodo del processo creativo si spinge e si tende dalla storia, alla tradizione, alla memoria collettiva e dunque a quella personale<sup>18</sup>.

Il passaggio iniziale e fondativo della radice, del *dramma boitiano*, sulla ricerca della verità post-eclettismo (e potremmo dire la ricerca della identità della penisola post-comunale) è dunque questa capacità evocativa della conoscenza del passato, intesa quale scoperta, quasi archeologica della radice<sup>19</sup>. Soprattutto legata a un criterio di verità e non di verosimiglianza.

Nel 1947 viene istituita presso la casa editrice Il Balcone una collana editoriale dal titolo “Architetti del Movimento Moderno”. La cura editoriale è affidata a Ludovico Belgioioso, Enrico Peressutti, Ernesto N. Rogers in memoria di Gianluigi Banfi, morto a Mauthausen. La scelta dei titoli, traccia, in modo esemplare, il posizionamento della cultura architettonica italiana nel secondo dopoguerra. Solo per citarne alcuni: Max Bill cura il volume su Ludwig Mies Van der Rohe, Ernesto N. Rogers il volume su Auguste Perret e Le Corbusier, Giancarlo de Carlo su William Morris, Bruno Zevi su Frank Lloyd Wright<sup>20</sup>. I volumi della collana descrivono la ricerca di una nuova alfabetizzazione architettonica che potesse agire come una rottura con la cultura architettonica di matrice fascista; ma traccia anche una linea ideale di fondazione della cultura architettonica italiana, Bruno Zevi scrive su Ignazio Gardella, Giulio Carlo Argan su Pier Luigi Nervi e sul gruppo Bbpr, Giuseppe Samonà su Franco Albini.

In questo dialogo differito uno dei titoli, che potremmo ritenere fondativi e pionieristici, per comprendere il posizionamento culturale della Teoria del Restauro nel panorama postbellico della progettazione



Ospedale Maggiore di Milano, ora sede dell'Università Statale di Milano, cortile dei "bagni", in rapporto con la Torre Velasca, s.d.



Ospedale Maggiore di Milano, ora sede dell'Università Statale di Milano,  
cortile della "ghiacciaia", s.d.



architettonica, è curato da Liliana Grassi sulla figura di Camillo Boito nel 1959, pochi anni dopo la morte di Ambrogio Annoni, di cui eredita il ruolo di critico del pensiero architettonico nel campo del restauro<sup>21</sup>. Liliana Grassi, quando commenta alcuni passaggi di Camillo Boito *in primis* si scusa:

soprattutto per coloro che, senza leggere il testo, si limitassero a osservare le illustrazioni è forse opportuno avvertire esplicitamente, che la figura di Camillo Boito si inserisce un po' ai margini di questa collana.

Più volte, infatti, ho rilevato le contraddizioni e le differenze fra le prime opere, abbastanza significative, e quelle, frigide e accademiche, venute dopo. Non si tratta, dunque, di una “rivalutazione”. Ma sono proprio queste contraddizioni a segnare il limite e al tempo stesso il valore di un *dramma architettonico*. Di questo dramma il Boito ebbe piena coscienza tanto da trasfondere gli echi profondi nei suoi scritti più acuti. Essi appaiono allora assai più rappresentativi di gran parte delle sue stesse opere costruite e assumono un significato particolare, anche perché riflettono con la penetrante precisione di talune intuizioni, la sensibile consapevolezza della necessità di un'architettura nuova, completamente liberata dalle ambigue condizioni nelle quali si dibatteva quella del suo tempo. Non un vero pioniere, dunque, ma un architetto che aveva capito e scritto quanto legioni di contemporanei non era ancora pronta a comprendere né ad intuire.<sup>22</sup>

Questo *dramma* nasce dalla intuizione di sapore risorgimentale, della responsabilità etica del Restauratore, di fronte la Nazione, di fronte ai monumenti. Tale impulso eroico-risorgimentale spinge Camillo Boito in una direzione marcatamente *moderna*, perché intesse i suoi ragionamenti con un concetto di *verità storica*, che si traduce in più punti, come sottolinea Liliana Grassi, nel passaggio da una lettura sincronica a una lettura diacronica, ovvero in accettazione di tutte le fasi storiche e di una loro conservazione anche come drammatica (e conflittuale) *verità*<sup>23</sup>.

I bombardamenti della Seconda guerra mondiale giungono quindi in un momento culturale in cui la ricerca della *verità* nel Restauro è storicizzata dal metodo scientifico di Giovannoni, ma questa dolorosa



accettazione dei vuoti bellici non riesce a trovare il riscontro aspettato sulla penisola, tanto che la Carta di Venezia ammonisce contro le ricostruzioni, ma ancora oggi l'elenco dei siti ricostruiti post-trauma è molto lungo.

Questa disattesa aspettativa di fronte alla verità della perdita introduce al concetto di creatività e alla potenzialità di leggere l'opera d'arte nel suo divenire, introducendo il tempo e la storia nella sua interpretazione<sup>24</sup>.

Nel fondativo saggio *Tradizione e Attualità* Rogers scrive:

a noi non basta più che un'opera esprima la nostra epoca se non afferma la pienezza dei valori contemporanei con l'inserirsi nella società e nello spazio, profondamente radicati nella tradizione. Il significato moderno della nozione di *tradizione* confina con la nozione di *storicità*; è cioè inteso come il continuo fluire della esperienza delle generazioni successive entro l'ambito di una particolare cultura.<sup>25</sup>

L'elemento di novità nel pensiero di Rogers sul tema delle preesistenze è l'introduzione della temporalità come elemento fondamentale, l'idea di un *continuum* temporale in cui l'esperienza è un fluire della storia. Noto infatti è il dibattito sull'inserimento del nuovo, una tesi *anti*, guidata da Cesare Brandi, in opposizione alla spazialità a-prospettica moderna, e una posizione *pro*, i cui attori di primo piano sono Roberto Pane e Bruno Zevi, per cui l'incontro con il nuovo è sinonimo di progresso dell'architettura e della necessaria evoluzione degli ambienti *vivi*<sup>26</sup>.

Nel caso della polemica sul Masieri Memorial a Venezia Rogers individua due opposti nella critica architettonica<sup>27</sup>, la posizione ultra conservatrice che museizza la storia e quella progressista che porta avanti la crociata della "tabula rasa". Il superamento di Rogers si inserisce nella definizione dell'elemento culturale che è alla base di queste posizioni ossia, come lui le definisce, "superficiali scissioni dell'esperienza", "una rottura tra il passato e il presente", "un'insanabile antinomia tra le necessità pratiche della nostra epoca e i valori della cultura" e ribadisce che "si tratta di stabilire l'unità tra la cultura e la vita in un ciclo fecondo, dove si debbono creare continuamente nuove sintesi armoniche fra le contraddizioni dialettiche"<sup>28</sup>.

Il problema risulta essere quindi ancora quello del linguaggio e assai

più profeticamente Rogers parla di coloro i quali vogliono risolvere le esigenze comunicative della contemporaneità con una specie di “esperanto”, “un idioma cosmopolita” relegandolo a intellettualismo.

Il problema del rapporto con la storia non si risolve, a parere dell'autore, né nel compiacimento delle tradizioni locali acriticamente trasportate dalla storia, da lui chiamate “demagogie di stampo populista”, né nella “stramberia immotivata” ossia nel gesto di autoaffermazione. L'innovazione del linguaggio in architettura si compie nella traduzione, alla cui base esiste un metodo conoscitivo (potremmo dire vicino al *caso per caso* di annoniana memoria<sup>29</sup>) con l'idea che la tradizione viene intesa come “l'istanza più evoluta” del progetto.

Da tale consapevolezza del passaggio raffinato dal *dramma boitiano* alla attualizzazione della tradizione proposta da Rogers, Liliana Grassi si inserisce come allieva di Ambrogio Annoni<sup>30</sup>, ma restando sempre fedele a un'autonomia di pensiero che ha caratterizzato anche la lettura storiografica dell'autrice e ha ricompreso la sua figura nel novero dei pensatori della teoria del restauro in maniera decisa negli ultimi vent'anni<sup>31</sup>.

Liliana Grassi rappresenta una figura di cerniera che traghetta la teoria del Restauro dal clima prebellico alle acquisizioni culturali degli anni Ottanta, attraverso il cantiere dell'Ospedale Maggiore di Milano<sup>32</sup>, raccoglie la eredità del maestro Ambrogio Annoni, portando al centro e attualizzandolo il tema del rapporto tra storia e critica per il progetto nel restauro, divenendo figura centrale e di sintesi, anche di un isolato distacco dal prevalere della cultura critica neoidealista postbellica.

Il suo tentativo teorico e pratico nel cantiere dell'Ospedale Maggiore è l'applicazione di un rigoroso metodo storico verso il dibattito per la nuova architettura. Ella propone infatti una sintesi formale del linguaggio storico in chiave moderna, ponendosi in opposizione al processo di separazione tra progettisti e restauratori, intesi questi ultimi, per via di Gustavo Giovannoni, come eredi di un rifiuto del modernismo, del legame con una visione positivista della storiografia della architettura, ma soprattutto di una scissione con la definizione di un nuovo linguaggio per l'architettura moderna, perché troppo vicini all'*heritage*.

Liliana Grassi è tra i primi pensatori ad affermare una posizione sul restauro che include una dimensione filosofica del rapporto con il tempo. Il neoidealismo crociano è abbracciato negli stessi anni da Roberto



Ospedale Maggiore di Milano, ora sede dell'Università Statale di Milano,  
cortile della "ghiacciaia", s.d.

Pane, Cesare Brandi, Giulio Carlo Argan e Carlo Ludovico Ragghianti ma lo specifico della definizione di restauro di Liliana Grassi introduce una lettura in chiave estetica e semiotica al progetto di restauro dal punto di vista di un architetto, poiché ella allarga il proprio orizzonte alla dimensione urbana<sup>33</sup> e ridefinisce la dimensione autonoma dell'architettura rispetto all'opera d'arte, includendo i valori politici dello spazio come luogo di comunità.

Lo spazio dell'Ospedale Maggiore è prima di tutto adesione alla funzione come Università Statale, come luogo di studio e aggregazione, i cortili permangono come i luoghi del camminamento, la crociera come il luogo del sapere, pur confermando (e aderendo) alla geometrica potenza della pianta filaretiana<sup>34</sup>.

Da tale base nei suoi scritti inediti anticipa l'idea di una lettura *iconografica* e *iconologica* per l'Ospedale Maggiore<sup>35</sup>, intravedendo in questo processo la lettura del fine ultimo dell'architettura, la ricerca del valore connesso alla *identità* del momento. Ella quindi tenta un superamento della documentazione di carattere storico, intesa quale "condizione necessaria, ma non sufficiente", per aprirsi a metodologie altre che possano intercettare quella che Liliana Grassi chiama "struttura evidente e struttura profonda", con la finalità di compiere una "anamnesi" dell'edificio.

Le due parole che usa per descrivere il suo approccio *iconografico* e *iconologico* vengono spiegate come "lo studio descrittivo e classificatorio delle immagini in base al loro aspetto esteriore e agli oggettivi caratteri comuni" la prima e "l'interpretazione dell'opera nel suo contesto storico, i significati che ne definiscono le caratteristiche di spazialità e forma" la seconda<sup>36</sup>.

La lettura *iconografica* è dunque una storia delle immagini, degli aspetti legati alla conoscenza dell'edificio, ma la loro traduzione ambisce a esprimere quella che lei chiama *struttura evidente*. L'interpretazione *iconologica* richiede una chiara intuizione della genesi di un'architettura, nel suo trasmettersi e nel suo trasformarsi nell'ambito di una civiltà. Essa individua la *struttura profonda* di un edificio: da una parte la sua cifra simbolica, vale a dire quel contenuto o quell'insieme di contenuti connessi a valori filosofici o, più in generale, umani del tempo in cui si configura; dall'altra la consistenza del rapporto psichico, psicosomatico, dello spazio con la persona, in cui si consolidano e generalizzano percezioni e valutazioni soggettive<sup>37</sup>.



Ospedale Maggiore di Milano, ora sede dell'Università Statale di Milano,  
attraversamenti verso il cortile della "ghiacciaia", s.d.





Ospedale Maggiore di Milano, ora sede dell'Università Statale di Milano,  
le aperture moderne verso il cortile settecentesco, s.d.

La sua lettura del metodo storico è, per questo motivo, complessa e stratificata, aprendosi ai dati di interpretazione del valore collettivo del monumento, alla lettura emotiva e psicologica del contesto, includendo quel valore di *emotional resonance* del monumento largamente presente nel dibattito contemporaneo<sup>38</sup>. Distaccandosi dalla lettura tipologica, che non offre la capacità di riconoscere l'individualità del monumento (ricordiamo che questi sono gli anni degli studi di Muratori e Caniggia, nonché degli scritti sulla città di Aldo Rossi<sup>39</sup>) ma anche da una lettura essenzialmente idealista fondata sulla autorialità, la lettura di Liliana Grassi tenta un metodo scientifico nell'accedere a una "visione globale della storia", scardinando il costruito di matrice tecnica e aprendosi a una visione per cui "il monumento non è considerato solo documento del passato, ma più profondamente, testimonianza di cultura assunta come memoria, e quindi consistenza, del presente"<sup>40</sup>.

Nella lettura dell'Ospedale Maggiore di Filarete, la pianta assume quindi il significato del rapporto tra trascendenza e immanenza nella visione rinascimentale del rapporto tra Dio e Uomo, dell'architettura quale espressione del rapporto tra natura e geometria, del rapporto tra Adamo quale creatura di Dio e il cerchio, come figura perfetta e metafora di Dio, assume un riferimento trascendente che lega in modo ancestrale l'architettura al rito religioso di fondazione. Il progetto quindi non può alterare tale planimetria, perché muove dalla capacità di leggere in modo profondo il significato ultimo dell'architettura, e omaggia la spiritualità trascendente in esso racchiusa, confermata dalla volontà di tutti i lasciti testamentari di includere la clausola del proseguimento della pianta filaretiana<sup>41</sup>. In tale considerazione, quindi, anche la lettura delle tracce risulta essere minoritaria, rispetto al rapimento del significato ultimo che Liliana Grassi attua nel progetto. In tale considerazione, in tale ricerca, cui Liliana Grassi dedica tutta la vita<sup>42</sup>, sta la capacità di superare il metodo storico come Italian Visual Thought per abbracciare l'idea di una cultura visuale in cui il metodo *iconologico* e *iconografico* applicato al Restauro intessono la materia con l'immagine iscrivendolo in un atto di rapimento del significato iscritto nelle cose. Sfugge quindi alla contrapposizione tra architettura moderna e architettura storica perché inquadra il problema del linguaggio nell'ambito della continuità visiva. Ella stessa dice: "Lo spazio dell'architettura moderna non è un luogo geometrico ma uno

spazio esistenziale. Non è il contenente del nostro essere nel mondo, ma il nostro stesso essere nel mondo”<sup>43</sup>.

Spogliato quindi di questa condizione di materialità, pur restando fedele al progetto, quale azione nel mondo, il progetto per l’Ospedale Maggiore nella felice sintesi, ad esempio del chiostro della Ghiacciaia, entra nel corpo dell’architettura, per catturare la visione della sua storia: Filarete, i bombardamenti, le ricostruzioni, il progetto, e intesse in questa visione una particolare condizione di quello che Liliana Grassi chiamava “l’essere nel e di fronte il tempo”<sup>44</sup>.

Liliana Grassi morirà prematuramente nel 1985, Rosario Assunto cui ella molto si rivolgeva per le sue intuizioni filosofiche, ricordando un incontro, scrive:

mi fu gradito incontrarla di persona, in un luogo che ritengo fosse a lei particolarmente caro: l’Università Statale di Milano, l’antico ospedale di via Festa del Perdono, alla cui rinascita, e alla metamorfosi richiesta del mutamento di destinazione, in quell’occasione appresi che ella aveva dedicato il suo talento, nel quale mi accorsi che armoniosamente cooperavano il rigore della tecnica governata da leggi di ferro, e la libertà inventiva della fantasia, senza la quale neppure il più modesto dei muriccioli si potrebbe mettere in piedi.<sup>45</sup>

L’Italian Visual Thought che Liliana Grassi istituisce per il progetto di restauro è contenuto in questo delicato e sottile equilibrio: una ferrea consapevolezza nell’approccio tecnico scientifico elevata dalla dimensione creativa del progetto, o come l’autrice stessa brillantemente sintetizza: “L’architettura, per me, è essere, proposta di libertà costantemente controllata, difesa con lo studio della storia, con la prudenza della ricerca, con la solitudine della fantasia”<sup>46</sup>.



1. Sulla figura di Camillo Boito la bibliografia è significativamente estesa, in questa sede preme richiamare per contesto storico: A. Annoni, *Tre architetti dell'Ottocento*, in "Metron", n. V, 1950, pp. 42-46; B. Croce, *Camillo Boito*, in *La letteratura della nuova Italia*, vol. 5, Laterza, Roma-Bari 1950, pp. 311-316; G. Giovannoni, *Boito Camillo*, in *Enciclopedia italiana*, vol. 7, Istituto dell'enciclopedia italiana, Roma 1930; si segnalano i seguenti testi di critica storiografica, con posizione diversificate quali: C. di Biase, *Camillo Boito*, in S. Casiello (a cura di) *La cultura del restauro*, Marsilio, Venezia 1996, pp. 159-182; A. Bellini, G. Fiengo, S. della Torre, *La parabola del restauro stilistico nella rilettura di 7 casi emblematici*, Guerini associati, Milano 1994; A. Grimoldi, (a cura di), *Omaggio a Camillo Boito*, Franco Angeli, Milano 1991; sul ruolo di Camillo Boito nel contesto italiano post unitario si segnalano i seguenti testi: G. Zucconi, *L'invenzione del passato. Camillo Boito e l'architettura neomedievale*, Marsilio, Venezia 1997; F. Castellani, G. Zucconi (a cura di), *Camillo Boito, un'architettura per l'Italia unita*, Marsilio, Venezia 2000; T. Serena, G. Zucconi (a cura di), *Camillo Boito. Un protagonista dell'Ottocento italiano*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2002; AA.VV., *Rileggere Camillo Boito, oggi*, in "Ananke", n. 57, n.s., maggio 2009, numero monografico, pp. 200; per una completa rilettura della figura di Camillo Boito in occasione del centenario boitiano si vedano i volumi di S. Scarrocchia (a cura di), *Camillo*

*Boito Moderno*, 2 voll., Mimesis, Milano-Udine 2018.

2. F. Castellani, G. Zucconi (a cura di), *Camillo Boito*, cit.

3. C. Boito, *Architettura del Medioevo in Italia, con una introduzione «Sullo Stile futuro dell'Architettura italiana»*, Milano 1880, pp. V-XVLI, in Id., *Il nuovo e l'antico in Architettura*, a cura di M. A. Crippa, Jaca Book, Milano 1989.

4. Sul ruolo del "metodo storico" nel progetto boitiano e sul confronto con Viollet Le Duc si veda: R. Tamborrino, *Boito, Viollet-Le-Duc e il "metodo storico"*, in T. Serena, G. Zucconi (a cura di), *Camillo Boito...*, cit., pp. 23-36, in particolare p. 29: "Quello che viene inteso per 'Metodo storico' prevede un tipo di approccio diretto alla storia architettonica che diventa la chiave di volta per riconoscere, tra edifici di ogni tipo ed età, quelli che vanno inseriti tra i monumenti nazionali; proprio l'esperienza sul campo farà emergere l'evidenza di una tradizione diffusa, preponderante, radicata, e quindi nazionale e a consentirne l'assimilazione. Contro i trattati architettonici che insegnano la lingua morta, bisogna imparare a riconoscere gli elementi di linguaggio autoctono e vivo: è questa la parola d'ordine che attualizza il passato e lo rende necessario. Il 'metodo storico' contro la ripetizione critica di modelli comprensibili, linguaggio che viene dalla tradizione comune contro la lingua per pochi e sradicata".

5. Nota è l'affermazione di Camillo Boito: "Noi siamo un anello della grande catena dei tempi", contenuta in C. Boito, *Architettura del Medioevo in Italia...*, cit., p. XXIII.

6. Molti sono i testi che hanno promosso questa linea storiografica, per un quadro critico completo del ruolo di Camillo Boito nel rapporto tra teoria e prassi si vedano: G. Zucconi, *Gli studi Boitiani oggi, tra specialismo e regionalismo*, in T. Serena, G. Zucconi (a cura di), *Camillo Boito...*, cit., pp. 1-9; A. Grimoldi, *Le alterne fortune dell'architettura di Camillo Boito e gli intermittenti orizzonti della critica*, in S. Scarrocchia (a cura di), *Camillo Boito Moderno...*, cit., pp. 315-327.

7. Ci si riferisce al profilo tracciato da Liliana Grassi nel testo, pionieristico per gli studi boitiani: L. Grassi, *Camillo Boito...*, cit., pubblicato in S. Scarrocchia (a cura di), *Camillo Boito Moderno...*, cit., pp. 347-382 e pubblicato in estratto in anteprima in L. Grassi, *L'intuizione moderna nel pensiero di Camillo Boito*, in "Casa-bella-Continuità", n. 208, 1955, pp. 70-78. I testi sono commentati in molti saggi, in questa sede si rimanda per un approfondimento alle diverse letture critiche, a M. A. Crippa, *Precoci intuizioni critiche di Boito secondo Liliana Grassi*, in S. Scarrocchia (a cura di), *Camillo Boito Moderno...*, cit., pp. 331-345 e A. Grimoldi, *Le alterne fortune dell'architettura di Camillo Boito...*, cit., pp. 317-319.

8. Vedi nota 7.

9. A. Bellini, *Boito tra Viollet Le Duc e Ruskin?*, in A. Grimoldi (a cura di), *Omaggio a Camillo Boito...*, cit., pp. 159-167.

10. Negli stessi anni le risultanze delle conferenze tenute ad Atene (nel 1931 la Conferenza Internazionale per il Restauro dei Monumenti, e nel 1933 il IV

Ciam, nella crociera da Marsiglia ad Atene) vengono pubblicate in G. Giovannoni, *La Conferenza internazionale di Atene per il restauro dei monumenti*, in "Bollettino d'Arte", n. IX, anno XXV, marzo 1932, pp. 408-420 e in Le Corbusier, *Grille CIAM d'urbanisme: Mise en application de la charte d'Athènes*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Collection de l'ASCO-RAL, Boulogne-sur-Seine 1948.

11. E. Persico, *Scritti critici e polemici*, a cura di A. Gatto, Rosa e Ballo Editori, Milano 1947.

12. Il testo integrale del verso è: "Serbare io devo ai vecchi monumenti. L'aspetto venerando e pittoresco; E se a scansare aggiunte o compimenti. Con tutto il buon volere non riesco, Fare devo così che ognun discerna. Esser l'opera mia tutta moderna" in C. Boito, *I restauri in architettura. Dialogo primo*, in *Questioni pratiche di Belle Arti*, Milano, Hoepli 1893 pubblicato in Id., *Il nuovo e l'antico in Architettura*, cit., pp. 107-126; per un approfondimento sulla genesi e la evoluzione critica del testo si veda: G. Guarisco, *Serbar io devo...*, in S. Scarrocchia (a cura di), *Camillo Boito moderno...*, cit., pp. 18-21; per una lettura del concetto di moderno si veda: A. Grimoldi, *Le alterne fortune dell'architettura di Camillo Boito e gli intermittenti orizzonti della critica...*, cit., pp. 205-207.

13. Il concetto estremamente attuale è percorso brevemente in L. Grassi, *Camillo Boito...*, cit., p. 19, nota 8.

14. J. Le Goff, *Documento/Monumento*, Enciclopedia Einaudi, Torino 1978, vol. V, pp. 38-43.

15. C. Boito, *I nostri vecchi monumenti. Necessità di una legge per conservarli*, in “Nuova Antologia”, LXXXI, n. 6, 1885, prima parte, pubblicato in Id., *Il nuovo e l'antico in Architettura*, cit., pp. 73-92; 93-106. Il punto n. 2 del *Voto sul restauro dei monumenti* recita: “Nel caso che le dette aggiunte o rinnovazioni tornino assolutamente indispensabili per la solidità dell’edificio o per altre cause gravissime ed invincibili, e nel caso che riguardino parti non mai esistite o non più esistenti o delle quali manchi la conoscenza sicura della forma primitiva, le aggiunte o rinnovazioni si devono compiere nella maniera nostra contemporanea, avvertendo che possibilmente nell’apparente prospettiva le nuove opere non urtino troppo con l’aspetto del vecchio edificio, in *Voto sul restauro dei monumenti del IV Congresso degli ingegneri ed architetti italiani*, Roma 1883, pubblicato in Id., *Il nuovo e l'antico in Architettura*, cit., pp. 124-126.

16. D. Calabi, *Le tante tessere di un mosaico biografico*, in T. Serena, G. Zucconi (a cura di), *Camillo Boito...*, cit., p. 17-18.

17. Cfr. oltre nel testo, nota 25.

18. A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche, Parma 1990, p. 7: “ripercorrere le cose o le impressioni, descrivere, o cercare un modo di descrivere”; pp. 37-40 “Finisce che questo interno, come il verde del giardino, è più forte della costruzione. Potete leggere il progetto semplicemente nelle case esistenti, sceglierlo da un repertorio che vi procurate facilmente [...]”. Forse sarebbe solo questo il progetto dove le analogie identificandosi con le cose raggiungono di nuovo il silenzio

[...]. Il progetto insegue questa trama di nessi, di ricordi, di immagini pur sapendo che alla fine dovrà definire questa o quella soluzione; dall’altra parte l’originale, vero o presunto, sarà un oggetto oscuro che si identifica con la copia. Anche la tecnica qui sembra arrestarsi a una soglia dove la disciplina si dissolve. Fotografie, rilievi, disegni, il canovaccio di una commedia, la sceneggiatura di un film. Forse un ritratto. Qui si può arrestare l’elenco dei progetti o, se si vuole, iniziare una smisurata ricerca delle cose. Ricerca che è anche ricordo ma è soprattutto l’aspetto sterminatore dell’esperienza che procede impreveduta dando e togliendo significato a ogni progetto, avvenimento, cosa o persona”. Ed. or. *A Scientific Autobiography*, Graham Foundation for Advanced Studies in Fine Arts, Chicago, Illinois, and the Institute for Urban Studies, New York, The MIT Press, Cambridge Mass.-London 1981.

19. G. Zucconi, *Camillo Boito, un’archeologia per il futuro*, in G. Zucconi, *Camillo Boito. Un’architettura per l’Italia unita...*, cit., p. 8: “le varie facce di Camillo Boito sembrano così combaciare, a dispetto di tutto quanto è stato detto e scritto sulla sua vocazione a contraddirsi. È la storia a fornire solide motivazioni di tipo etico e concettuale alle scelte di progetto, a questo punto, non sono più soltanto stilistiche. Imparare dunque dal passato il nome dell’*archeologia*, termine che allora definiva un rapporto di stretta circolarità tra l’analisi dei monumenti medievali e il disegno della nuova architettura. All’espressione *archeologia artistica* Boito dà il significato di intreccio dei problemi didattici formativi, riguardanti i patrii monumenti. Accanto al

termine *archeologia*, la parola *stile* indica un legame di contiguità tra gli insegnamenti della storia e gli indirizzi per il futuro. Compito dell'archeologia è quello di porre in un rapporto di consequenzialità monumenti nazionali e stile nazionale, nel senso che abbiamo prima indicato; dagli uni 'la scienza dell'antico' è chiamata a selezionare gli elementi più adatti, così da meglio interpretare le necessità presenti e future dell'altro".

20. F. L. Wright entra nella storiografia italiana a partire del 1921, anno in cui l'autore ha già 54 anni. Successivamente grazie all'azione della rivista "Casabella" di Persico, Pagano e Giolli inizia ad avere un ruolo definito nel dibattito architettonico, fondamentale è lo scritto *Profezia dell'architettura* apparso su "Casabella" nel 1936 in cui Persico intitola Wright come il precursore della architettura moderna (E. Persico, *Profezia dell'Architettura*, in "Casabella", n. 102-103, giugno-luglio 1936, pp. 2-5). Ma è con Bruno Zevi che Wright sancisce la sua fortuna critica ed entra nel panorama storiografico italiano, con la prima monografia italiana edita nel 1947 (B. Zevi, *Frank Lloyd Wright*, Il Balcone, Milano 1947).

21. Si vedano in particolare le posizioni critiche sul testo di M. A. Crippa, *Precoci intuizioni critiche di Boito...*, cit.; A. Grimoldi, *Le alterne fortune dell'architettura di Camillo Boito...*, cit.

22. L. Grassi, *Camillo Boito...*, cit., p. 9.

23. L. Grassi, *Restauro*, in *Enciclopedia Universale UNEDI. Dizionario Enciclopedico*, Scode, Milano 1980, pp. 27-29: "C. Boito (1836-1914) opporrà,

in Italia, il conservare al restaurare. Distinguendo a seconda dell'epoca dei monumenti da restaurare l'importanza archeologica (per l'Antichità), l'apparenza pittoresca (per il Medio Evo), la bellezza architettonica (per il Rinascimento), egli introdusse nell'operare del restauratore un criterio qualitativo e critico, ma soprattutto affermò l'esigenza di rispettare in ogni monumento le diverse fasi storiche. Con ciò egli superò, almeno in teoria, il presupposto dell'unità stilistica, proponendo, invece, il principio della validità di ogni testimonianza di cultura appartenente a qualsiasi epoca, che è come dire accettazione dell'*iter* creativo in un'opera d'arte. Da tali proposte derivano criteri operativi quali l'esclusione di aggiunte stilistiche, e la documentata distinzione di elementi non originali, introdotti in casi di stretta necessità, da quelli autentici. Il Boito può ritenersi il fondatore della moderna teoria del restauro".

24. L. Grassi, *Storia e cultura dei Monumenti*, Società Editrice Libreria, Milano 1960, pp. 379-84: "Il giudizio sui risultati delle varie sovrapposizioni si attua pertanto attraverso il fattore tempo. Esso, come quarta dimensione, è entrato, non soltanto nelle matematiche, ma anche nella critica d'arte provocando una legittima domanda: è ammissibile un'opera d'arte che si continui nel tempo? È noto che, nell'ambito della più conseguente posizione idealistica, la risposta non può che essere negativa poiché, per essa, l'opera d'arte è tale quando è conclusa in sé, senza possibilità di aggiunte. D'altra parte, è stato notato, che una tale risposta confonde il risultato con il processo [si riferisce in nota a: Bruno Zevi, *Visione prospettica e spazio-tem-*

*poralità nell'architettura*, in “L’Architettura: cronache e storia”, anno II, n. 11, settembre 1956, pp. 322-323, N.d.A.]. Infatti tra la cappella de’ Pazzi, concepita unitariamente e conclusa, e un complesso monastico medioevale, attuato per gradi con numerose variazioni e interventi, la differenza sul piano creativo sta solo nel processo genetico. Così negli esempi che abbiamo citato. Si può comunque rilevare che, né Bramante nelle Grazie, né Michelangelo o il Bernini in S. Pietro furono supini di fronte alle opere che ebbero la ventura di continuare, dimostrando, su un piano più generale, che un antefatto artistico non limita la libertà, né pregiudica il valore finale dell’opera. Alcuni punti importanti. Da queste considerazioni si pongono alcuni punti importanti nell’ambito del restauro:

- a. Il rapporto fra monumento antico e architettura moderna può essere un rapporto di integrazione e di coesistenza.
- b. La relazione fra monumento come termine fisso e ambienti urbani che devono rinnovarsi pone il tema dell’attualità urbanistica del monumento antico.
- c. Modi di accostarsi al monumento per restaurarlo”.

25. E. N. Rogers, *Tradizione e Attualità*, Relazione tenuta ad Aspen, Colorado, per la International Design Conference, giugno 1957, pubblicata in “Zodiac”, n. 1, ottobre 1957, pp. 95-102.

26. Nota sul dibattito dell’ambientamento *et similia*: Centro studi della Triennale di Milano, *Attualità urbanistica del monumento e dell’ambiente antico*, Milano 1958; R. Pane, *Città antiche, edilizia nuova*, Napoli: Università degli Studi, Facoltà di Architettura, Napoli 1957; C. Brandi,

*Processo all’Architettura Moderna*, in “L’Architettura: cronache e storia”, n. 11, settembre 1956, pp. 356-361; B. Zevi, *Visione prospettica e spazio-temporalità nell’architettura*, cit.

27. S. Bettini, *Venezia e Wright*, in “Metron”, n. 49-50, gennaio-aprile 1954, p. 29; E. N. Rogers, *Polemica per una polemica*, in “Casabella-Continuità”, n. 201, maggio-giugno 1954, pp. 1-4; C. L. Ragghianti, *Notizie da Venezia*, in “Selearte”, n. 12, maggio-giugno 1954, p. 77; AA.VV., *Frank Lloyd Wright*, in “Casabella-Continuità”, n. 227, maggio 1959, p. 3; E. N. Rogers, *Esperienza dell’architettura*, I ed., Einaudi, Torino 1958, II ed. a cura di L. Molinari, Skira, Milano 1997; E. N. Rogers, *Editoriali di architettura*, Einaudi, Torino 1968; E. N. Rogers, *Il senso della storia*, con un saggio di | with an essay by L. Semerani: *Continuità e discontinuità | Continuity and Discontinuity*, Unicopli, Milano 1999. Per una recente visione storiografica si veda il volume edito in occasione del centenario dalla nascita: C. Baglione (a cura di), *Ernesto Nathan Rogers, 1909-1969*, Franco Angeli, Milano 2013; per una rilettura del contesto veneziano si veda L. Querci della Rovere, *Il Masieri Memorial di Frank Lloyd Wright*, in L. Puppi, G. Romanelli (a cura di), *Le Venezie possibili. Da Palladio a Le Corbusier*, catalogo della mostra, Museo Correr, Venezia, maggio-giugno 1985, Electa, Milano 1985, pp. 272-275.

28. E. N. Rogers, *Tradizione e Attualità...*, cit., p. 99.

29. Cfr. E. N. Rogers, *Ambrogio Annoni*, in “Casabella-Continuità”, n. 201, maggio-giugno 1954, p. IV; A.

Annoni, *Scienza e Arte del Restauro*, Milano 1946, pp. 19-23. La lezione di Annoni consiste nell'affermare che, di fronte all'edificio, non è "né utile né opportuno il voler troppo catalogare sistemi, o rigidamente fissare norme... una ve né è, norma fondamentale e riassuntiva: dinnanzi al monumento, esso stesso è il maestro; e ogni buon restauro – per chi studi profondamente il monumento, e lo interroghi con severità di storico, con passione di artista, con amore di architetto – si determina praticamente da sé". Monumento è tutto ciò che ha valore di testimonianza e tali "si possono intendere anche quegli edifici che, pur privi di valore essenzialmente artistico e storico, rappresentano la fisionomia di un periodo, o di un quartiere, o di una città". Ponendo al centro la fabbrica, nella sua ineludibile univocità, Annoni delinea una "teoria del 'caso per caso', che è eminentemente realizzatrice, ma che richiede un complesso e delicato senso di studio, di gusto, di sincerità, e di equilibrio: in una sola parola: di armonia". "Il rispetto, l'avvaloramento, l'uso, la vita degli antichi edifici che lo meritino nell'evolversi della città moderna" definiscono il senso dell'intervento nell'arte e nella scienza del restauro dei monumenti.

30. M. A. Crippa, *Precoci intuizioni critiche di Boito secondo Liliana Grassi...*, cit., p. 334: "Merita particolare attenzione a questo riguardo, il suo incontro con il pensiero stimolante, colto di Ernesto Nathan Rogers [...] il suo contributo complessivo non lasciò per nulla indifferente Grassi, anche perché allieva di un Annoni tutt'altro che ostile, è noto, all'architettura moderna, come invece fu Giovannoni. Al maestro inoltre era stata coinvolta nei

temi del restauro secondo un metodo, generalmente sintetizzato nella celebre formula del "caso per caso" che bene si incontrava sia con la ricca problematicità rogersiana sia con il temperamento riflessivo, radicalmente critico e quindi non disponibile a dogmatismi, della giovane allieva".

31. In questa sede l'autore si permette di segnalare il volume scaturito dalla catalogazione del Fondo Liliana Grassi, che contiene una antologia degli scritti nonché un repertorio preciso delle fonti: M. A. Crippa, E. Sorbo (a cura di), *Il restauro e il recupero creativo della memoria storica*, Scuola di specializzazione per lo studio il restauro dei monumenti, Università La Sapienza di Roma, Bonsignore, collana Strumenti, Roma 2007; per vastità di temi bibliografici occorre inoltre segnalare i seguenti approfondimenti critici: A. Bellini, *La cultura del restauro 1914-1963*, in AA.VV., *Il Politecnico di Milano nella storia italiana 1914-1963*, Laterza, Roma-Bari 1988; A. Bellini, M. A. Crippa, R. Di Stefano, *Ricordo di Liliana Grassi*, in "Restauro", vol. XIV, n. 81, 1985, pp. 43-47; A. Bellini, *Liliana Grassi: un ricordo dopo 10 anni*, in "Tema", n. 4, 1995, pp. 50-51; M. A. Crippa (a cura di), *Liliana Grassi architetto: il pensiero, i restauri, i progetti*, catalogo della mostra, Cà Granda, crociera del Filarete, Milano, 15-28 settembre 1986, Assicurazioni Generali, Milano 1986; M. A. Crippa, *Liliana Grassi e il restauro. Il fondamento realista e la continuità della tradizione italiana del restauro*, in "Arte cristiana", n. 782, Milano 1997, pp. 381-386; M. A. Crippa, *Liliana Grassi: dall'impegno per la ricostruzione postbellica a una teoria-prassi del restauro, fondata*

sulla moderna storicità dei saperi, “d’Architettura”, n. 26, 2005, pp. 176-179; S. della Torre, *Liliana Grassi*, in G. Fiengo, L. Guerriero (a cura di), *Monumenti e ambienti. Protagonisti del restauro del dopoguerra*, Arte Tipografica, Napoli 2004; C. Giannattasio, D. R. Fiorino, *Le “gran dame” dell’architettura nell’Italia del Novecento e il progetto sulle preesistenze*, in “Archistor”, a. IV, n. 11, 2019, pp. 126-167; G. Vitagliano, *Storia, restauro e progetto nell’attività di Liliana Grassi. Un’operosità teoreticamente fondata*, in “Palladio”, n. 38, luglio-dicembre 2006, pp.101-128.

32. Per la bibliografia dei restauri dell’Ospedale Maggiore il riferimento monografico è L. Grassi, *Lo “Spedale di poveri” del Filarete: storia e restauro*, Università degli Studi di Milano, Milano 1972; preme citare alcuni testi di rilettura per una inevitabile sintesi qui si segnalano: AA.VV., *La Cà Granda: cinque secoli di storia e d’arte dell’Ospedale Maggiore di Milano*, catalogo della mostra, Palazzo Reale, Milano, marzo-agosto 1981, Electa, Milano 1981; AA.VV., *La Ca’ Granda di Milano. L’intervento conservativo sul cortile richiniano*, Snam, Milano 1993; M. Carlessi, P. M. Galimberti, A. Kluzer (a cura di), *Il cuore della Cà Granda: ricordi, scoperte e nuovi temi di storia e restauro nell’Ospedale Maggiore di Milano*, in “Cheiron: materiali e strumenti di aggiornamento storiografico”, n. 59, f. 1, 2013, pp. 83-102; M. A. Crippa, *Liliana Grassi. L’Ospedale Maggiore di Milano, la storia e i restauri*, in “Arte cristiana”, n. 783, 1997, pp. 461-470; S. Della Torre, *La “ricostruzione” dei monumenti*, in A. C. Buratti, A. Cova, G. Rumi (a cura di), *Milano*

*ricostruisce: 1945-1954*, Cariplo, Milano 1990, pp. 207-232; G. Neri, *L’antico e il moderno: textures alla Cà Granda*, in “Lotus”, n. 144, 2010, pp. 123-125; F. Repishti, *Liliana Grassi e la Cà Granda*, in “Lotus”, n. 144, 2010, pp. 116-122; F. Serra, *I restauri alla Cà Granda dal 1850 al 1969*, in “A-LETHEIA”, n. 6 (*Milano restaurata. Il monumento e il suo doppio*), a cura di G. Guarisco, Alinea, Firenze 1995, pp. 114-119; E. Sorbo, *Restauri alla Cà Granda. Una lettura cronologia degli interventi per l’Ospedale Maggiore di Milano*, in M. A. Crippa, E. Sorbo (a cura di), *Liliana Grassi...*, cit., pp. 155-170; E. Sorbo, *Storia e materia. I progetti di Ambrogio Annoni e Liliana Grassi per l’ospedale del Filarete a Milano*, in “d’Architettura”, n. 26, 2005, pp.184-195; E. Sorbo, *Restauri alla Cà Granda. Liliana Grassi e la grande lacuna: il progetto e il metodo nel restauro*, in “Confronti. Quaderni di Restauro architettonico”, n. 4-5, Artem, giugno-dicembre 2014, pp. 95-104; G. Vitagliano, *Una storia del restauro in corpore vili. Gli interventi all’Ospedale Maggiore di Milano nella seconda metà del Novecento*, in R. Amore, A. Pane, G. Vitagliano (a cura di), *Restauro, monumenti e città. Teorie ed esperienze del Novecento in Italia*, Electa Napoli, Napoli 2008, pp. 144-199.

33. L. Grassi, *Sulla Grande Lacuna, Lezioni del corso di Tecnica del Restauro, Facoltà di Ingegneria, Politecnico di Milano, a.a. 1976-1981*, manoscritto di M. A. Crippa, in M. A. Crippa, E. Sorbo (a cura di), *Il restauro e il recupero creativo della memoria storica...*, cit., pp. 129-130.

34. Liliana Grassi dedica un’intensa



attività di studio al rapporto tra il Trattato di Filarete e la fabbrica dell'Ospedale Maggiore, che converge criticamente nell'introduzione all'edizione critica del Trattato: A. Averlino detto "il Filarete", *Trattato di Architettura*, a cura di A. M. Finoli, L. Grassi, Il Polifilo, Milano 1972.

35. L. Grassi, *Caratteri dell'analisi del monumento, condotta ai fini di un intervento di restauro. Lezioni del corso di tecnica del restauro, Facoltà di ingegneria, Politecnico di Milano, a.a. 1976-1981*, dattiloscritto di M. A. Crippa rivisto da L. Grassi, in M. A. Crippa, E. Sorbo (a cura di), *Liliana Grassi e il recupero creativo della memoria storica...*, cit., pp. 125-126.

36. *Ibid.*

37. *Ibid.*

38. Unesco, Icomos, Iccrom, *The Nara Document on Authenticity. Nara Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention*, Nara, 1-6 novembre 1994; Unesco, Icomos, Iccrom, *Nara +20. On Heritage Practices, Cultural Values, and the Concept of Authenticity*, Congresso per il ventesimo anniversario del *Nara Document on Authenticity*, Nara, 22-24 ottobre 2014. Nella sezione "Definitions" alla voce "Authenticity" recita: "A culturally contingent quality associated with a heritage place, practice, or object that conveys cultural value; is recognized as a meaningful expression of an evolving cultural tradition; and/or evokes among individuals the social and emotional resonance of group identity".

39. S. Muratori, *Studi per una operante storia urbana di Venezia. I: quadro*

*generale dalle origini agli sviluppi attuali*, in "Palladio", n. 3-4, 1959, poi pubblicato in Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1960; si veda anche S. Muratori, *Vita e Storia delle città*, in "Rassegna e Critica di architettura", n. 11-12, 1950, pp. 3-52; A. Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1966.

40. L. Grassi, *Caratteri dell'analisi del monumento, condotta ai fini di un intervento di restauro...*, cit., pp. 125-126.

41. Per una cronologia completa l'autore si permette di segnalare E. Sorbo, *Restauri alla Cà Granda. Una lettura...*, cit.

42. Liliana Grassi inizia nel 1947 a lavorare presso la sezione del Piano Regolatore dell'ufficio tecnico del Comune di Milano per il restauro dell'Ospedale Maggiore di Milano e il suo adattamento a sede dell'Università degli Studi, continuerà tutta la sua vita fino al 1985, anno della sua prematura scomparsa.

43. L. Grassi, *Momenti e problemi di storia del restauro*, in AA.VV., *Il restauro architettonico*, Politecnico Tamburini, Milano 1961, pp. 3-28.

44. L. Grassi, voce *Restauro*, cit., pp. 27-29: "La soluzione del problema dipende da una concezione globale del mondo, nella quale è fondamentale l'atteggiarsi nel o di fronte al tempo. In sintesi, la fondazione filosofica e le motivazioni del restauro debbono rispondere all'esigenza di un tempo ritrovato; l'esigenza, cioè, 'di fondare il tempo finito', 'necessario' della vita giornaliera e della storia nella sua



transitorietà, su un tempo ‘infinito’, ‘duraturo’ un tempo ritrovato dell’arte che, come fu detto, non è reviviscenza storicamente già realizzata, né ritorno di un gusto o di uno stile, come nei secoli scorsi. Nel tempo ritrovato ‘l’uomo libera la propria temporalità’ dalle catene della successione e recupera insieme, il passato e il presente, ‘in una realtà che non è ‘attuale’ (e per ciò più reale dell’attualità), in una idealità che non è ‘astratta’ e, perciò, è più veridica dell’astrazione intellettuale’ (R. Assunto)”.

45. Per una lettura delle posizioni accademiche su Liliana Grassi al momento della sua morte, si veda il catalogo della mostra a lei dedicata di M. A. Crippa (a cura di), *Liliana Grassi, architetto, il pensiero, i restauri, i progetti*, cit. In tale catalogo Giovanni Carbonara commentando la voce del Dizionario scrive: “tale scritto rappresenta tutt’oggi la migliore sintesi critica delle posizioni del restauro moderno contemporaneo, da quello ‘scientifico’, alle pseudo teorie del ‘recupero’, del riuso, della riappropriazione dei beni culturali, del ‘restauro tipologico’, fino alle proposte ‘di integrazione di immagine’[...] Il debito di riconoscenza nei confronti di Liliana Grassi si manifesta dunque come assai consistente e ormai quella dopo il doloroso distacco, incolmabile. Debito non soltanto mio personale, ovviamente, ma di tutta una generazione che ha riconosciuto in lei un sicuro riferimento culturale, morale e ideale”, s.i.p.

46. M. A. Crippa (a cura di), *Liliana Grassi architetto: il pensiero, i restauri, i progetti*, cit., s.p., esergo.

**Dall'urbanistica e pianificazione del territorio  
al paesaggio: un ritorno all'attenzione  
per le forme dell'abitare?**

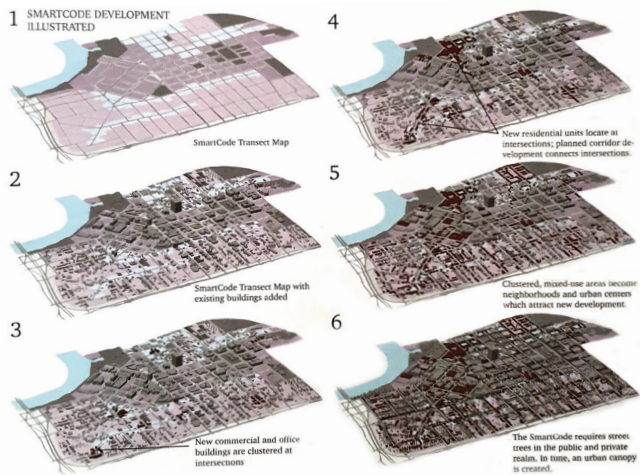
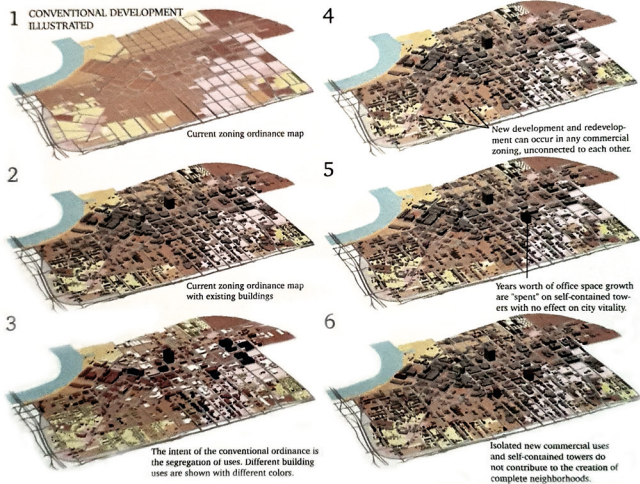
Anna Marson

*Urbanistica e pianificazione del territorio: quale specificità italiana?*

Le domande che i curatori di questo volume pongono, relativamente al ruolo giocato dal pensiero immanente alle forme sensibili quale contributo originale della cultura italiana, costituiscono una sollecitazione particolarmente intrigante in riferimento all'urbanistica e alla pianificazione del territorio contemporanee, una sfida di riflessione inedita sulle teorie e pratiche recenti alla quale appare comunque difficile sottrarsi.

Se consideriamo il tempo lungo, la *longue durée*, senza dubbio la specificità dell'esperienza storico culturale italiana appare a questo riguardo in tutta la sua evidenza. Ritengo si possa affermare che non sono molti i Paesi nei quali le stratificazioni dei contesti insediativi, e più in generale le sedimentazioni delle pratiche di trasformazione della terra in territorio, sono così profonde, articolate nel tempo e nello spazio, e caratterizzate da forme sensibili che garantiscono al tempo stesso prestazioni funzionali, estetiche, simboliche ovvero sociali e politiche. Questo ha posto l'urbanistica di fronte all'eccezionalità del patrimonio delle città storiche e dei sistemi territoriali a esse riferite, opere "d'arte" al pari se non più dei singoli oggetti che siamo soliti considerare tali<sup>1</sup>.

L'attenzione posta a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso alle "città storiche"<sup>2</sup>, nutrita dalla rinnovata attenzione al tessuto urbano storico come dispositivo vivo, "operante"<sup>3</sup>, ha in qualche modo ripreso la concezione medievale della forma urbana quale riflesso materiale degli ideali di giustizia, temperanza, prudenza e forza, limitandosi a richiamare le virtù cardinali raffigurate nel celeberrimo affresco del Buon Governo nel Palazzo pubblico di Siena. Siena costituisce notoriamente l'esito di un processo di strutturazione dell'insediamento durato secoli, se non millenni<sup>4</sup>, e così molte altre nostre città e anche insediamenti minori non sono semplicemente "storici", ma "antichi". E sappiamo bene quanto le forme sensibili dei luoghi di insediamento collettivo fossero nell'antichità dense di riferimenti simbolici<sup>5</sup>, esito non di progettualità astratte localizzate a caso, bensì di un saper fare coniugato a una straordinaria attenzione al contesto,



in un intricato intreccio di saperi codificati e saperi contestuali. Come ci ricordano alcuni autori che praticano gli scavi archeologici<sup>6</sup>, il *con-textere*, connettere fra loro intrecci di vario genere, riveste un ruolo fondamentale, in quanto dagli scavi emergono oggetti o frammenti a-sé-stanti, e tuttavia immersi in ciò che sta dietro-sotto-sopra di essi<sup>7</sup>, al punto di parlare di “archeologia territoriale” o “globale”<sup>8</sup>. L’attenzione alle relazioni che qualificano ciascun contesto spazialmente collocato segna una differenza rilevante non solo per l’interpretazione dei manufatti archeologici, ma più in generale per il riconoscimento di tutte le azioni che hanno trasformato intenzionalmente il contesto naturale in territorio abitato<sup>9</sup>.

Come sintetizza a proposito dei centri di nuova fondazione promossi dalla Repubblica di Firenze un allievo di Howard Burns<sup>10</sup>, “L’attenta progettazione ordinata secondo un calcolatissimo schema di vie fra loro ortogonali [...] articolava di fatto un cristallino e logico modello di diritti civili e di opportunità sociali ed economiche incarnato – per così dire – nella pianta stessa della città.”<sup>11</sup>

Negli ultimi decenni le riflessioni e le pratiche disciplinari del contesto italiano, particolarmente ricco di “forme sensibili” che costituiscono testimonianze significative di valori e attenzioni culturali incorporate nei territori, hanno paradossalmente aderito – per molti aspetti – alla critica del determinismo ambientale, subendo la fascinazione della linguistica strutturale e del decostruzionismo<sup>12</sup>, producendo di fatto una rinuncia della pianificazione territoriale a investire energie e conoscenze nel governo della forma sensibile delle trasformazioni.

In altri contesti europei e nordamericani si andava invece riscoprendo l’importanza dei luoghi e della loro fenomenologia<sup>13</sup>, anticipando quello che qualche anno più tardi si sarebbe rivelato come esito prevedibile, e tuttavia in gran parte inatteso, della globalizzazione. Se gli stessi filosofi iniziano a prestare nuova attenzione al concetto di luogo<sup>14</sup>, molti *planner* stranieri continuavano la tradizione del *Bildungsreise* visitando e approfondendo non tanto o solo le università italiane bensì i nostri contesti insediativi storici. Così Paul Crawford, *planner* californiano co-autore di *Form-Based Codes*<sup>15</sup>, un approccio alla regolamentazione urbanistica presentato come antidoto allo *zoning* e all’*urban sprawl*, era solito trascorrere le proprie vacanze estive a Siena per apprendere dai contesti urbani italiani

regole e misure utilmente proponibili per i piani e progetti del futuro ai quali lavorava<sup>16</sup>.

*Le culture del planning: astrazione e riposizionamento tattico rispetto alle logiche del sensibile*

La critica in ambito sociologico del cosiddetto determinismo ambientale ha esercitato negli ultimi decenni dello scorso secolo una forte influenza sulla disciplina urbanistica e della pianificazione, delegittimando il ruolo potenziale degli aspetti formali e materiali dei piani urbanistici nel trattare problemi sociali e civici<sup>17</sup>. Benché figure di architetti-urbanisti come quella di Giancarlo De Carlo continuino in realtà a praticare la pianificazione con una specifica attenzione alla trattazione del benessere civico e sociale attraverso gli aspetti sensibili dell'ambiente 'costruito'<sup>18</sup>, questa posizione tenderà a divenire nell'ambiente accademico della pianificazione sempre meno rappresentata.

È da quella straordinaria fucina di idee e sperimentazioni costituita dall'Olivetti di Ivrea, da alcune sue articolazioni<sup>19</sup> e dalle altre istituzioni promosse da Adriano Olivetti (in particolare l'I-Rur<sup>20</sup>) che prende in realtà corpo il progetto di trasformazione dell'urbanistica e pianificazione in "scienza", ovvero in una disciplina (o piuttosto in un *modus* multidisciplinare) con una forte componente di scienze sociali. Molti di coloro che nel 1970 istituirono a Iuav il primo corso di laurea in urbanistica italiano provenivano da quell'esperienza o ne erano comunque venuti a contatto<sup>21</sup>. Più in generale, i testi editi per la prima volta in Italia dalle Edizioni di Comunità eserciteranno una influenza rilevante e ampia sul modo di concepire l'intervento intenzionale pubblico relativo al territorio e ai suoi abitanti.

Il dibattito che si svilupperà, tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, sui limiti della pianificazione territoriale concepita come strumento in grado di contribuire con una propria autonomia a trattare i problemi economici e sociali, anziché come dimensione da integrare in nuove politiche economiche e sociali<sup>22</sup>, e più in generale nelle politiche pubbliche nazionali, influenzerà – con effetti duraturi – sia gli sviluppi disciplinari che le pratiche di ricerca. Negli anni successivi le attività di pianificazione territoriale alla scala regionale, connesse all'istituzione delle regioni a statuto ordinario, i tentativi spesso falliti di governare il tumultuoso sviluppo delle urbanizza-

zioni attraverso gli strumenti urbanistici, il succedersi di condoni e altri interventi pubblici per eccezione<sup>23</sup>, contribuiranno ulteriormente ad allontanare la pianificazione dalle dimensioni fisiche, sensibili, del territorio, cercando altrove nuove cornici metodologiche per trattare ciò che si evidenziava non trattabile attraverso la scatola degli attrezzi tradizionali dell'urbanistica. I riferimenti si allargheranno dalla sociologia e dagli studi economici alla teoria dei sistemi, alla cibernetica, alla filosofia della giustizia, all'antropologia, alle valutazioni ambientali e alla trattazione dei conflitti, all'analisi delle politiche pubbliche, e così via. In questo confronto con altri statuti disciplinari più solidamente strutturati, la pianificazione tenderà a perdere ulteriormente la propria attenzione agli aspetti sensibili dei luoghi, al territorio quale specifico contesto spaziotemporale.

Non si è trattato di un fenomeno soltanto italiano: è sufficiente scorrere i materiali dell'Associazione delle Scuole Europee di Pianificazione per comprendere come le trasformazioni registrabili nel nostro contesto si collochino all'interno di una dinamica più ampia, di matrice anglosassone, alla quale abbiamo aderito senza troppo chiederci quale potesse essere la nostra competenza ed esperienza specifica, nella globalizzazione allora incipiente ma di lì a breve galoppante.

La contaminazione esito del rapporto con conoscenze e prospettive altre costituisce naturalmente un'opportunità di arricchimento, ma soltanto se non fa perdere la prospettiva del proprio posizionamento, della propria specificità da coltivare e curare.

È così che l'arrivo dal mondo accademico anglosassone di un'ulteriore svolta, lo *spatial turn*<sup>24</sup>, attraverso il quale le stesse scienze sociali hanno riscoperto l'importanza del ruolo svolto dallo spazio, ci ha colto un poco di sorpresa, e forse melanconia<sup>25</sup> per avere almeno in parte abbandonato il campo nel momento in cui andava facendosi interessante<sup>26</sup>.

Oggi metabolizzata anche nel *planning*, la rinnovata attenzione allo spazio, in alcuni casi al luogo, è declinata come insieme di pratiche situate, contributo alle interpretazioni post-strutturaliste. Ci si interroga intorno alle capacità dei territori, dei luoghi, dei paesaggi di produrre *agency*<sup>27</sup>.

In gran parte dei casi le pratiche messe al lavoro sembrano avere tuttavia scarsa capacità di rielaborare il saper fare incorporato nelle nostre città e territori di lunga durata, privilegiando riferimenti nati

in contesti profondamente diversi, come l'agopuntura urbana<sup>28</sup> o le installazioni artistiche nei contesti degradati. Azioni rispettabilissime, che rappresentano tuttavia una categoria di interventi in qualche modo collaterali alla continua produzione di non-luoghi cui continuiamo purtroppo ad assistere<sup>29</sup>.

*L'attenzione al paesaggio quale occasione di rielaborazione dei metodi, delle tecniche e del senso della pianificazione in Italia*

Negli ultimi tre decenni, in parallelo allo *spatial turn*, è il paesaggio a divenire oggetto di un generale e nuovo interesse, anche istituzionale, nei suoi significati non soltanto estetici ma sociali, economici e culturali. Interesse che si differenzia dai riferimenti più generali al territorio per l'attenzione agli aspetti sensibili, anziché ai soli aspetti funzionali.

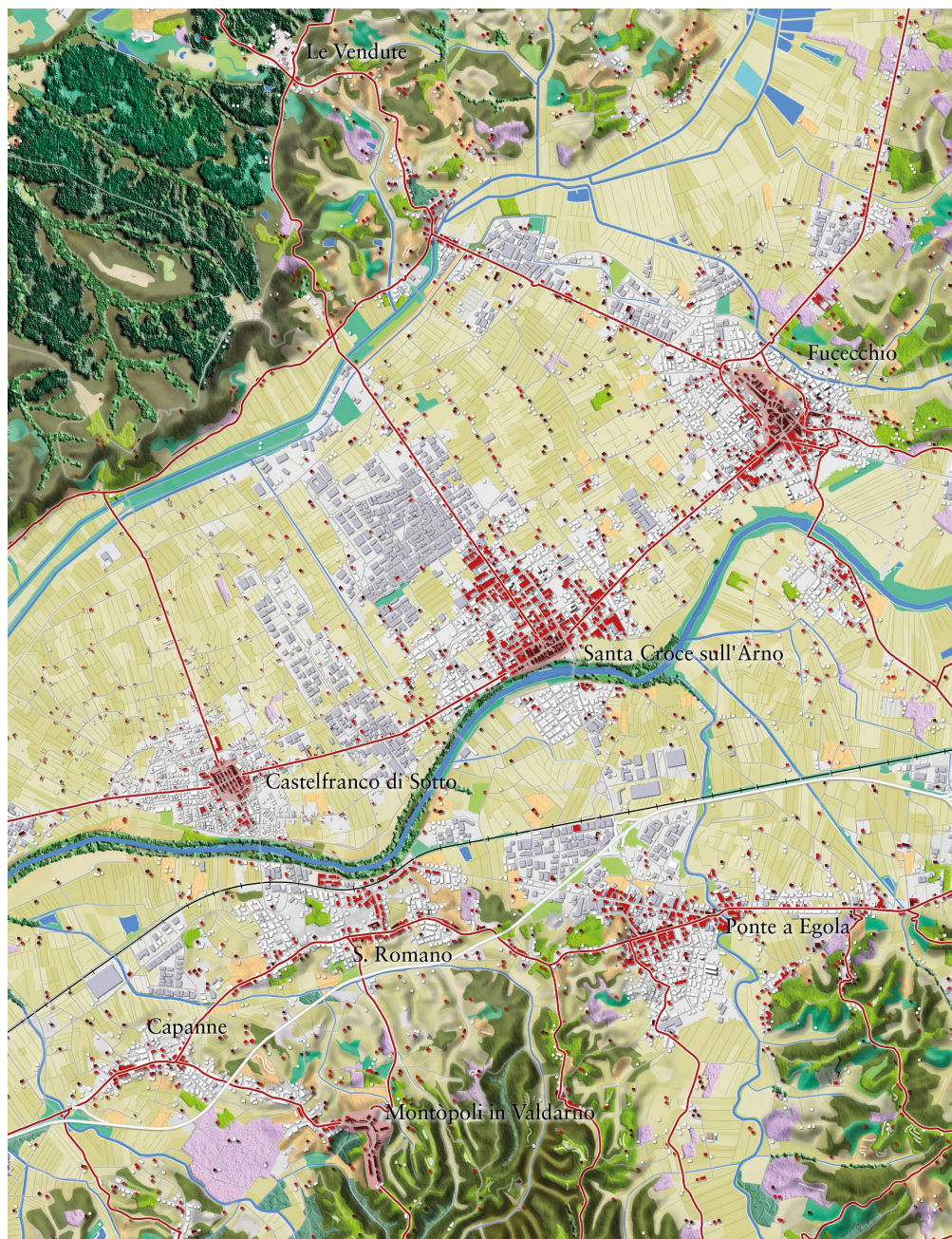
La Convenzione europea del paesaggio, promossa dal Consiglio d'Europa e aperta alle firme degli Stati nel 2000 a Firenze, si apre all'art. 1 con una definizione di paesaggio che semplifica le articolate e annose dispute sul suo significato<sup>30</sup>: “‘Landscape’ means an area, as perceived by people, whose character is the result of the action and interaction of natural and/or human factors”.

Non che il paesaggio non fosse stato, anche in precedenza, oggetto di specifica e pertinente attenzione da parte di diversi autori, che ne avevano fatto emergere con grande chiarezza il ruolo di produzione di senso, con particolare riferimento alla vita civile delle collettività: da Piero Calamandrei<sup>31</sup> a Pier Paolo Pasolini<sup>32</sup>, dai romanzi di Italo Calvino<sup>33</sup> ai gialli di Carlo Fruttero e Franco Lucentini<sup>34</sup>, ai molti altri riferimenti che potrebbero essere con pertinenza citati.

Tutti gli autori richiamati descrivono una condizione e percezione più o meno “moderna” del contesto di vita, capace di non escludere dalla trattazione i plurimi significati della dimensione sensibile, corporea, rendendone anzi evidenti gli antefatti e le conseguenze politiche e antropologiche. E in effetti, per comprendere le specificità dell'esperienza italiana è fondamentale analizzare gli intrecci peculiari di contesto di lungo periodo, vita e politica di cui siamo stati e siamo tuttora per molti aspetti laboratorio privilegiato.

Questa considerazione ci riporta al riconoscimento istituzionale dell'importanza del tema del paesaggio, in particolare al Codice approvato nel 2004<sup>35</sup>. Per la prima volta l'intero territorio viene con-





Carta dei caratteri del paesaggio (particolare), 2015.  
Regione Toscana, Piano paesaggistico

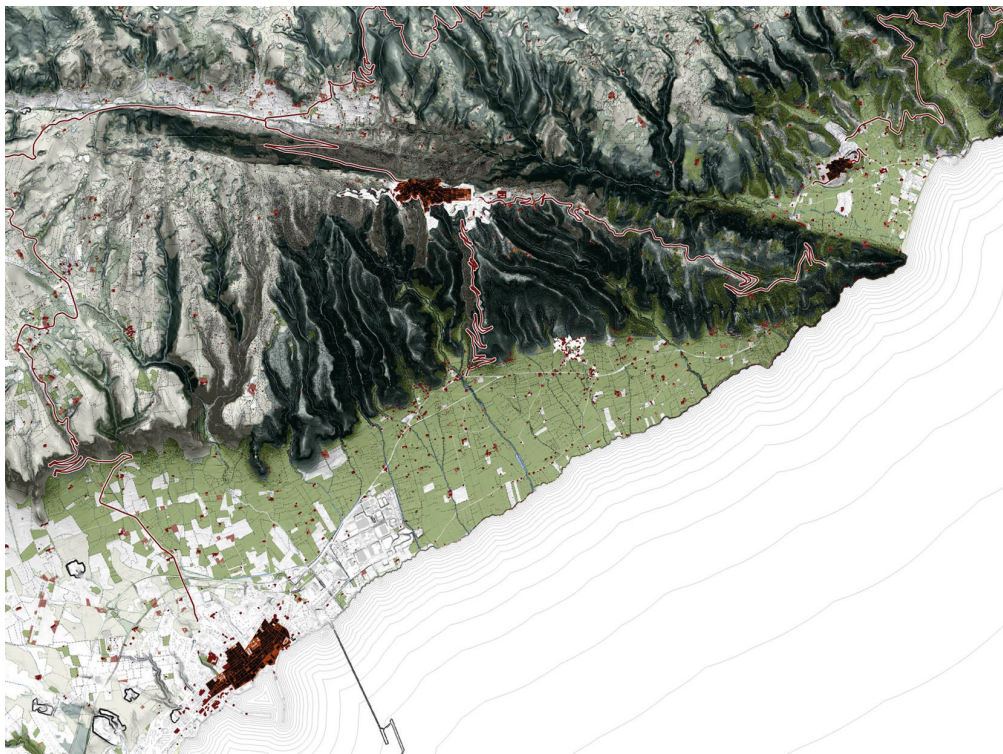


Figura territoriale Mattinata-Manfredonia, 2011.  
Regione Puglia, Piano paesaggistico

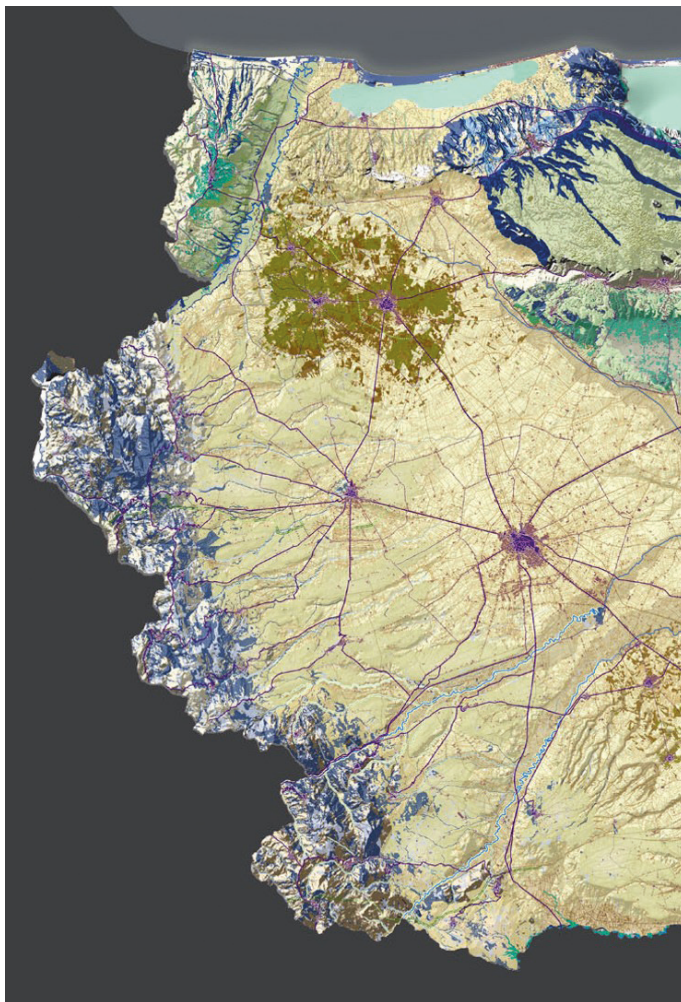


siderato “paesaggio”, e il suo aspetto sensibile meritevole di essere considerato in modo specifico in ragione dei diversi valori espressi<sup>36</sup>. Questo significa che il piano paesaggistico non tratta più soltanto le eccellenze da tutelare, ma il territorio regionale nel suo insieme di mondi di vita e dell’abitare di cui elevare la qualità, attribuendo alla pianificazione urbanistica e territoriale compiti direttamente legati al benessere delle popolazioni e al trattamento del territorio come bene comune. In altri termini la pianificazione paesaggistica, definita dal Codice sovraordinata ai piani di settore e urbanistici, se praticata correttamente, è destinata a innovare negli obiettivi e negli strumenti i contenuti della pianificazione.

I piani paesaggistici redatti in Italia ai sensi del Codice dal 2004 in poi hanno costituito una significativa occasione di riscoperta dell’aspetto sensibile del territorio, e dunque necessariamente anche di rielaborazione dei metodi e delle tecniche della pianificazione territoriale, ponendo la questione di come innanzitutto interpretare il territorio come paesaggio – modificando radicalmente i quadri conoscitivi verso rappresentazioni morfotipologiche e strutturali – e quindi cercare di governarne le trasformazioni. La scala di riferimento ha chiamato necessariamente in causa la pianificazione del territorio, anziché l’architettura del paesaggio, o altre discipline, pratiche e procedure che in modo più esplicito fanno riferimento al paesaggio, ma in modo più puntuale e particolare, sia dal punto di vista dei referenti che della scala<sup>37</sup>.

Esperienze come quelle dei Piani paesaggistici della Puglia<sup>38</sup>, della Toscana<sup>39</sup> e del Piemonte<sup>40</sup> evidenziano chiaramente la sperimentazione, mettendo al lavoro metodi e tecniche diverse, di interpretazioni del territorio capaci di coniugare la riscoperta della lunga durata (e della sua memoria materiale e immateriale) con l’analisi delle dinamiche di trasformazione in corso, l’analisi strutturale e l’attenzione agli aspetti percettivi, la dimensione oggettiva e la capacità di attivazione sociale che il paesaggio offre come leva emozionale per promuovere nuove forme di democrazia attiva, come le comunità di patrimonio ispirate dalla convenzione di Faro. Un percorso non semplice, né scontato.

L’attuazione dei piani<sup>41</sup>, e i relativi problemi che vanno ponendosi, interroga in realtà anche il senso stesso della pianificazione, oggi, nel nostro specifico contesto italiano. Come politica pubblica essa



Patrimonio territoriale (particolare), 2010.  
Regione Puglia, Piano paesaggistico



Patrimonio territoriale (particolare), 2010.  
Regione Puglia, Piano paesaggistico

richiederebbe un'azione coerente e integrata tra le diverse scale istituzionali e competenze settoriali, cosa difficilissima a realizzarsi se concepita unicamente come disegno razionale *ex ante*<sup>42</sup>. Il paesaggio è in realtà un tema così evocativo di esperienze sensoriali del vivere da prestarsi bene alla ricerca e sperimentazione di interazioni virtuose sul campo, in relazione ai diversi attori chiamati teoricamente ad attuare una pre-visione di piano.

Un'esperienza piemontese in corso, denominata Progetto di sperimentazione per l'attuazione del piano paesaggistico regionale<sup>43</sup>, sta aprendo interessanti riflessioni su come, in un contesto come quello italiano, si possano attivare le tante competenze e interessi collettivi latenti e frammentati nel costruire azione pubblica. Una prospettiva che richiede accompagnamento, competenze, coscienza di luogo<sup>44</sup> e creatività situata, nel misurarsi concretamente su contesti e percorsi. Prospettiva estremamente fertile, che richiama l'attività del progettare non come azione solipsistica, ma come confronto e dialogo con altri saperi situati, a partire da quelli degli artigiani chiamati a concorrere alla realizzazione del progetto.

Le modifiche apportate negli ultimi anni, in nome dell'efficienza, all'organizzazione dei poteri pubblici chiamati in causa nell'autorizzare i progetti di trasformazione dei nostri territori e paesaggi sembrano purtroppo andare nella direzione opposta, verso valutazioni procedurali *ex ante* che poco o punto spazio lasciano al dialogo fra e con le diverse competenze (codificate e situate) nel farsi realizzazione. Eppure, pragmaticamente, è importante provarci, per riuscire a mantenere in vita, e tramandare a chi verrà dopo di noi, quell'unicità di competenze ed esperienze sviluppate e acquisite nel costruire territorio e paesaggio da quelle innumerevoli generazioni di esseri umani che hanno vissuto e lavorato in quella che oggi è Italia. Anche superando le derive di parte dei *planner* italiani che, in nome di un presunto ritardo o afasia della pianificazione in Italia, applicano pedissequamente modelli esogeni di pianificazione, senza riconoscere né mettere in valore le comunità concrete in divenire, portatrici di saperi connessi alla patrimonializzazione del nostro territorio.

1. G. C. Argan, *Storia dell'arte come storia della città*, Editori riuniti, Roma 1983.

2. Così le ha sempre definite Pierluigi Cervellati, uno dei protagonisti delle prime politiche locali finalizzate a conservarne la struttura fisica e sociale, anziché “centri storici” (di città altre), che hanno dato corpo ai documenti Anrsa e alle riflessioni di Leonardo Benevolo.

3. S. Muratori, *Studi per un'operante storia urbana di Venezia*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1959.

4. Opportunamente Giovanni Fanelli e Francesco Trivisonno nel 1982 hanno intitolato il loro bel libro *Città antica in Toscana* (Sansoni, Firenze). E tuttavia anche centri di fondazione più recente, come le Terre nuove fiorentine, dimostrano nel loro disegno fisico un'attenzione ai temi richiamati per Siena; si veda D. Friedman, *Florentine New Towns: Urban Design in the Late Middle Ages*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1988.

5. Ce lo ricordano anche le molte recenti pubblicazioni di studi sulla pre- e protostoria, come ad esempio M. Peresani, *Come eravamo. Viaggio nell'Italia paleolitica*, il Mulino, Bologna 2018.

6. Attività decisiva per quanto riguarda gli stimoli alla riflessione disciplinare (e non solo) derivanti dall'esperienza delle forme sensibili, rispetto all'ar-

cheo *lògos*, discorso sull'antichità basato su fonti prevalentemente letterarie.

7. A. Carandini, *La forza del contesto*, Laterza, Roma-Bari 2017.

8. Riferimenti importanti (di generazioni diverse) per questa concezione dell'archeologia così interessante per chi si occupa di pianificazione territoriale sono Piero Brogiolo, Riccardo Francovich, Daniele Manacorda, Giulio Volpe.

9. A. Magnaghi, *Il principio territoriale*, Bollati Boringhieri, Torino 2020.

10. Storico dell'architettura statunitense, professore emerito alla Scuola Normale Superiore, già docente all'Università Iuav di Venezia.

11. A. M. McLean, *Le Terre Nuove fiorentine: verso una cultura della pianificazione regionale*, in “Firenze Architettura”, n. 1, 2016, p. 104.

12. Una delle figure più rappresentative a questo riguardo è stato Pier Luigi Crosta.

13. C. Norberg Schultz, *Genius Loci*, Rizzoli, New York 1979.

14. E. Casey, *The Fate of Place*, Ucl, Oakland 2013.

15. P. C. Crawford, D. G. Parolek, K. Parolek, *Form Based Codes: A Guide for Planners, Urban Designers, Municipalities, and Developers*, Wiley, Hoboken 2008.

16. La sua scomparsa prematura, di poco successiva alla pubblicazione del

libro citato, ha purtroppo interrotto un interessante dialogo aperto anche con i nostri studenti Iuav di pianificazione.

17. Particolarmente influenti a questo riguardo alcune pubblicazioni del sociologo Herbert J. Gans, da *The Levittowners: Ways of life and Politics in a New Suburban Community*, Columbia University Press, New York 1967, a *People, Plans and Policies*, Columbia University Press, New York 1991.

18. Da questo punto di vista il titolo stesso della rivista fondata e gestita da Giancarlo De Carlo dal 1978 al 2001, *Spazio e Società*, dichiara una specifica presa di posizione. Sulla pianificazione del territorio e l'urbanistica vedasi in particolare il n. 71, 1995.

19. In particolare, l'Ufficio consulenza Case Dipendenti, la Direzione dei Servizi Sociali, la Direzione Fabbricati e il Gtuc (Gruppo tecnico coordinamento urbanistico canavese): P. Bonifazio, L. Lazzarini, C. Olmo, *Le case Olivetti a Ivrea*, il Mulino, Bologna 2018.

20. Istituto Rinnovamento Urbano e Rurale. L'Istituto forniva assistenza e consulenza tecnica a privati, gruppi, e amministrazioni comunali, oltre a realizzare in proprio iniziative in diversi settori economici, per combattere disoccupazione e spopolamento attraverso la creazione di una serie di "industrie sociali autonome" e di "associazioni agricole autonome". Queste attività produttive non sono connesse alla filiera della produzione Olivetti, ma spaziano dagli abiti per bambine alle gabbiette per spumanti, dalla componentistica meccanica alla vinificazione, dalle valigette ai vivai (U. Serafini, *Adriano Olivetti e il movi-*

*mento comunità*, Edizioni di Comunità, Roma [1982] 2015). Nel settore agricolo Adriano Olivetti promuove la costituzione di diverse cooperative, fra le quali la cooperativa agricola di Montalenghe, la cooperativa avicola canavesana e la cantina sociale della Serra a Piverone. L'I-Rur non si limita a costituire queste attività, ma ne segue l'avvio, ne sostiene la qualità della produzione e la ricerca degli sbocchi di mercato; ed è lecito ipotizzare che anche quanto intrapreso dall'I-Rur vedesse l'attivazione di varie competenze del mondo olivettiano.

21. A partire da Giovanni Astengo, che per l'Olivetti aveva svolto a lungo il ruolo di consulente urbanistico. E tuttavia questo indirizzo era soltanto uno dei molti potenzialmente aperti da quell'esperienza, in quanto per l'Olivetti erano state attive nella progettazione urbanistica anche figure assai diverse, da Ludovico Quaroni a Carlo Doglio.

22. Vedasi a questo riguardo gli editoriali da Wladimiro Dorigo sulla rivista "Questitalia", alcuni dei quali ripubblicati in W. Dorigo, *Battaglie urbanistiche. La pianificazione del territorio a Venezia e in Italia, fra politica e cultura 1958-2005*, Cierre, Verona 2007.

23. I vari provvedimenti per Expo, Italia '90 e così via, che introducevano eccezioni rispetto alle previsioni della programmazione e pianificazione ordinarie. Per un quadro alla fine degli anni Ottanta si veda L. Bobbio, B. Dente, P. Fareri e M. Morisi, *Metropoli per progetti*, il Mulino, Bologna 1990.

24. Il termine è stato utilizzato per



la prima volta da Edward Soja in *Postmodern geographies* (1989), ma di fatto “messo al lavoro” come paradigma soltanto negli anni successivi. Alle vicende di questo termine in diversi campi disciplinari è dedicato un interessante libro collettaneo: J. Döring, T. Thielmann (Hrsgs.), *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, transcript, Bielefeld 2008.

25. Come commenta Angelo Turco, *Lo spatial turn come figura epistemologica. Una meditazione a partire dalla geografia politica della modernità*, in “Semestrale di studi e ricerche di geografia”, n. 2, 2015, in riferimento alla Geografia politica.

26. Anche se non mancano studiosi e studiose che hanno perseverato in direzione “ostinata e contraria”, fra i quali i già citati De Carlo e Cervellati, o che vi sono giunti in anticipo da percorsi autonomi, come Magnaghi.

27. E. Wall, T. Waterman (a cura di) *Landscape and Agency: Critical Essays*, Routledge, London 2017.

28. J. Lerner, *Urban Acupuncture*, Island Press, Washington 2014.

29. Il rapporto 2022 “Consumo di suolo, dinamiche territoriali e servizi ecosistemici” a cura del Sistema Nazionale per la Protezione dell’Ambiente (Snpa) evidenzia, ahinoi, una media di diciannove ettari al giorno di suolo consumato per nuove urbanizzazioni, il valore più alto negli ultimi dieci anni. Pur trattandosi di un dato puramente quantitativo, in tempi di crisi ambientale ed economica appare decisamente folle.

30. A titolo esemplificativo si veda L. Gambi, *Riflessioni sui concetti di paesaggio nella cultura italiana degli ultimi trent’anni*, Ibc, Regione Emilia-Romagna 2008.

31. Che dedica al paesaggio, e ai suoi significati civili, pagine molto belle in particolare nel suo *Inventario della casa di campagna*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2013; ed. or. Le Monnier, Firenze 1941.

32. Accanto ai molti riferimenti presenti nei testi scritti, un vero e proprio manifesto è costituito dal filmato *Pasolini e...la forma della città*, realizzato dalla RAI nel 1973.

33. *La speculazione edilizia* è un romanzo del 1957 (Einaudi, Torino 1963), straordinario per l’ironia e l’acume con cui l’autore descrive in modo “semiautobiografico” la “bassa marea morale” all’origine della “rapalizzazione” del paesaggio ligure.

34. Anche in questo caso il riferimento è spesso a paesaggi vissuti in prima persona; per la capacità di descrivere i paesaggi della costa toscana nei loro diversi significati percettivi trovo particolarmente intrigante *Enigma in luogo di mare* (Mondadori, 1991), ambientato genericamente nel Grossetano (in realtà i luoghi così intensamente descritti sono quelli della lottizzazione di Roccamare, Castiglione della Pescaia).

35. D.lgs. 42/2004, Codice dei beni culturali e del paesaggio (con modifiche rilevanti introdotte nel 2008).

36. Art. 135: “Lo Stato e le regioni assicurano che tutto il territorio sia adeguatamente conosciuto, salvaguar-

dato, pianificato e gestito in ragione dei differenti valori espressi dai diversi contesti che lo costituiscono. A tale fine le regioni sottopongono a specifica normativa d'uso il territorio median- te piani paesaggistici, ovvero piani urbanistico-territoriali con specifica considerazione dei valori paesaggistici [...]”.

37. Per l'approfondimento di questi e altri aspetti rimando al primo (e pur- troppo unico, benché ne fosse prevista una periodicità biennale) *Rapporto sul- lo stato delle politiche per il paesag- gio*, promosso dal Mibact (ora MiC) e più in particolare dall'Osservatorio nazionale per la qualità del paesaggio, Roma 2017.

38. Si veda A. Magnaghi, *Il Pptr della Puglia e i progetti di valorizzazione del paesaggio per la qualità dello sviluppo*, in G. Volpe (a cura di), *Patri- monio culturale e paesaggi di Puglia e d'Italia*, EdiPuglia, Bari 2014.

39. Il testo che ne ha trattato finora in modo più esaustivo è A. Marson (a cura di) *La struttura del paesaggio. Una sperimentazione multidisciplinare per il Piano della Toscana*, Laterza, Roma-Bari 2016. Di un certo interesse, se non altro per il titolo, anche *Toscana bella ancora: il Piano del Paesaggio*, Gruppo 24 ore e Regione Toscana, 2014.

40. “Atti e Rassegna Tecnica della So- cietà degli Ingegneri e degli Architetti in Torino”, fasc. LXXII, n. 3. Il Piano paesaggistico del Piemonte.

41. I piani paesaggistici approvati ai sensi del Codice, e quindi co-piani- ficati fra Stato e regioni, sono oggi

di poco inferiori alla decina; più numerosi i piani avviati e mai conclusi. Va purtroppo rilevato come dal 2018 il Mibact, poi MiC, abbia prestato via via meno attenzione al paesaggio, nonostante la sua tutela costituisca una competenza esclusiva dello Stato, lasciando di fatto nel sonno anche quegli organismi, come l'Osservatorio nazionale per la qualità del paesaggio, che avevano svolto nel recente passato un ruolo propulsivo importante.

42. Come ricorda Bruno Dente “public policy making is about the interaction of actors with different values, differ- ent type of goals, different perceptions of the problem and of the context, dif- ferent roles to play, different resources. Managing the process means trying to achieve a certain degree of coordina- tion between the actors so as to avoid conflict as much as possible and to secure the engagement of those actors whose resources are needed to tackle the problems effectively. Sometimes, this coordination can be achieved through formal procedures. But in almost all cases, it happens through the informal means of adapting to unavoidable constraints and/or ma- nipulating the elements of the game in such a way as to generate the desired behaviours”, in *Public Policy Analysis: Deux ou Trois Choses que Je Sais d'Elle*, Discurs llegit a la cerimònia d'investidura Doctor honoris causa, Universitat Autònoma de Barcelona, 2019, p. 23.

43. Promossa dalla Fondazione Com- pagnia di San Paolo, che la sostiene dal punto di vista dei costi, insieme a Regione Piemonte e al Segretariato regionale del MiC. Anna Marson, grazie a una convenzione fra la Fcsp e

l'Università Iuav, ne è la coordinatrice scientifica. Il rapporto di ricerca relativo alla prima fase, riferita all'Eporediese, è scaricabile online <https://www.compagniadisanpaolo.it/it/progetti/piano-paesaggistico/>, quello relativo alla seconda fase, riferita all'Alta Val Bormida, sarà disponibile nei prossimi mesi.

44. Riprendendo G. Becattini, *La coscienza dei luoghi. Il territorio come soggetto corale*, Donzelli, Roma 2015.

**Italia dal m-argine.  
Il delta del Po come paradigma fotografico**

Simona Arillotta

*Il profilo delle nuvole* è il titolo del libro che racchiude le fotografie scattate da Luigi Ghirri tra il 1985 e il 1989 durante un viaggio intrapreso, insieme a Gianni Celati, lungo il corso del fiume Po fino ad arrivare al mare. Pubblicato nel 1989, *Il profilo delle nuvole* è certo un oggetto peculiare già nella sua genesi: commissionata dalla storica azienda veronese Riello Group, la ricerca di Ghirri e Celati – i due “cantori della pianura” – nasce nel segno di una operazione di promozione del territorio padano i cui esiti, tuttavia, non presentano le caratteristiche di una fotografia da cartolina, schiacciata sull'estetica stereotipata dell'immaginario turistico. Le centonove immagini che compongono *Il profilo delle nuvole* non sono, infatti, una catalogazione dei luoghi che il fotografo incontra davanti al proprio obiettivo, ma restituiscono, di contro, una narrazione sconnessa, frammentata, mobile, non riassumibile attraverso una disposizione lineare e che trova, invece, nella “forma atlante” risolta nell'impaginato una perfetta corrispondenza, meglio: l'unica ri-costruzione possibile<sup>1</sup>. Del resto, è stato lo stesso Ghirri a indicare la necessità di cercare una nuova possibile via di confronto con il territorio italiano:

L'esito finale non è la schedatura di un territorio, la resa oggettiva della realtà, il languore romantico del viaggio, l'affresco formalmente impeccabile, ma piuttosto il desiderio di entrare in rapporto globale con il mondo esterno, cercarne le modalità di rappresentazione adeguate, per restituire immagini, dati, figure, indizi perché fotografare il mondo sia anche un modo per comprenderlo. Nessuna illustrazione, tic estetici o progettuali, linee analitiche o analisi formali, ma una consapevolezza, che nasce dal desiderio e dalla necessità di fondare queste categorie per ritrovare fiducia e dalla necessità di una descrizione dell'esterno. L'“esterno”, che non è solo un luogo classico della fotografia, ma è prima di tutto il “luogo”, il paesaggio, l'ambiente, lo spazio topografico che ci guarda e che noi guardiamo [...] il paesaggio indagato appartiene al territorio del presente, luogo topografico certamente, ma che non deve rima-

nere il luogo di nessuna storia e di nessuna geografia, e perché il paesaggio che noi viviamo non resti né la terra desolata né la terra di Babele.<sup>2</sup>

Le parole qui riportate fanno riferimento al progetto *Esplorazioni sulla via Emilia*, operazione multidisciplinare di poco precedente a *Il profilo delle nuvole* e voluta dallo stesso Ghirri sulla scia di quel “viaggio in Italia” che, già agli inizi degli anni Ottanta, aveva segnato il punto di rottura tanto con la tradizione fotografica classica, oleografica, ancora nel segno dei fratelli Alinari, quanto con i linguaggi del *reportage* classico<sup>3</sup>, per aprire a una nuova modalità di “organizzare lo sguardo” in grado di cogliere la complessità del paesaggio italiano in un decennio di profondi e radicali cambiamenti. Ma come declinare, di fatto, questa diversa relazione tra “lo spazio che ci guarda e noi che guardiamo”? In questo senso, è ancora lo stesso Ghirri a suggerire la strada: nelle sue *Lezioni di fotografia*, il fotografo parla di inquadrature “naturali”, ovvero di quegli spazi in cui il nostro sguardo è già orientato da qualcosa – un cancello o un cartellone pubblicitario, per esempio – che impone al nostro obiettivo una determinata direzione; è inoltre possibile che questo “ordine precostituito” sia una caratteristica propria del paesaggio, e che si trovi già nella natura<sup>4</sup>. Se, dunque, esiste un modo di guardare già pre-visto dalla cosa guardata, che tipo di sguardo viene informato nel momento in cui ci si appresta a fotografare il fiume Po? Il titolo di questo intervento muove certo nello scarto delle parole. E tuttavia, il senso di questa scelta lessicale non è solo frutto di un virtuosismo, di un vezzo, ma nasce dalla necessità di interrogare l’aperto che si articola nello spazio tra le lettere. A partire dal lavoro di Luigi Ghirri posto qui come introduzione, e soffermandomi principalmente sulle fotografie scattate lungo gli argini del fiume Po, quanto segue è il tentativo di ri-pensare il margine non solo come costruzione spaziale – e sociale – di ciò che viene considerato “marginale”<sup>5</sup> rispetto a una presunta centralità, ma come luogo specifico in grado di conformare un certo tipo di sguardo fotografico. Una ricostruzione storica di come la fotografia – così come del resto il cinema – ha immaginato il paesaggio fluviale eccede le intenzioni di questa riflessione. Se, tuttavia, il confronto con la produzione cine-fotografica è certo fondamentale, interrogare il paesaggio fluviale non solo nel suo “farsi immagine”, ma come “ambiente mediale” – seguendo in questo senso le indicazioni

del teorico Durham Peters<sup>6</sup> – significa soprattutto aprire alla possibilità di individuare una possibile corrispondenza tra la forma del fiume Po, la sua con-formazione, e la produzione di determinate posture fotografiche che potremmo definire, appunto, “dal” margine.

### *Geografie impossibili*

*Il Delta padano per esempio non esiste.*

*Io lo so, ci sono vissuto*

Gian Antonio Cibotto, *Scano Boa*

*Zavattini scrive che la malinconia è originaria del Po, che altrove si tratta di imitazioni, e sottolinea che appena si arriva da queste parti gli sembra di varcare la frontiera del grigio, o meglio entrare in qualcosa di impreciso. Malinconia e imprecisione. Credo siano proprio questi i termini più appropriati.*

Luigi Ghirri, *Un cancello sul fiume*

I due frammenti qui riportati appartengono a Ghirri e a Gian Antonio Cibotto – altro fondamentale narratore del fiume Po – e stabiliscono immediatamente un principio di precauzione rispetto all’oggetto che qui si vuole indagare, lavorando nell’impossibilità di una geo-localizzazione: voi siete qui, ma in realtà questo “qui” non esiste. Se – in particolare per Cibotto – l’esattezza geografica non è che un’illusione, questa impossibilità di una mappatura non può che applicarsi soprattutto all’ambiente deltizio, che difficilmente si lascia racchiudere all’interno di una cartografia esaustiva, rigidamente fissata. Provare a ritracciarne la geografia significa infatti, prima di tutto, cercare di intercettare gli stadi di sedimentazione, composizione, di sovrapposizione che nel corso dei secoli hanno modificato il paesaggio fluviale attraverso un alternarsi continuo di lavoro antropico e processi naturali. Prima del taglio di Porto Viro, eseguito nel 1600 per evitare che il Po interrasses Chioggia e la laguna veneta, il fiume si congiungeva al mare già nei pressi dell’attuale Contarina; in seguito, con il deposito dei sedimenti e poi con le operazioni di bonifica e di taglio, si è via via formato l’intero comune di Porto Tolle, il sistema delle valli e delle isole minori: Ca’ Venier, Isola della Donzella, e così via. Ancora adesso, del



L. Ghrii, *Scardovari – Strada sull'argine*, 1989



resto, il Delta è soggetto a continue trasformazioni altrettanto radicali: le frequenti siccità impediscono al fiume di respingere il mare così che, ripiegandosi su sé stesso, l'acqua "dolce" del Po lascia entrare "l'acqua amara" dell'Adriatico verso l'interno, alterando la morfologia del Delta. E ancora, lo stesso fiume, prima di congiungersi al mare, si sfrangia assumendo nomi e forme diverse: Po di Maistra, Po di Pila, Po di Venezia, Po di Goro, Po di Levante, così come ci viene illustrato da Fabri, pescatore "nato e cresciuto" sul Delta, uno dei protagonisti di *Po* (2022), l'ultimo lavoro di Andrea Segre. Se l'ambiente fluviale, nella sua costruzione elementare, nel suo essere esito di un continuo lavoro degli elementi, della loro sedimentazione, del mescolarsi di terra e di acqua, presenta davvero una forma "incerta", come ri-localizzare, allora, uno sguardo costantemente disorientato? Ritorniamo agli scatti eseguiti da Ghirri per il progetto *Il profilo delle nuvole*.

La fotografia realizzata sull'argine destro di Comacchio, per esempio, ci mostra la necessità dell'obiettivo fotografico di radicarsi sulla soglia tra acqua e terra per riuscire a comprendere, letteralmente a tenere insieme, un luogo "senz'ombra" – nel senso individuato certo da Pietro Donzelli – un territorio come *finis terrae*, in cui i riferimenti sono essenziali ed elementari: cielo, acqua, terra, la luce dominante e, soprattutto, un orizzonte che ingloba ugualmente tempo e spazio s-formandoli. E lì dove sembra esserci solo orizzonte, l'occhio si sente a disagio. Questa presenza pervasiva dell'orizzonte, del resto, è ben riassunta da Gianni Celati, che in *Verso la foce*, testo che accompagna il catalogo di *Viaggio in Italia*, sottolinea come "questo paese – il Polesine – è così piatto che si è esposti in qualsiasi punto dell'orizzonte"<sup>7</sup>. E ancora, André Bazin, riferendosi all'episodio finale di *Paisà* (1946), evidenzia la dimensione peculiare del paesaggio deltizio, lì dove la vita degli uomini è definita da un "infimo" spostamento angolare sulla linea dell'orizzonte e da cui deriva la necessità di un'inquadratura simmetrica rispetto all'orizzonte stesso, in grado di restituire non solo un ordine geometrico, la definizione di uno spazio, ma anche e soprattutto un'esperienza peculiare di mondo<sup>8</sup>. Ghirri sembra fare propria l'interpretazione baziniana, e appigliando il proprio sguardo a una di quelle "case sparse che crollano" – come le definirà Celati nel suo documentario realizzato nel 2002 – ovvero all'unico elemento capace di segnare il limite tra cielo e terra e di riportare così chi osserva al presente del paesaggio, scatta attraverso una prospettiva frontale.





L. Ghirri, *Comacchio – Argine Agosta*, 1989

Il fotografo emiliano non è cresciuto tra i ranghi dei circoli di fotografia, né ha familiarità con la fotografia di reportage e con il fotogiornalismo e, sebbene lui stesso abbia definito il suo approccio alla fotografia come dilettantesco, “rudimentale”, Ghirri conosce la storia dell’arte, i procedimenti di composizione dell’immagine, e sa che “una costruzione neoclassica non può essere fotografata come una costruzione barocca, perché una richiede una prospettiva centrale e l’altra obliqua”<sup>9</sup>; in questo senso, non sorprende la scelta di inquadrare i paesini posti lungo il corso del fiume utilizzando una prospettiva rialzata, quella dei vedutisti veneziani. Esiste certo uno scarto tra ordine geometrico e ordine immaginario; tuttavia, come suggerisce Hubert Damisch, se il paradigma prospettico non è sufficiente a definire il sistema della rappresentazione, esso ne costituisce tuttavia la condizione<sup>10</sup>. Per Ghirri, l’utilizzo di un ordine geometrico risponde soprattutto alla necessità di aderire alla cosa fotografata. Un’esigenza avvertita, del resto, già da Donzelli e dall’uso che fa della prospettiva obliqua: se, come sottolinea Roberta Valtorta, la presenza della diagonale ha certo a che vedere con lo studio che il fotografo milanese aveva fatto sulla *Subjektive Fotografie* e sulla fotografia del periodo delle avanguardie, questa scelta non è da considerare come un semplice valore compositivo, ma come una risposta alla volontà di completezza nell’esplorare con realismo descrittivo tanto le varie situazioni sociali quanto quelle ambientali<sup>11</sup>. Mi sembra si cominci a delineare la possibilità di assumere il margine come un dispositivo dello sguardo, meglio: come una disposizione della fotografia a intrecciarsi con il territorio e con i suoi aspetti elementari, materici; al contempo, è l’ambiente fluviale a determinare soluzioni estetiche, tecniche formali, a dare, insomma, materialità all’immagine fotografica. Nell’incertezza geografica, nel groviglio di strade che sembrano andare tutte verso lo stesso punto e quindi da nessuna parte<sup>12</sup>, ri-partire dal margine sembra l’unica soluzione per rintracciare un centro altrimenti impossibile da individuare.

### *Umano, quasi disumano*

Sono otto gli scatti che compongono l’inserito fotografico che accompagnano l’articolo *Per un film sul fiume Po*, pubblicato sulla rivista “Cinema” nel 1939 e firmato da Michelangelo Antonioni. Realizzate dallo stesso Antonioni, quasi tutte le fotografie presentano un punto di vista sempre al livello dell’acqua – o della terra; dei due scatti che pre-

sentano un posizionamento diverso, uno è il risultato di un punto di vista aereo realizzato nei pressi di Pontelagoscuro; il secondo, invece, è stato realizzato dal ponte ferroviario per Padova. Uscito otto anni dopo rispetto alla pubblicazione dell'articolo, *Gente del Po* (1943-1947) non presenta inquadrature di questo tipo: come è stato giustamente sottolineato, l'eliminazione di un punto di vista dall'alto ha certo aspetti legali e pragmatici, e tuttavia, alla necessità cartografica della fotografia pubblicata su "Cinema", si sostituisce nel documentario la volontà di spostare l'attenzione alle forme di interazione tra il grande fiume e la sua gente<sup>13</sup>. Relazioni che, tuttavia, non si traducono mai in storie chiuse e che si compiono nell'attraversamento di luoghi diversi, ma narrazioni diverse che si susseguono mentre la macchina da presa si muove lungo il corso del fiume. Come scrive Francesco Pitassio:

la macchina da presa scivola lungo gli argini, senza attardarsi mai su una figura umana, né incarnandosi essa stessa in un osservatore: siamo dinanzi letteralmente a una visione disumana. Questa componente del primo cinema di Antonioni segnala in maniera eclatante la distanza dall'umanesimo neorealista sul quale in tanti, a partire da André Bazin, hanno richiamato l'attenzione; un aspetto del cinema postbellico italiano spesso piegato a esigenze ideologiche. L'umanesimo è sicuramente un'istanza molto rilevante per il cinema neorealista, tuttavia non ne esaurisce la ricchezza. Piuttosto esso rischia di inficiare la comprensione stessa della prima fase della carriera di Antonioni, perché lo obbliga in uno schema rappresentativo inadeguato, del quale l'uomo è il centro; in questo modo si nascondono proprio quegli aspetti modernisti, derivati dalla cultura transnazionale tra le due guerre, così caratteristici degli esordi del regista, senza i quali molta della produzione di finzione più nota risulta incomprendibile. Da questa prospettiva, il cinema del primo Antonioni manifesta una *visione distaccata*: la componente tecnologica svincola lo sguardo dall'ideologia della partecipazione. Esso può riflettere su sé stesso, porsi a confronto con la natura, tracciare il diagramma delle relazioni tra uomo e ambiente.<sup>14</sup>

Pitassio mette dunque in evidenza alcuni aspetti fondamentali: il primo è che già *Gente del Po* prefigura quella che sarà la "visione estetica ed



estraniata” del cinema di Antonioni<sup>15</sup>; il secondo riguarda invece una visione “disumana” attraverso cui viene messo in scena un de-centramento dell’uomo in favore di un confronto con l’ambiente, spesso con la sua inabitabilità. E del resto, già John Berger aveva indicato *Gente del Po* come “profetico” rispetto a quello che sarà poi il modo di filmare di Antonioni, una specifica forma della visione che Berger ha definito “a lato”, e in cui i protagonisti non sono mai al centro dell’evento<sup>16</sup>. Se, come è stato sottolineato, *Deserto Rosso* (1964) ha certo rappresentato un momento di svolta nel rapporto tra sguardo fotografico e paesaggio italiano<sup>17</sup>, mi sembra che in questa prospettiva “a lato” – ma potremmo dire anche “dal margine” – in questo de-centramento che ritraccia il rapporto tra l’umano e il non-umano, sia già possibile avvertire l’eco di uno degli aspetti che caratterizzano la fotografia di Ghirri. Ritorniamo ancora al *corpus* fotografico al centro di questa analisi.

Lo scatto realizzato a Scardovari, sulla strada che costeggia l’argine, ci mostra un uomo in lontananza che, in sella alla sua bici, muove verso chi sta scattando la fotografia. Primo dato: se è la prospettiva centrale a indicarci l’ordine geometrico della foto, il punto di fuga mostra ugualmente una direzione che non può che essere inversa a quella seguita dall’uomo, a suggerire ancora quella dimensione circolare di strade che non portano da nessuna parte. In questo senso, stretto tra il fiume Po, che scorre accanto alla strada, e la campagna, l’uomo sembra essere preso nella tensione tra gli elementi: tra un’acqua che spinge verso il mare e una terra che, invece, ne costringe la forma. In questa impossibilità di un movimento che non può compiersi pienamente – e che emerge, come individua Francesco Zucconi, già in maniera radicale dalla primissima inquadratura di *Ossessione* (1943), in cui l’acqua del fiume diventa il doppio inquietante della strada, ed è ciò “che porta a confondersi la condizione di stasi e il dinamismo”<sup>18</sup> – in questo non-spostamento che è soprattutto s-paesamento, la figura umana non può essere più il metro di misurazione dello spazio, meglio, della sua definizione: nella perdita del centro, l’uomo adesso non può che rimpicciolire – sfumare, come in molte delle fotografie che compongono *Il profilo delle nuvole* – fino a quando “l’omino”, definitivamente, si inabissa e, riassorbito all’interno di una visione “elementare” – o atmosferica, come suggerisce ancora Celati – scompare.

Assumere il margine come tecnologia dello sguardo non comporta certo rileggere tutta la produzione fotografica che ha “immaginato”

l'ambiente fluviale nella sua esatta corrispondenza con la forma del territorio. Attivare il margine come dispositivo – come *medium* – significa, invece, aprire alla possibilità di indagare diversamente il rapporto tra fotografia e territorio. Se, come è emerso nei paragrafi precedenti, è l'ambiente a conferire materialità all'immagine fotografica, questa allora deve essere indagata “geologicamente”, nel suo essere elementarmente “porosa”, ovvero in grado di ingaggiare la sfida degli elementi, di incarnare la pressione di agenti estranei ed esterni, capace di assorbire, insomma, la complessità dei continui cambiamenti che hanno attraversato l'ambiente fluviale. Allo stesso tempo, se la fotografia ha certo contribuito a “immaginare” il fiume Po, pensare l'ambiente fluviale come agente attivo significa considerare il territorio come soggetto capace di indirizzare il nostro sguardo – come già Ghirri suggeriva – e di in-formare ugualmente posture etiche, estetiche, politiche. In questo senso, se è *nel margine* che si radica una peculiare forma della visione, allo stesso tempo, è dal margine che è possibile rileggere una produzione fotografica troppo spesso imbrigliata nel gioco delle etichette, ri-piegata sulla dimensione ideologica. Considerare l'ambiente fluviale e deltizio come paradigma fotografico significa, certo, postulare una reciprocità del *medium*, ma vuole dire, ugualmente, provare a radicare lo sguardo, localizzarlo nel tempo presente del paesaggio. E, nell'urgenza dell'adesso, questa è una sfida che la fotografia non può più rimandare.

1. “Ho studiato l’ordine in cui Ghirri ha disposto le foto per il suo libro, e mi colpisce che le abbia ordinate in una specie di gioco dell’oca, attraverso passaggi analogici da una foto all’altra [...] la disposizione delle foto di Ghirri mi fa capire che noi ci avviciniamo alle immagini attraverso dei ritmi. La percezione partecipa d’uno svolgimento musicale, come una danza». G. Celati, *Commenti su un teatro naturale delle immagini*, in L. Ghirri, *Il profilo delle nuvole*, Feltrinelli, Milano 1989, pp. 2-3.

2. L. Ghirri, *La fotografia. Dal fiume al mare*, in L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole. Scritti e immagini per un’autobiografia*, a cura di G. Chiaromonte, P. Costantino, SEI, Torino 1997, pp. 64-65.

3. Rimando qui a R. Valtorta (a cura di), *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Einaudi, Torino 2013; si vedano in particolare pp. 16-47.

4. L. Ghirri, *Lezioni di fotografia*, a cura di G. Barbaro, G. Bizzarri, Quodlibet, Macerata 2010, p. 157.

5. Per una riflessione sui margini italiani rimando al prezioso lavoro di David Forgacs. Si veda: D. Forgacs, *Margini d’Italia. L’esclusione sociale dall’Unità a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2015; si veda inoltre F. Zucconi, *Abitare il margine. Pratiche ed estetiche del video partecipativo, da Za a Zalab*, in G. D’Acunto, C. Marabello (a cura di), *Mappe. Architetture, cinema, cartogra-*

*fie, immagini del presente*, Mimesis, Milano-Udine 2020, pp. 68-86.

6. Per Durham Peters l’elemento acqueo è riferito soprattutto all’oceano, “medium di tutti media”; se il fiume non ha l’indeterminatezza del mare aperto, il Po si presenta al contempo come natura e, ugualmente, come infrastruttura. In questo senso, il Po verrà considerato come *medium* fondamentalmente logistico, la cui caratteristica è proprio quella di organizzare e orientare. Si veda: P. J. Durham, *The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media*, The University of Chicago Press, Chicago 2016.

7. G. Celati, *Verso la foce. Reportage per un amico fotografo*, in L. Ghirri, G. Leone, E. Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, Il Quadrante, Alessandria 1984, p. 34.

8. A. Bazin, *Che cos’è il cinema*, Garzanti, Milano 1999, p. 299.

9. G. Celati, *Commenti su un teatro naturale delle immagini*, in L. Ghirri, *Il profilo delle nuvole*, cit., p. 3.

10. Si veda H. Damisch, *L’origine della prospettiva*, Guida, Napoli 1992.

11. R. Valtorta, *Pietro Donzelli: il delta del Po come finis terrae*, in Id., R. Siebenhaar (a cura di), *Pietro Donzelli. Terra senz’ombra. Il delta del Po negli anni Cinquanta*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2017, p. 36.

12. L. Ghirri, *Un cancello sul fiume*, in Id., *Niente di antico sotto il sole. Scritti e immagini per un’autobiografia*, a cura di G. Chiaromonte, P. Costantino, op. cit., p. 101.



13. F. Zucconi, *Quello che il Po ha fatto al cinema italiano*, in "Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni", n. 37, 2019, p. 158.

14. F. Pitassio, *Amore e menzogne. Michelangelo Antonioni e il documentario postbellico*, in A. Boschi, F. Di Chiara (a cura di), *Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche, spazi*, Il Castoro, Milano 2015, pp. 96-97.

15. Si veda anche S. Busni, *Alla foce dello sguardo. Il reale nei documentari di Michelangelo Antonioni*, in A. Cervini, G. Tagliani, *La forma cinematografica del reale. Teorie, pratiche, linguaggi: da Bazin a Netflix*, Palermo University Press, Palermo 2020, pp. 321-327.

16. J. Berger, *The Shape of a Pocket*, Bloomsbury, London 2002, p. 133.

17. A. Frongia, W. Guerrieri, *Red Desert Now! L'eredità di Antonioni nella fotografia italiana contemporanea*, Linea di Confine, Rubiera 2017.

18. F. Zucconi, *Quello che il Po ha fatto al cinema italiano*, cit., p. 152.



## Crediti

## Crediti

p. 31

Caravaggio (M. Merisi), *Suonat. ore. rice di liuto*, 1595-1596, The State Hermitage Museum, St. Petersburg. Copyright The State Hermitage Museum. Foto di P. Demidov.

p. 67

P. Manzoni, *Merda d'artista*, n. 78, maggio 1961. Per gentile concessione della Fondazione Piero Manzoni, Milano. Copyright VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

p. 69

Archizoom, Padiglione italiano, progetto per l'Esposizione Universale di Osaka, 1968. Copyright Archizoom.

p. 98

F. Mauri, *Intellettuale*, con P. P. Pasolini, 1975. Foto di A. Masotti.

p. 121

C. Ricciardi (al centro nella foto), *Respiro*, Napoli, Modern Art Agency, aprile 1969. Fondo Cloti Ricciardi, Archivia, Roma. Foto di F. Donato.

pp. 124-125; pp. 127-128

C. Ricciardi, *Vietato l'ingresso agli uomini*, Roma, Incontri Internazionali d'Arte, 29 novembre 1972. Fondo Cloti Ricciardi, Archivia, Roma. Foto di P. Medori.

p. 130

C. Ricciardi, *Lezioni*, trasferibile e inchiostro su vetro, Roma, Galleria Seconda Scala, dicembre 1972. Fondo Cloti Ricciardi, Archivia, Roma.

p. 207

G. Zorio, *Alchimia*, 1999. Per gentile concessione della Galleria Fumagalli, Milano. Copyright ARS, New York / SIAE, Roma 2022.

pp. 208-209

Mostra "Gilardi: Tappeto-Natura" presso Magazzino Italian Art, Cold Spring, New York, 7 maggio 2022 – 9 gennaio 2023. Foto di M. Anelli, T. Sacconi.

pp. 242-243

C. Ruggeri, *Autorimessa di piazzale Roma a Venezia*, progettista ing. E. Miozzi, 1933, Venezia 1982. Per gentile concessione dell'Archivio Cinzia Ruggeri, Milano.

p. 245

Riprese della campagna pubblicitaria per la collezione Cinzia Ruggeri p/e 1984. Foto di Occhiomagico. Per gentile concessione dell'Archivio Cinzia Ruggeri, Milano.

p. 246

Sfilata della collezione Cinzia Ruggeri p/e 1985. Foto di I. Gallo. Per gentile concessione dell'Archivio Cinzia Ruggeri, Milano.

pp. 248-249

Sfilata della collezione Cinzia Ruggeri p/e 1985. Foto di I. Gallo. Per gentile concessione dell'Archivio Cinzia Ruggeri, Milano.

p. 265

Y. Gianikian, A. Ricci Lucchi, "Non Non Non", veduta della mostra, Pirelli HangarBicocca, Milano, 2012. Per gentile concessione degli artisti e di Pirelli HangarBicocca, Milano. Foto di A. Osio.

p. 296

Ospedale Maggiore di Milano, ora sede dell'Università Statale di Milano, cortile dei "bagni", in rapporto con la Torre Velasca, s.d. Fondo Liliana Grassi - Archivi Storici, Sistema Archivistico e Bibliotecario, Campus Life Division, Politecnico di Milano. Foto di U. Mulas.

p. 297; p. 301

Ospedale Maggiore di Milano, ora sede dell'Università Statale di Milano, cortile della "ghiacciaia", s.d. Fondo Liliana Grassi - Archivi Storici, Sistema Archivistico e Bibliotecario, Campus Life Division, Politecnico di Milano. Foto di U. Mulas.

p. 303

Ospedale Maggiore di Milano, ora sede dell'Università Statale di Milano, attraversamenti verso il cortile della "ghiacciaia", s.d. Fondo Liliana Grassi - Archivi Storici, Sistema Archivistico e Bibliotecario, Campus Life Division, Politecnico di Milano. Foto di U. Mulas.

p. 304

Ospedale Maggiore di Milano, ora sede dell'Università Statale di Milano, le aperture moderne verso il cortile settecentesco, s.d. Fondo Liliana Grassi - Archivi Storici, Sistema Archivistico e Bibliotecario, Campus Life Division, Politecnico di Milano. Foto di U. Mulas.

p. 318

*Conventional development vs smart-code development*. P. C. Crawford, D. G. Parolek, K. Parolek, *Form Based Codes: A Guide for Planners, Urban Designers, Municipalities, and Developers*, Wiley, Hoboken 2008, pp. 202-203.

p. 323

Carta dei caratteri del paesaggio (particolare), 2015. Regione Toscana, Piano paesaggistico.

p. 324

Figura territoriale Mattinata-Manfredonia, 2011. Regione Puglia, Piano paesaggistico.

pp. 326-327

Patrimonio territoriale (particolare), 2010. Regione Puglia, Piano paesaggistico.

p. 338

L. Ghirri, *Scardovari – Strada sull'argine*, 1989. Per gentile concessione dell'Archivio Luigi Ghirri. Copyright Eredi di Luigi Ghirri.

pp. 340-341

L. Ghirri, *Comacchio – Argine Agosta*, 1989. Per gentile concessione dell'Archivio Luigi Ghirri. Copyright Eredi di Luigi Ghirri.

