

Carte Semiotiche
Annali 1

Carte Semiotiche

Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine

Annali 1 - Ottobre 2013

Anacronie

La temporalità plurale delle immagini

A cura di Angela Mengoni

SCRITTI DI BERTOLINI, CORRAIN, COVIELLO,
DIDI-HUBERMAN, FABBRI, FIMIANI, LANCONI, MARSCIANI,
MENGONI, PINOTTI, SOMAINI

la casa
USHER

Carte Semiotiche
Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine
Fondata da Omar Calabrese
Serie Annali 1 - Ottobre 2013

Direttore responsabile
Tarcisio Lancioni

Redazione

Maria Cristina Addis (Segretaria di redazione)
Luca Acquarelli
Giulia Cantelli
Massimiliano Coviello
Francesco Gori
Vincenzo Idone Cassone
Stefano Jacoviello
Valentina Manchia
Angela Mengoni
Orlando Paris
Francesca Polacci
Diletta Sereni
Giacomo Tagliani
Francesco Zucconi

Centro di Semiotica e Teoria dell'Immagine Omar Calabrese
dell'Università degli Studi di Siena
Via Roma, 56
53100 Siena

Tutti gli articoli sono *peer reviewed* a eccezione di quelli inseriti
nella sezione Effetti collaterali

Autorizzazione del Tribunale di Firenze 3575 dell'8/4/1987

ISSN: 2281-0757

© 2013 by VoLo publisher srl
via della Zecca, 55
55100 Lucca
Tel. +39/0583/494820
info@volopublisher.com

ISBN: 978-88-95065-99-1

Carte Semiotiche
Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine
Fondata da Omar Calabrese

Comitato scientifico

Luca Acquarelli	Université de Lyon
Emmanuel Alloa	Universität St. Gallen
Michele Bacci	Université de Fribourg
Denis Bertrand	Université Paris 8
Maurizio Bettini	Università di Siena
Giovanni Careri	EHESS-CEHTA Paris
Francesco Casetti	Yale University
Lucia Corrain	Università di Bologna
Hubert Damisch	EHESS Paris
Umberto Eco	Accademia Nazionale dei Lincei Roma
Ruggero Eugeni	Università Cattolica di Milano
Paolo Fabbri	Università LUISS di Roma
Peter Louis Galison	Harvard University
Elisabetta Gigante	Università di Modena e Reggio Emilia
Stefano Jacoviello	Università di Siena
Tarcisio Lancioni	Università di Siena
Eric Landowski	CNRS - Sciences Po Paris
Massimo Leone	Università di Torino
Jorge Lozano	Universidad Complutense de Madrid
Giovanni Manetti	Università di Siena
Gianfranco Marrone	Università di Palermo
Francesco Marsciani	Università di Bologna
Angela Mengoni	Università Iuav di Venezia
W.J.T. Mitchell	University of Chicago
Pietro Montani	Università Roma Sapienza
Ana Claudia Mei Alves de Oliveira	PUC - Universidade de São Paulo
Isabella Pezzini	Università Roma Sapienza
Andrea Pinotti	Università Statale di Milano
Francesca Polacci	Università di Siena
Wolfram Pichler	Universität Wien
Bertrand Prévost	Université Michel de Montaigne Bordeaux 3
Carlo Severi	EHESS Paris
Antonio Somaini	Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
Victor Stoichita	Université de Fribourg
Felix Thürlemann	Universität Konstanz
Luca Venzi	Università di Siena
Patrizia Violi	Università di Bologna
Ugo Volli	Università di Torino
Santos Zunzunegui	Universidad del País Vasco - Bilbao

Sommario

Anacronie La temporalità plurale delle immagini *a cura di Angela Mengoni*

Editoriale <i>di Tarcisio Lancioni</i>	11
Anacronismi, tra semiotica e teoria delle immagini <i>di Angela Mengoni</i>	12
Ma Grünewald era davvero espressionista? La storia degli stili fra anacronismo e retroscopia <i>di Andrea Pinotti</i>	19
Il polittico di Isenheim di Matthias Grünewald Una macchina del tempo <i>di Tarcisio Lancioni</i>	29
Cinema, mummificazione, maschere mortuarie: anacronismo, archeologia del cinema e storia antropologica delle immagini in Ejzenštejn e Bazin <i>di Antonio Somaini</i>	56
Rabbia poetica Nota su Pier Paolo Pasolini <i>di Georges Didi-Huberman</i>	70
Restituzioni <i>di Filippo Fimiani</i>	80
L'arte sospesa Anacronismi e riposizionamenti in <i>All</i> di Maurizio Cattelan <i>di Lucia Corrain</i>	89
Metamorfosi dello sguardo e anacronismo delle forme nel dispositivo iconotestuale del <i>Musée imaginaire</i> di Malraux <i>di Michele Bertolini</i>	110
Le temporalità delle immagini della guerra al terrore <i>di Massimiliano Coviello</i>	125

Effetti collaterali

Tempi sospesi <i>di Francesco Marsciani</i>	139
Giustizia dell'anacronia Conversazione <i>di Paolo Fabbri e Angela Mengoni</i>	147
<i>Bibliografia</i>	161
<i>Abstracts</i>	175
<i>Biografie degli autori</i>	179

Anacronie
La temporalità plurale
delle immagini

«Carte Semiotiche» nasce nel 1984, come primo organo di comunicazione dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, su iniziativa di Omar Calabrese e su progetto grafico di Giovanni Anceschi.

Nel corso degli anni, l'Associazione ha via via elaborato strumenti di comunicazione diversi, e la rivista è rimasta legata a Omar, che ne ha fatto un luogo di incontro e di scambio, non solo fra semiotici ma anche con studiosi di discipline diverse.

Da luogo di pubblicazione di atti di convegno e di contributi vari, «Carte Semiotiche» si è andata sempre più orientando verso lo studio delle “immagini”, visive ma non solo, come testimoniano gli ultimi numeri a carattere tematico, tra i quali ricordiamo quelli sulla “figuratività”, sul “semisimbolico”, sulla “spazialità”, sull’“enunciazione visiva”, ai quali Omar ha sempre collaborato attivamente. Anche questo numero sull’anacronismo (e sulle anacronie), in cui si riflette sulle forme complesse di temporalità che attraversano le immagini, era stato discusso con Omar che ne aveva approvato l’impianto, lasciandovi così una sua ultima “impronta”.

«Carte Semiotiche», Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell’Immagine esce oggi, per la prima volta senza Omar, con il proposito di dare continuità a quel progetto, ma proprio per questo abbiamo deciso di apportare alcune trasformazioni, rese necessarie dai mutamenti che condizionano la stessa possibilità di esistenza delle riviste a carattere scientifico:

innanzitutto un nuovo comitato scientifico, i cui membri ringrazio per la partecipazione e per il sostegno che hanno accettato di darci, e che siamo certi potranno dare un contributo significativo alla futura evoluzione della rivista;

quindi l’adozione di una tecnica di *peer review* (*Double Blind*) a cui sono stati sottoposti tutti gli articoli pubblicati, ad eccezione di quelli compresi nella sezione *Effetti collaterali*, che costituisce così una sorta di riserva creativa in cui far confluire idee e contributi che a nostro avviso sono di alto interesse, anche se la loro scrittura non corrisponde agli standard canonici della “forma saggio”;

infine una veste grafica nuova, che conserva però la struttura di quella elaborata da Anceschi, e un diverso formato.

Con la speranza che la rivista possa continuare a favorire il dialogo fra quanti si interessano a “come le immagini significano”, chiudo questa nota ringraziando gli autori dei saggi, per la ricchezza dei loro contributi, e i revisori, che hanno dato un contributo sempre pertinente e propositivo.

Anacronismi, tra semiotica e teoria delle immagini

Angela Mengoni

Un numero crescente di lavori nell'ambito della teoria dell'arte e dell'immagine si è concentrato, in anni recenti, sul ruolo e sullo statuto epistemologico delle relazioni anacroniche che attraversano gli oggetti artistici e, più in generale, la cultura visuale. Nel suo *Le jugement de Pâris* Hubert Damisch si chiedeva: «Che cosa diciamo quando parliamo di “durata”? Che cosa diciamo quando parliamo di “storia”? E che cosa diciamo, poiché la domanda riassumerebbe tutte le altre, quando parliamo di “anacronismo”?» (Damisch 1992, 137 tr. mia). La questione dell'anacronismo implicherebbe, dunque, la necessità di ridefinire concetti come *contesto*, *durata* e *storia* poiché, come l'autore precisa poco dopo, «è evidentemente l'oggetto studiato (e per esempio il modo in cui tutta una storia può ttersi attraverso un insieme di testi ed opere d'arte intorno all'argomento fornito dal mito) che produce il tempo, la durata stessa in cui esso si iscrive e nella quale chiede di essere conosciuto, studiato». Lungi dal ridursi ad una indebita collisione o proiezione di elementi storicamente incompatibili, la “questione dell'anacronismo” indaga precisamente i modi in cui l'opera d'arte «produce» il tempo nel quale si iscrive e nel quale può e *deve* esser conosciuta e dunque la sua capacità e necessità di riconfigurare la concezione della temporalità storica, attivando genealogie che trascendano il modello storicistico e lo sviluppo temporale lineare scandito da “influenze” e definito su criteri esclusivamente filologici. Che siano allora mantenute le espressioni *anacronismo* e *anacronistico*, o che si indichi invece il regime temporale multiplo dell'opera d'arte come *anacronico* (Rancière 1996; Nagel-Wood 2010, 13), con un termine lontano da ogni connotazione peggiorativa di matrice storicista, ad essere in gioco è il modo in cui la *teoria*, luogo della modellizzazione e delle relazioni strutturali, “ritaglia” nuove serie e nuove costellazioni nella successione diacronica di oggetti e pratiche. Tale è, del resto, la vocazione condensata nell'etimologia della parola: «In greco la parola *teoria* significa successione – le donne che sfilano nella processione Panatenaica, ad esempio [...] La teoria implica la storia; bisogna essere *nella* storia per fare teoria».¹ In altre parole, è sulla base di tratti *strutturali* che l'opera d'arte instaura, con altri oggetti e tempi, relazioni che non sono frutto di una mera legittimazione diacronico-filologica, ma che sono attivate dall'oggetto stesso ed in esso inscritte. Con le dovute differenze, la nozione di *structural object* di Rosalind Krauss,² così come quella – proposta da Damisch e Louis Marin – di *oggetto teorico* [*objet théorique*], rinviano all'idea che l'oggetto definito su base strutturale inneschi necessariamente re-

lazioni e condensazioni temporali che si estendono al di là della genesi storica e al di là dei nessi diacronici che lo hanno “prodotto”, per reperire il coacervo di temporalità differenti nelle quali *soltanto* l’oggetto si rende, per tornare alle parole di Damisch, pienamente “conoscibile”. In questo senso si è parlato di “necessità dell’anacronismo”, laddove esso indicherebbe non una dimensione accessoria ed eccezionale, bensì la presa in carico ed il riconoscimento della stessa «complessità dell’immagine» dal punto di vista della sua temporalità e, inoltre, l’attivazione di quelle «sequenze significanti» non strettamente diacroniche nelle quali l’oggetto si inserisce e che si possono definire «positivamente» delle *anacronie*, come dice Jacques Rancière.⁴ Un montaggio di tempi eterogenei nel quale nozioni come quella di *stile* o di *epoca* «rivelano improvvisamente una pericolosa plasticità» (Didi-Huberman 2000, 17); una questione che è indagata, nel presente numero, da Andrea Pinotti a proposito delle “metastorizzazioni” della *Stilgeschichte*, così come da Michele Bertolini nel sistema di affinità morfologiche inedite – al contempo disaggregante e riaggregante – nell’album di André Malraux.

La questione del rapporto tra immagine e anacronismo è dunque cruciale per una storia dell’arte che rifletta in modo critico sui propri modelli temporali, ma anche per una semiotica dell’immagine e della cultura che, dal canto suo, è da sempre chiamata a pensare l’articolazione tra sincronia e diacronia. Si tratta, infatti, di precisare anzitutto come tali relazioni – serie, costellazioni, “tessiture” prodotte su base teorica – non siano affatto “a-storiche”, ma implicino piuttosto un’idea diversa di ciò che Walter Benjamin chiama «il rapporto delle opere d’arte con la vita storica»: esso consisterebbe, infatti, nel rinvenire quelle «connessioni fra diverse opere d’arte che sono atemporali [*zeitlos*] e tuttavia non mancano di rilevanza storica», formula con cui Benjamin mirabilmente condensa l’articolazione tra sincronia e diacronia che dovrebbe animare non una “storia dell’arte” bensì una «storia delle opere stesse [*eine Geschichte der Kunstwerke selbst*]». ⁵ Questo numero di «Carte Semiotiche» intende dunque indagare un tema che si situa costitutivamente all’incrocio tra storia e antropologia dell’arte, teoria delle immagini e semiotica.

Una prima questione riguarda lo statuto del presente – e dello sguardo che vi è situato – come “attivatore” di specifiche regioni del senso che “fermentano” nelle opere del passato – per usare ancora un termine benjaminiano – e che solo possono essere riconosciute nel montaggio anacronico con l’“ora”. Tocchiamo qui un tratto fondamentale di quella che si profila come una vera e propria *euristica anacronica*, cioè la sua capacità di produrre “nuova conoscenza” attraverso la relazione che – sulla base della riattivazione di tratti strutturali, come si è detto – si instaura tra oggetti di epoche differenti. Questa produttività conoscitiva è strettamente legata ad un modello temporale non lineare della storia e delle dinamiche culturali, per cui le opere del passato non si limitano ad essere degli *antecedenti* o ad *influenzare* univocamente ciò che segue, ma si configurano come un coacervo di potenzialità semiotiche alcune delle quali saranno “illuminate” – per restare nel lessico benjaminiano – e potranno essere “decifrate” proprio a partire dalle opere di epoche successive, epoche in cui sono giunti a maturazione alcuni dei processi che là erano contenuti in nuce. Si tratta di mettere al lavoro il precetto benjaminiano per cui la storia dell’arte è una «storia di profezie» poiché ogni età, ogni *presente* (*Jetztzeit*), è sempre anche una «nuova occasione [...] di interpretare le profezie a lei rivolte racchiuse nell’arte delle epoche passate» (Benjamin 1974, 1046 tr. mia). In altre parole, ogni opera che sia capace di far maturare tali “rinvii

al futuro” produce quella che Georges Didi-Huberman chiama una nuova “leggibilità delle sopravvivenze”, essa rimette cioè in prospettiva le opere del passato a partire da una domanda posta nel presente, producendo anacronicamente una conoscenza che dischiude nuove regioni di senso sia negli oggetti del passato che in quelli del presente. Valga come esempio l’affermazione emblematica di Benjamin secondo la quale il *sandwich-man* – che mette in vendita il suo stesso passeggiare – è l’ultima incarnazione del *flâneur* (Benjamin 1982, 562), non nel senso che ne è il “seguito”, ma che solo alla luce di quella sua figura di “origine” il *sandwich-man* può essere compreso, *oggi*, nella sua natura per così dire “residuale”, mentre, reciprocamente, la figura del passato assume in questa costellazione nuova “conoscibilità” rivelando un senso del quale era già, in nuce, portatrice. Quel che qui ci interessa è, infatti, che l’immagine sia il luogo di questa *condensazione* dialettica produttrice di conoscenza e che questa condensazione assuma la forma di una collisione anacronistica prodotta a partire da un *presente attuale* (*Jetztzeit*) capace di dischiudere, nell’incontro istantaneo con ciò che sorge dal passato, un nuovo senso di entrambe le polarità.

Si profila così una *storia anacronica* che si tesse esponendo il passato alle domande poste da una modernità avanzata (o più avanzata) : le opere/oggetti del passato assumono in questa costellazione nuova conoscibilità, ma, al contempo, l’opera/oggetto del presente rivela la capacità di “pensare” e riformulare in autonomia di mezzi – ossia attraverso la propria struttura – i dispositivi e le relazioni che attraversano la storia delle immagini, facendosi così depositaria di una densa memoria visiva. La costruzione anacronica assume qui un fondamentale valore conoscitivo, ma anche un ruolo fondante nella produzione di efficacia e di intensificazione patemica. Non è possibile, in queste brevi note introduttive, esplorare il contributo fondamentale dell’atlante della memoria di Aby Warburg – *Mnemosyne* – come dispositivo di visualizzazione, concezione ed esplorazione delle dinamiche anacroniche che regolano la “memoria delle immagini” e la sua efficacia passionale: sismografo della memoria, l’atlante traccia la *vita postuma* di formule di pathos (*Pathosformeln*) che riattivano l’intensità della loro radice pagana nelle figure del Rinascimento e sin nei gesti e nei moti dei corpi di pubblicità e foto degli anni Venti. Piuttosto, mi limiterò a riportare le osservazioni di Omar Calabrese (1984) che si interroga «sul programma dell’atlante da un punto di vista più strutturale» proprio per ciò che concerne gli aspetti temporali che qui ci interessano. Considerando il «presupposto teorico» dell’atlante – ossia il fatto che «si può condurre su alcuni aspetti della storia delle immagini una indagine simile a quella dei comparativisti» – Calabrese sottolinea che una tale indagine «non prende le mosse da una teoria unilineare dello sviluppo storico. [...] l’influenza di un testo su un altro testo non viene ricavata secondo un meccanico evolucionismo come un rapporto di causa ed effetto dipendente da una stretta analogia formale e dalla connessione cronologica dei singoli testi» (Calabrese 1984, 117). È invece il prisma teorico di un *modello*, di un *punto di vista*, dice Calabrese, a produrre un “evoluzionismo warburghiano di più ampio respiro”: «la storia delle immagini si ricava dalla loro geografia, cioè dallo studio comparato di molti testi, i quali ci restituiscono delle relazioni fra gli oggetti raffrontati, e solo avendo prestabilito il punto di vista mediante il quale quegli oggetti sono messi in rapporto» (Calabrese 1984, 117). È in virtù di questa pertinenza che l’ideale “eucronico” di storia cede il passo ad una *geografia anacronica* di cui l’atlante *Mnemosyne* costituisce, per così dire, l’apparato di visualizzazione. La *mediazione strutturale* che regola quelle

relazioni intertestuali – Calabrese parla di “relazioni profonde” – consente, infatti, a Warburg di porre «tranquillamente sullo stesso pannello immagini classiche della Ninfa e foto pubblicitarie per le linee marittime tedesche o foto di giocatrici di golf, perché in primo luogo vengono le relazioni profonde tra testi, in secondo luogo se ne stabilisce l’evoluzione storica a partire da un criterio di pertinenza, e solo in casi determinati questo corrisponderà a un principio di analogia formale» (Calabrese 1984, 118).

Ciò implica per la semiotica delle arti e dell’immagine un ruolo chiave nell’indagine dei modelli temporali anacronici o, piuttosto, nell’*euristica anacronica* volta a rintracciare le temporalità plurali che attraversano le immagini e le opere d’arte. Una semiotica del testo – visivo o no, naturalmente – si è data difatti tra i suoi compiti fondamentali quello di reperire e modellizzare quegli elementi strutturali che possono anche attivare e consentire le relazioni anacroniche e che ne costituiscono, in ogni caso, la base necessaria. Un ruolo importante è giocato, in questo senso, dalla dimensione *figurale* del discorso che è, per la semiotica strutturale, il luogo delle relazioni che organizzano e reggono l’universo figurativo a livello “profondo” e che forniscono sovente la “base” per l’operare delle relazioni anacroniche: «tratti figurativi interni al segno suscettibili di collegare i segni (linguistici e non) in nessi e costellazioni, indipendentemente dagli operatori sintattici» come accade nel discorso poetico che «parla per segni e per figure a diversi gradi di densità e di derivazione» e che nel gioco delle rime figurative «costruisce uno spazio di anafore e di contrasti, di figure e di sostanze che fungono da contrappunto e da bordone, da antifona e da intensificazione del discorso “di superficie”» (Fabbri 1988, 13).⁶ In questo numero di «Carte Semiotiche» è precisamente questa dimensione del discorso ad essere indagata, nella sua funzione “anacronica”, nei contributi di Lucia Corrain, Massimiliano Coviello e Tarcisio Lancioni. Tali luoghi di mediazione strutturale sono, del resto, l’unica garanzia per non produrre delle costellazioni anacronistiche proiettive e fondate su criteri di somiglianza “esteriori” piuttosto che su complesse riattivazioni strutturali (Yve-Alain Bois parla, a questo proposito, di *pseudomorfismo*).⁷

Le *costellazioni* anacroniche attraversano configurazioni discorsive ampie e pertengono, in definitiva, ad una semiotica della cultura, la quale ha attribuito – contrariamente a quel che si potrebbe pensare – alle relazioni anacronistiche un ruolo fondante per le dinamiche culturali.

Pensiamo, ad esempio, a Jurij Lotman e al ruolo della dimensione temporale nel suo modello della *semiosfera* (modellizzazione di cui sovente si sottolinea esclusivamente il carattere topologico), la quale è dotata di una “memoria” necessaria al tessuto globale della cultura e ad ogni testo che ne fa parte: «La semiosfera ha una profondità diacronica perché possiede il sistema complesso della memoria e non può funzionare senza di esso. Del meccanismo della memoria, oltre alle singole sottostrutture semiotiche, è dotata anche la semiosfera nel suo insieme» (Lotman 1985, 69). Questa profondità temporale è definita “diacronica”, ma indica in realtà dinamiche temporali complesse che sono, anzi, costitutive della semiotica della cultura: non solo perché zone di dinamismo convivono con zone di maggiore staticità nello spazio culturale considerato in un dato momento, ma anche perché una relazione *dialogica* tra tempi differenti è *sempre* attiva nella semiosfera. Per descrivere il tessuto reale della cultura Lotman usa significativamente l’immagine della sala di un museo: un insieme recepito sincronicamente, ma nel quale convivono (e collidono) oggetti creati in epoche differenti, rinviando così

a quella «irregolarità strutturale» (di natura temporale) che garantisce il dinamismo e la produttività della semiosfera stessa.⁸ Le dinamiche dialogiche tra questi tempi differenti sono allora un principio produttivo altrettanto importante delle dinamiche di confronto con un *altro* situato oltre i confini culturali. La metafora della sala di museo introduce il montaggio anacronistico tra testi di epoche diverse come condizione stessa delle dinamiche culturali. Si tratta di un nucleo teorico che attraversa tutta la riflessione di Lotman, ma che trova negli scritti sull'arte un luogo privilegiato di elaborazione. Ne "L'insieme artistico come spazio quotidiano" (Lotman 1998, 23-37), partendo da una critica dell'approccio storicistico, della separazione disciplinare che esso comporta e dell'inclinazione a ricondurre i singoli testi artistici sotto il cappello di un unico *Zeitgeist*, Lotman propone una visione sintetica delle relazioni dialogiche che i testi artistici tessono tra di loro. Lo fa a partire dallo spazio dell'*intérieur*, l'"interno" che, nelle varie epoche, è la scena in cui si assemblano «*insiemi* che forniscono combinazioni di impressioni artistiche sostanzialmente eterogenee» (Lotman 1998, 26). In analogia con la metafora della sala di museo, anche l'insieme dell'*intérieur* prevede legami costitutivi non solo tra opere d'arte di generi differenti, ma anche di differenti epoche, poiché esso è fruito a partire da un presente (e da un *proprio* culturale) che arricchisce l'insieme stesso di nuove collisioni generatrici di senso. Negli insiemi dell'architettura urbana, ad esempio, il rapporto di coesistenza tra testi di epoche diverse è strutturale e, in questo senso, l'architettura offre l'esempio paradigmatico di un *insieme storico* costituito dal «*dialogo* tra strutture di epoche diverse». L'accento va qui posto su un tratto non distante da quell'immagine dialettica che per Benjamin è *collisione* in cui temporalità differenti vengono ad "urtarsi" produttivamente, come si è visto. Anche per Lotman, infatti, il testo artistico è una sintesi "in arresto", un fermo-immagine attraversato da una memoria che è alterità attivatrice di senso:

Nel tempo, il testo è percepito come un fermo-immagine sui generis, un momento fissato artificialmente tra il passato e il futuro. Il rapporto tra passato e futuro non è simmetrico. Il passato si lascia afferrare in due sue manifestazioni: la memoria diretta del testo, incarnata nella sua struttura interna, nella sua inevitabile contraddittorietà, nella lotta immanente con il suo sincronismo interno; ed esternamente, come correlazione con la memoria extratestuale. Lo spettatore, collocandosi con il pensiero in quel "tempo presente" che è realizzato nel testo (per esempio nel *dato* quadro nel momento in cui io lo guardo), è come se rivolgesse il proprio sguardo al passato, il quale si stringe come un cono che poggia con la punta nel tempo presente (Lotman 1993, 25).⁹

Tuttavia, è fondamentale sottolinearlo, questa collisione produttiva non pertiene esclusivamente allo sguardo di un osservatore situato nel presente – alla «capacità [del testo artistico] di mutare il proprio contenuto in dipendenza dal punto di vista del lettore» (Lotman 1993, 191), un tema ricorrente negli scritti tardi dell'autore –,¹⁰ ma pertiene anche allo statuto del rapporto «tra il contesto storico e il *testo* moderno», il testo e non lo sguardo situato dello spettatore (Lotman 1998, 40 corsivo mio).¹¹ Si prefigura dunque un'accezione temporale ed anacronica del poliglottismo produttivo eletto da Lotman a principio di funzionamento della semiosfera: il dialogo tra cultura (e testi) del passato e sguardo contemporaneo oppure «testo contemporaneo» è costitutivo delle dinamiche culturali. Questo intreccio di temporalità multiple che sguardi, interpretazioni e "patine" innesta-

no sull'opera d'arte viene qui indagato da Filippo Fimiani, anche a partire dalla questione cruciale del "restauro".

Con una vocazione antistoricista comparabile a quella di Benjamin, Lotman mette però in guardia sulle storture di quel dialogo anacronistico: lo sguardo retrospettivo può, infatti, assumere i connotati di uno sguardo volto a ricondurre la casualità dei processi "esplosivi", come egli li definisce, a principi di coerenza e prevedibilità. Si tratta di un processo di normalizzazione dell'imprevedibilità tipico della concezione hegeliana della storia, laddove il metodo e la terminologia di ricerca dello storico sono volti ad «unificare artificialmente il quadro del processo, appiattendolo le contraddizioni delle strutture»; al contrario, avverte l'autore, «è proprio in queste contraddizioni che sono racchiusi i meccanismi della dinamica» (Lotman 1993, 24). Non si tratta, allora, di produrre una lettura retrospettiva che crei continuità, ma, al contrario, di restituire la collisione tra testi e tempi eterogenei e di creare un *ansambl'* non su base storica e filologica, ma sulla base di una dinamica strutturale capace di riconfigurare le concatenazioni cronologiche creando nuove serie su base teorica. Senza mai dimenticare la finalità euristica di questa operazione, cioè una comprensione degli oggetti cui solo un tale montaggio dà accesso.

La questione dell'anacronismo, dunque, non pertiene solo allo sguardo di uno spettatore situato nel presente, ma anche al modo in cui gli stessi testi visivi contemporanei riconfigurano e condensano il rapporto con il passato. «Immaginiamo un campo minato – dice ancora Lotman – alcune mine esplodono subito, altre dopo molto tempo. Altre sono ancora sotterrate, e non sappiamo se e quando esploderanno. Noi oggi non possiamo dire quante di queste mine inesplose si trovino nell'arte contemporanea, magari sepolte nelle sue viscere» (Lotman 1994, 94). La mina inesplosa è quella parte di senso che, in oggetti culturali prodotti in un dato momento, si rivelerà appieno grazie a un contatto anacronistico con opere che ne riattiveranno i tratti strutturali in condizioni storiche nuove. Ciò può investire anche la storia dei dispositivi e dei media o, meglio, può configurare una "genealogia dei media e delle forme della rappresentazione" come quella indagata nel contributo di Antonio Somaini, laddove pratiche antropologiche o dispositivi del passato – anche apparentemente lontani per tecnica e supporto – vengono ad "illuminare" le forme mediali del presente, attivando una specifica focalizzazione. Come, del resto, la costellazione anacronica può farsi tra immagini che appartengono non solo a differenti epoche ma a differenti media e ambiti di produzione, tra arte e letteratura, tra statuto estetico e antropologico delle immagini. Attraversando dunque molteplici livelli testuali, regioni discorsive, modelli epistemologici e pratiche della rappresentazione, una *euristica anacronica* può essere pensata anzitutto come operazione che a partire da un tempo altro – dal presente o dal passato, ma anche dal futuro – formuli le "domande" capaci di illuminare regioni del senso rilevanti per la comprensione degli oggetti e anche per una loro comprensione storica. A ciò fa segno, ad esempio, lo sguardo rivolto da Hubert Damisch (Damisch 2003) alla rappresentazione dei corpi nel *Giudizio universale* di Luca Signorelli a Orvieto a partire dalla lettura che Primo Levi fa, più di cinque secoli dopo, dell'*Inferno* di Dante da prigioniero ad Auschwitz: quello sguardo anacronico tessuto tra opere d'arte di epoche diverse attiva un modo della conoscenza storica, tracciando la linea lungo la quale la rappresentazione della catastrofe passa dalla proiezione escatologica alla tragica verità storica.

¹ È ancora Damisch a sottolinearlo in questo passo che riporto per intero: «In Greek the word theory means succession – the women who march in the Panathenaic procession, for example. So it is (or should be) the “theory” of all the /clouds/ in history, at least in the history of painting. Once again theory implies history; you have to be in history in order to do theory» (Bois-Damisch-Hollier-Krauss 1998, 9).

² Sulla scorta di Roland Barthes e nella riflessione sulla questione dell’“origine”, Krauss ricorre a questa espressione il cui intento sarebbe di sostituire a una «idea of the work of art as an organism (developing out of a past tradition, embedded in the history of a given medium) the image of it as a structure» (Krauss 1985, 2).

³ «Il vaut mieux reconnaître comme une richesse la *nécessité de l’anachronisme* : elle semble interne aux objets mêmes – les images – dont nous tentons de faire l’histoire. L’anachronisme serait ainsi, en toute première approximation, la façon temporelle d’exprimer l’exubérance, la complexité, la sur-détermination des images» (Didi-Huberman 2000, 16).

⁴ «Il n’y a pas d’anachronisme. Mais il y a des modes de connexion que nous pouvons appeler positivement des anachronies: des événements, des notions, des significations qui prennent le temps à rebours, qui font circuler le sens d’une manière qui échappe à toute contemporanéité, à toute identité du temps avec “lui-même”. Une anachronie, c’est un mot, un événement, une séquence signifiante sortis de leur temps, doués du même coup de la capacité de définir des aiguillages temporels inédits, d’assurer le saut d’une ligne de temporalité à une autre» (Rancière 1996, 67-68).

⁵ Benjamin 1978, 70-74. Questo passo di una lettera a Florens Christian Rang del 9 dicembre 1923 è a lungo commentato da Georges Didi-Huberman (Didi-Huberman 2000, 85).

⁶ Fabbri si riferisce qui a *De L’impefection* il testo di Greimas dedicato all’esperienza estetica; riporto l’intero passo in cui si parla anche di temporalità e di “sequenze figurali”: «Greimas accenna ad una grammatica degli *aspetti* (perfettivo e imperfettivo, incoativo, durativo, terminativo, iterativo) che scandisce il tempo interno al processo di significazione e detta il ritmo della sua patemizzazione. Ma, soprattutto, offre un accesso alla dimensione *figurale* del discorso. [...] I segni possono dunque essere risolti in composti o svolti in sequenze figurali; le figure si dispongono a livelli diversi di astrazione (vedi l’esempio della visione, ma anche dell’olfatto) e si articolano sintagmaticamente in vari modi di dipendenza. Questi tratti figurali interni al segno sono suscettibili di collegare i segni (linguistici e non) in nessi e costellazioni indipendentemente dagli operatori sintattici. E quanto accade in particolare nel discorso poetico che parla per segni e per figure a diversi gradi di densità e di derivazione. È il funzionamento “iconico” della poesia che nel gioco delle rime fonetiche e figurali costruisce uno spazio di anafora e di contrasti, di figure e di sostanze che fungono da contrappunto e da bordone, da antifona e da intensificazione del discorso “di superficie”».

⁷ “Pseudomorphism: What to make of look-alikes?”, conferenza, University of Chicago, Art History’s Department Smart Lecture Series, Novembre 2007 (un’altra versione di questa conferenza è stata presentata con il titolo “Le pseudomorphisme” il 21 maggio 2010 presso l’Institut National d’Histoire de l’Art di Parigi).

⁸ «Immaginiamo la sala di un museo nella quale siano esposti oggetti appartenenti a secoli diversi, iscrizioni in lingue note e ignote, istruzioni per la decifrazione, un testo esplicativo redatto dagli organizzatori, gli schemi di itinerari per la visita della mostra, le regole di comportamento per i visitatori. Se vi collochiamo anche i visitatori con i loro mondi semiotici, avremo qualcosa che ricorda il quadro della semiosfera. L’irregolarità strutturale dello spazio semiotico è la riserva dei processi dinamici ed è uno dei meccanismi di elaborazione di nuove informazioni all’interno della semisfera» (Lotman 1985, 64).

⁹ La dimensione di reciprocità appare ancor più chiaramente in questo passo che traggio da una edizione inglese dei testi di Lotman: «The interrelationship between cultural memory and its self-reflection is like a constant dialogue: texts from chronologically earlier periods are brought into culture and, interacting with contemporary mechanisms, generate an image of the historical past, which culture transfers into the past and which like an equal partner in a dialogue, affects the present. This process does not take place in a vacuum: both partners in the dialogue are partners too in other confrontations, both are open to the intrusion of new texts from outside and the texts, as we have already had cause to stress, always contain in themselves the potentiality for new interpretations» (Y.M. Lotman, *Universe of the mind. A Semiotic Theory of Culture*, London – New York, Tauris & Co., 1990, p. 272).

¹⁰ Gran parte del capitolo “Il fenomeno dell’arte” ne *La cultura e l’esplosione* è dedicato al rapporto tra testo e sguardo situato del lettore/spettatore.

¹¹ Nel suo commento all’articolo di Lotman sull’insieme architettonico, Silvia Burini sottolinea come «definendo l’insieme storico come dialogo tra strutture di epoche diverse, lo studioso non solo arricchisce la definizione di *ansambl’*, ma configura il problema come dialogo tra il contesto storico e il testo contemporaneo» (S. Burini, “Jurij Lotman e la semiotica delle arti figurative”, in: Lotman 1998, 140).

Ma Grünewald era davvero espressionista?

La storia degli stili fra anacronismo e retroscopia

Andrea Pinotti

1. Impressionismi

I maestri della *Stilgeschichte* cosiddetta formalista operanti a cavallo fra Otto e Novecento hanno fatto un uso deliberato e spregiudicato dell'anacronismo. Se guardiamo alla Scuola di Vienna, troviamo nella *Wiener Genesis* di Franz Wickhoff una valutazione delle sculture e architetture tardoromane che mette in gioco le etichette di "Barocco" e di "Impressionismo". Le teste appartenenti al periodo che va da Vespasiano a Traiano, le processioni dell'Arco di Tito, le scene militari sull'Arco di Costantino: «Tutti questi monumenti ricordano opere moderne di veneziani, olandesi, spagnoli e dei più recenti francesi [scil. gli impressionisti], più che non ricordino le opere barocche del periodo ellenistico, quali l'altare di Pergamo o il Laocoonte, che pure sono a loro tanto vicine nel tempo». E rincara la dose: «Non vi è solo una somiglianza; lo stesso stile [*derselbe Stil*] e gli stessi mezzi artistici [*dieselben Kunstmittel*] hanno prodotto quelli e queste». Anche le pitture pompeiane sono lette in questa prospettiva: ad esempio le pareti del Macello, «le cui prospettive su strade ed edifici ricordano con le loro chiare tinte lilla le conquiste della nostra pittura moderna», mostrano un basamento trattato «come il primo piano di un quadro impressionistico moderno» (Wickhoff 1895, 40, 177-178). Giustapponendo dunque periodi e tecniche e oggetti distanti nel tempo e nello spazio, e differenti quanto a generi e tecniche, Wickhoff vede lo stesso nel diverso.

Questo stesso (che nella fattispecie è il modo illusionistico di rappresentare, contrapposto al Naturalismo) può pur avere origini culturali indipendenti, come nel caso della pittura illusionistica giapponese, del tutto autonoma nella sua genesi rispetto all'arte tardoromana; cionondimeno, le vicende imprevedibili degli influssi culturali consentono talora una felice congiuntura storica, tale per cui l'occhio può accorgersi di fondamentali affinità elettive. Così la visione moderna europea, informata all'Impressionismo francese, "riconosce" l'influsso che su di esso ha esercitato la pittura giapponese: «Non si può comprendere lo sviluppo della pittura moderna negli ultimi trent'anni senza prendere in considerazione l'influsso giapponese, e nel cosiddetto *plein-air* e nell'Impressionismo vi è quasi tanta eredità estremo-orientale quanto conquista nuova» (Wickhoff 1895, 86). E ciò permette di guardare con occhio diverso, più sensibile e accorto, all'arte tardoromana, "riconoscendola" parimenti illusionistica: «Alla scuola dei giapponesi impariamo

ora a comprendere meglio di prima molti periodi più antichi dell'arte europea. Così ci accorgiamo con stupore che il loro principio stilistico di decorare con riproduzioni di piante e fiori disposti liberamente con effetto illusionistico era stato scoperto ed elaborato dai Romani nell'arte monumentale già del secondo secolo d.C.» (Wickhoff 1895, 87).

Sempre restando nell'ambito della *Wiener Schule*, nella seconda versione della *Historische Grammatik der bildenden Künste* Alois Riegl coglie una «tendenza verso l'Impressionismo» (Riegl 1899, 277) nella pittura del primo periodo imperiale, e più in generale caratterizza nella *Spätromische Kunstindustrie* come «impressionista» (Riegl 1901, 32) la trattazione tardo-romana dello spazio, il cui contrassegno peculiare è il cromatismo delle superfici. “Impressionista” è dunque per Riegl innanzitutto una cifra estesiologica, corrispondente al modo in cui viene resa l'immagine per l'occhio, cioè configurata in quanto «fenomeno dell'oggetto come forma e colore nel piano e nello spazio» (Riegl 1901, 17).

Se ci rivolgiamo a un altro paradigmatico esponente della *Stilgeschichte* – senza dubbio il più influente quanto alla storia degli effetti –, Heinrich Wölfflin, basterà ricordare il *refrain* da lui accolto secondo il quale «ogni stile ha il suo barocco» (categoria storico-stilistica peraltro abbondantemente impiegata anche da Wickhoff per caratterizzare l'arte del periodo ellenistico: si veda ad es. 1895, 78), per comprendere come la filosofia della storia dell'arte sottesa alla sua teoria dello stile abbracci l'idea di uno svolgimento tipico, in cui determinate dinamiche, «pur mutando le circostanze, si ripetono con andamento parallelo sia in grande che in piccolo» (Wölfflin 1933, 481). Il passaggio dal lineare al pittorico, dalla superficie alla profondità, dalla forma chiusa alla forma aperta, dall'unità molteplice all'unità unitaria, dalla chiarezza assoluta alla chiarezza relativa – le celebri cinque coppie di schemi ottici – è sì indagato da Wölfflin per un segmento storico e geografico determinato, quello che muove in Italia, Germania e Paesi Bassi dal Cinquecento al Seicento, ma vale al contempo come regola evolutiva tipica per altri tempi e altri luoghi.

Questi tre casi paradigmatici, pienamente rappresentativi della storia dell'arte come storia degli stili, ci mostrano come per questo approccio risultasse del tutto ovvio e naturale fare ricorso a due etichette come “barocco” (affermatasi come termine stilistico intorno alla metà del Settecento: Migliorini 1962) e “impressionista” (nata dalla penna di Louis Leroy, che il 25 aprile 1874 recensì sullo *Charivari* “L'Exposition des Impressionnistes”) – al fine di qualificare epoche artistiche precedenti: una decontestualizzazione e ricontestualizzazione che comporta insieme destoricizzazione (per certi versi paradossale, trattandosi appunto di *Stilgeschichte*) e anacronismo.

2. *Espressionismi*

L'etichetta “Espressionismo” non sfugge a questa logica, anzi ne costituisce un ulteriore caso esemplare: soprattutto in Germania (con buona pace delle origini francesi del termine, da rintracciarsi – come già aveva suggerito a suo tempo Meyer Schapiro – nella cerchia di Gustave Moreau: Gordon 1966), là dove si carica di implicazioni ideologiche e *Blut und Boden*, relative all'essenza trans-storica della *Kultur* tedesca che si specchia nella propria arte nazionale (Belting 1992; 1999). La prima applicazione del termine “espressionisti” ai movimenti tedeschi della *Brücke* e del *Blaue Reiter* pare si debba a un *feuilletoniste* di Dresda, Paul

Fechter, nel suo libro del 1914 appunto intitolato *Der Expressionismus*: tale designazione è stata quindi piuttosto tardiva: costituitasi nel 1905, la *Brücke* si sciolse nel 1913, per cui tali artisti non vennero mai definiti espressionisti quando operarono come gruppo. Fechter inquadra l'Espressionismo innanzitutto come antitesi all'Impressionismo, intendendo quest'ultimo, al di là dei suoi confini storici, come il dominio del Naturalismo di tutta quell'arte che, dal Rinascimento in poi, accettò il mondo naturale esterno come l'unica realtà "vera". Al contrario, l'Espressionismo pone l'accento sull'esperienza dei sentimenti, sull'interiorità, svincolandosi dall'esigenza di conformare la pittura alla realtà esterna: «L'apparenza è subordinata al desiderio di espressione» (Fechter 1914, 22).

In particolare indagando l'opera di Kokoschka, Fechter osserva come l'artista avesse subito l'influenza recente di van Gogh e quella remota degli «autentici antenati dell'arte tedesca», soprattutto del Gotico e del tardo Quattrocento, e in primo luogo di Grünewald, «la cui figura aleggia invisibilmente visibile [*unsichtbar sichtbar*] sopra molti degli artisti odierni». L'estatica sentimentale e la vivace cromatica dell'altare di Isenheim sono a parere di Fechter una delle «fonti principali» delle nuove tendenze artistiche. Ed ecco la mossa che svincola Grünewald dal Rinascimento, per radicarlo saldamente in una linea («invisibilmente visibile» anch'essa) che dal Gotico, passando per il Barocco, lo congiunge senza soluzione di continuità all'Espressionismo: «Il gotico Grünewald, che in solitudine anticipò la trasformazione dallo spirito gotico a quello barocco, è diventato il santo protettore più potente della lotta combattuta dalla nuova arte tedesca» (Fechter 1914, 33).

In questo rifarsi al passato da parte dei moderni espressionisti non c'è in fondo, per Fechter, nulla di nuovo, ma sempre e comunque un ripresentarsi di un «senso profondo», di quell'impulso tipico del mondo germanico a riallacciarsi all'«antica anima gotica, che sempre sopravvive nonostante il Rinascimento e il Naturalismo, tornando a manifestarsi ovunque nel Barocco tedesco [...], che più d'uno crede di rinvenire ancora nel Rococò, e che a dispetto di qualsivoglia razionalismo e materialismo risolve sempre di nuovo il proprio capo» (Fechter 1914, 33).

Nel ricondurre Kokoschka a Grünewald Fechter non era stato, a dire il vero, il primo. Già nel 1912 Paul Ferdinand Schmidt aveva accostato i due pittori sulla base della loro intima affinità: «Era forse dalla morte di Grünewald che in Germania non si esprimeva con i colori qualcosa di così selvaggio e fantastico» (Schmidt 1912, 234). Qualche anno dopo Schmidt e Fechter, nel suo *Naturalismus, Idealismus, Expressionismus* Max Deri avrebbe affermato: «Di questi espressionisti del passato europeo il più potente, il più grande interiormente, il più commosso fu Matthias Grünewald. Confrontato con il suo lavoro, quello che hanno prodotto tutti gli altri artisti in questa direzione appare mite e mansueto» (Deri 1922, 73). Questo giudizio è possibile in base al fatto che l'Espressionismo, prima ancora che essere una categoria della periodizzazione, è il contrassegno di un «atteggiamento psichico»: «Solo la parola è nuova. Il suo senso è tanto antico quanto l'arte europea. – Tuttavia è una buona parola» in quanto «inter-epocale [*inter-zeitlich*]» (Deri 1922, 18). Ancora alla fine degli anni Venti Friedrich Haack poteva scrivere che «questo moderno Espressionismo ha scelto un pittore tedesco relativamente sconosciuto, contemporaneo di Albrecht Dürer, il grande e possente Matthias Grünewald, come proprio compagno e santo patrono» (Haack 1928, 11).

Nonostante le ironie di Franz Werfel (che in *Der Spiegelmensch* si burlava della spasmodica ricerca di avi da parte dell'Espressionismo: «*Eucharistisch und tomistisch, / Doch daneben auch marxistisch, / Theosophisch, kommunistisch, / Gotisch*

kleinstadt-dombau-mystisch, / Aktivistisch, herzbuddistisch, / Ueberöstlich taoistisch, / Rettung aus der Zeit-Schlamastik / Suchend in der Negerplastik: Werfel 1920, 130), il sacro vincolo tra l'antenato e il movimento poteva ormai ritenersi consolidato.

3. *Le faraone in reggipetto e i dripping del Beato Angelico**

Non possiamo qui seguire i complessi destini dell'Espressionismo come arte "essenzialmente" tedesca, mito che – nonostante lo sforzo apologetico di Gottfried Benn pronunciato nello stesso anno della presa del potere da parte dei nazisti («In Goethe troviamo numerose parti che sono puramente espressionistiche»: Benn 1933, 150) – subì una brusca e traumatica cesura, quando gli artisti espressionisti furono inclusi dal regime nella famigerata mostra sulla *entartete Kunst* (1937). Né, più in particolare, possiamo ripercorrere l'affascinante storia degli effetti dell'arte di Grünewald nel Novecento (Stieglitz 1989; Schad 2003; Moxey 2004).

Dobbiamo piuttosto – sulla scorta di questi momenti esemplari, che certo non esauriscono la casistica sull'argomento – ritornare al nostro problema iniziale, per indagarne i presupposti epistemologici e le condizioni di possibilità. Come è possibile, dunque, identificare come barocco il Laocoonte, come impressionista il Pantheon, come espressionista Grünewald? La prima soluzione è quella rigorosamente storicistica, che liquida il problema come un'aberrazione metodologica e prospettica: quel modo di procedere semplicemente *non* è storiograficamente possibile, poiché si commette la massima colpa in cui uno storico possa cadere, «il peccato dei peccati, il peccato irremissibile tra tutti: l'anacronismo» (Febvre 1968, 7). *Mutatis mutandis*, permettere a uno storico dell'arte di "vedere" dell'Impressionismo nella cupola di un tempio tardoromano o dell'Espressionismo in un pittore del Cinquecento tedesco sarebbe dunque un po' come consentire a un regista di lasciare il Rolex al polso dell'attore che impersona un gladiatore in un film *peplum*. In *Corsari del tempo* (Bertelli 1997) Sergio Bertelli e Ileana Florescu hanno ricostruito «gli errori e gli orrori dei film storici» (come recita il sottotitolo), e si potrebbe immaginare un analogo regesto per la storiografia artistica: il titolo, sulla falsariga del dialogo di Giovanni Andrea Gilio *Degli Errori de' Pittori* (Gilio 1564), potrebbe magari essere *Degli Errori de' Storici dell'arte*. Ma, pur lodando le buone intenzioni e la ricca messe di informazioni offerta da Bertelli e Florescu, nella sua recensione al libro Beniamino Placido (Placido 1994) implorava dalle pagine di "Repubblica": *Lasciatemi la faraona in reggipetto*. «Se Joan Collins-Regina delle Piramidi – argomentava riandando nella memoria alla sua prima visione del film di Howard Hawks – non mi avesse guardato ammiccante nella sua vaporosa camicia da notte, non ci sarei entrato, in quel cinematografo, quel pomeriggio degli anni Cinquanta. Me lo sarei perso, quel bellissimo anche se inaccuratissimo film».

Abbiamo l'*analogon* storico-artistico di questa mossa: se, mentre esaminava la *Madonna delle ombre* del Beato Angelico nel convento di San Marco a Firenze, Georges Didi-Huberman (Didi-Huberman 1986, 730; 1990, 47-48) non si fosse "sbagliato", e non avesse visto nelle decorazioni del registro inferiore qualcosa di simile a un dripping di Pollock, non si sarebbe mai accorto dell'importanza e significatività di quel registro (fino ad allora trascurato dalla storiografia), della sua

* Ringrazio Pino Pucci per i suoi generosi consigli relativi a questo paragrafo.

dignità di oggetto di studio, e non si sarebbe mai impegnato a indagarlo: «Se cerco oggi di ricordare ciò che mi ha fatto fermare nel corridoio di San Marco, non credo di sbagliarmi nel dire che si trattò di una sorta di *somiglianza fuori posto* tra ciò che osservavo in quel convento del Rinascimento e i *drippings* dell'artista americano ammirati e scoperti molti anni prima» (Didi-Huberman 2000, 23).

Non si tratta di indulgere qui nella sdruciolevole logica dei precorrimenti e delle anticipazioni, né di affermare che, sulla base di una superficiale similitudine, sia qui all'opera un medesimo stile (*à la* Wickhoff): «Una tale rassomiglianza appartiene certamente al campo del cosiddetto pseudomorfismo: i rapporti di analogia tra il riquadro picchiettato del Beato Angelico e un quadro di Jackson Pollock non resistono a lungo all'analisi (dalla questione dell'orizzontalità sino a quella dei risvolti simbolici). Il Beato Angelico non è in nessun caso il progenitore dell'*action painting*» (Didi-Huberman 2000, 23). Eppure quel piccolo cortocircuito anacronistico si rivela euristicamente fecondo per un percorso di ricerca, che dischiude orizzonti inediti di sapere e altrettanto inediti oggetti storici: «È Pollock, e non Alberti, è Jean Clay [cfr. Clay 1977], e non André Chastel ad aver reso possibile il "ritrovamento" di un'ampia superficie di affresco dipinta dal Beato Angelico, visibile a tutti ma mantenuta invisibile dalla stessa storia dell'arte» (Didi-Huberman 2000, 23-24).

La perorazione didi-hubermanniana della legittimità dell'anacronismo, condotta sulla scorta di una serrata critica alla narrazione cronologica della storiografia artistica e di una rielaborazione del metodo del montaggio nella scia – fra gli altri – di Bataille, Benjamin e Warburg (Didi-Huberman 1995; 2000; 2002), è nota e non ha bisogno qui di venire ricapitolata.

4. *Stile metafisico*

Se guardiamo alle proposte elaborate in seno alla stessa *Stilgeschichte* che ha praticato gli anacronismi di cui abbiamo detto, troviamo che una soluzione possibile, e ampiamente praticata, è consistita nella metastoricizzazione, ovvero nello sganciare lo stile dalla storia (paradossalmente, lo *Stil* dalla *Geschichte*), svincolando l'etichetta stilistica da una determinata periodizzazione: il Barocco c'è sempre stato, e ci sarà sempre. Questa posizione, implicitamente sottesa alla già citata affermazione wölffliniana del 1933 secondo la quale «ogni stile ha il suo barocco», fu esemplarmente rappresentata nello stesso anno – anche sulla scorta del wölffliniano *Renaissance und Barock* (Wölfflin 1888), lavoro che si era fatto carico di una esplicita rivalutazione del Barocco – da Eugenio d'Ors in *Lo barroco*.

Inquadrando la questione in una filosofia della storia che contempla la presenza di «costanti» (intese non tanto come «leggi» quanto piuttosto come «tipi» o ancor meglio «eoni»), recuperando una categoria alessandrina che, «malgrado il suo carattere metafisico [...], aveva tuttavia uno sviluppo iscritto nel tempo, aveva in qualche modo una *storia*»: D'Ors 1933, 52), lo scrittore catalano tenta una morfologia dello stile barocco in senso goethiano (nella stessa pagina troviamo un significativo rinvio all'*Ewigweibliches*), basata sul seguente assunto fondamentale: «Il Barocco è una costante storica che si ritrova in epoche così reciprocamente lontane quanto l'Alessandrinismo dalla Controriforma e questa dal periodo di "fine secolo", cioè dalla fine del XIX secolo, – e che si è manifestato nelle regioni più diverse tanto in Oriente che in Occidente. Questo fenomeno interessa non solamente l'arte, ma tutta la civiltà, e anche, per estensione, la morfologia della

natura» (D'Ors 1933, 56). E infatti è sulla falsariga della sistematica binomiale di Linneo che D'Ors immagina un'articolazione del genere *Barocchus* in diverse specie, fra le quali troviamo il *Barocchus archaicus*, quello *alexandrinus*, quello *buddhicus*, il *gothicus*, il *tridentinus sive gesuiticus*, il *romanticus*, il *finisecularis*, il *postea-bellicus*... (D'Ors 1933, 91).

In quanto eone, il Barocco non può derivare da alcunché, tantomeno dal Classico, del quale rappresenta piuttosto l'antitesi polare: «Lungi dal procedere dallo stile classico, il Barocco ne è l'opposto, in maniera più fondamentale ancora del romanticismo che, in sé, non è che un episodio nello svolgimento della costante barocca» (D'Ors 1933, 56). Così facendo, D'Ors finisce per contribuire alla lunga lista di coppie polari con le quali la *Stilgeschichte* ha tentato di render conto in maniera metastorica della storia stilistica (non aveva forse già Goethe lapidariamente sentenziato il 2 aprile 1829: «Definisco classico ciò che è sano e romantico ciò che è malato. In questo senso i Nibelunghi sono classici come Omero, perché entrambi sono sani e forti»: Eckermann 1836-1848, 256). Come polo antipodale al classico, il Barocco vi si contrappone come il sonno alla veglia, o ancor meglio come il Carnevale (con la sua follia e la sua irrazionalità) alla vita seria e logicamente ordinata.

Ciò non mancò di suscitare l'irritazione di Benedetto Croce: «Perché, allora, non chiamare Carnevale il Carnevale e ribattezzarlo, invece, Barocco? Perché venire a imbrogliare le carte a noi che facciamo opera di filosofi, di storici e di critici? Abbiate, signori miei, un po' di pietà di noi!» (Croce 1938, 229). Croce concorda in pieno sul fatto che il Barocco sia non una categoria della periodizzazione storico-artistica o storico-letteraria, quanto piuttosto una costante; non però nel senso dell'eone d'orsiano, quanto piuttosto in quello di «concetto di carattere esteticamente negativo» indicante una «varietà di brutto», «come io avvertii espressamente e come, del resto, assai prima di me era riconosciuto dalla critica artistica e letteraria, la quale (il che io feci notare [scil. Croce 1957, 25]) non si spaventava nemmeno del paradosso verbale, e parlava di un "secentismo nella letteratura del quattrocento", o in quella delle "origini", o nell'"età alessandrina", o nella "letteratura latina del quarto e quinto secolo", e così via» (Croce 1938, 226-227). L'anacronismo sotteso a questi paradossi verbali è dunque per il filosofo il sintomo del riconoscimento non di un'essenza sovrastorica, bensì di una qualità estetica negativa, che di per sé è fenomeno che interessa tutte le epoche.

5. *Stile percettologico e völkerpsychologisch*

La mossa di spostare la questione dello stile dalla storia alla metastoria non conduce sempre necessariamente verso l'alto, alla metafisica, come nel caso di D'Ors: talora punta verso il basso, verso il corpo proprio, prendendo piuttosto la direzione della percettologia. È quel che accade con gli autori della *Stilgeschichte* dai quali abbiamo preso avvio. Pur nella diversità dei periodi considerati (il passaggio, nell'arte antica, dallo stile egizio al tardoromano per Riegl; nell'arte moderna dal Rinascimento al Barocco per Wölfflin), quello che accomuna i due storici dell'arte è l'interesse per quella che si potrebbe chiamare pragmatica percettiva dell'immagine; e cioè per il fatto che in certi periodi le configurazioni visive paiono strutturate in modo tale da indurre lo spettatore ad assumere specifici comportamenti percettivi, e in particolare ottici; nella fase egizia (per Riegl) e rinascimentale (per Wölfflin) l'immagine è «aptica», «attile», invita l'osservatore a

percepirla in maniera ravvicinata, a esplorarla dappresso trasformando l'occhio in una sorta di quasi-mano o quasi-dito, capace di assicurarsi dei contorni e delle silhouette delle figure. Per contro nel tardoromano riegliano e nel Barocco wölffliniano l'immagine è propriamente ottica, e l'osservatore si affida esclusivamente alla guida dei giochi chiaroscurali e cromatici, lasciandosi condurre dalle macchie e non dalle linee (cfr. Riegl 1901, 29-38; Wölfflin 1915, 74-75).

Entrambi gli storici dell'arte declinavano così nel senso della periodizzazione storiografica una coppia di concetti – visione ravvicinata e visione a distanza – offerta loro da un fortunato quanto controverso testo dello scultore Adolf von Hildebrand, *Il problema della forma nelle arti figurative* (Hildebrand 1893), il quale aveva acclimatato nell'ambiente di artisti e teorici dell'arte le scoperte intorno al meccanismo dell'accomodamento del cristallino esposte da Helmholtz nella sua *Ottica fisiologica* (Helmholtz 1867). Distinguendo tra «rappresentazione visiva» e «rappresentazione motoria» come «due possibili modi di percezione», Hildebrand identificava il primo con il colpo d'occhio unitario gettato dal soggetto su un oggetto lontano, il secondo invece con la visione ravvicinata: «Quanto più l'osservatore si avvicina all'oggetto, tanto più ha bisogno di movimenti oculari [...]; il guardare si è trasformato in un effettivo toccare e in un atto motorio» (Hildebrand 1903⁴, 41).

Mantenendosi nella scia di Hildebrand, Riegl e Wölfflin, Wilhelm Worringer si impegnerà a proseguire il loro lavoro coprendo il periodo del Gotico, e però imprimendo alla loro impostazione percettologica una curvatura più marcatamente antropologica e psicologica, non tuttavia nel senso della psicologia individuale quanto piuttosto in quello della *Völkerpsychologie*. Tale curvatura (peraltro non certo assente né in Riegl – si pensi all'ultimo capitolo di *Industria artistica tardoromana*, dedicato ai fondamenti del *Kunstwollen* tardoromano – né in Wölfflin – fin dalla giovanile *Psicologia dell'architettura*, 1886, e poi negli scritti sul sentimento della forma tedesco e italiano: Wölfflin 1921-1922; 1931) comporta che il Gotico storico, medioevale in senso stretto, appaia a Worringer solo come un caso circoscritto in cui si esprime un peculiare sentimento del mondo (*Weltgefühl*): quello che scaturisce dall'ibridazione paradossale fra l'impulso di empatia, tipico dell'arte “organica” e caratteristico delle culture greca classica e rinascimentale italiana, e l'impulso di astrazione, proprio dell'arte “inorganica” propria delle culture primitiva e orientale.

Integrando lo schema già delineato nella sua tesi di dottorato, il celeberrimo volume *Astrazione e empatia* (Worringer 1907) tanto ammirato dagli espressionisti (Bushart 1990; Donahue 1995), Worringer offre in *Problemi formali del gotico* (Worringer 1911) una tipologia antropologica – l'uomo primitivo, l'uomo greco, l'uomo orientale, l'uomo nordico –, alla quale corrispondono altrettanti tipi di artisticità. Lettori di Worringer avrebbero poi aggiunto alla lista l'uomo mediterraneo, eminentemente rappresentato dallo spagnolo (Ortega y Gasset 1911, 249) e l'uomo nomade (Deleuze-Guattari 1980, 719-730). Per Worringer l'uomo nordico coincide sostanzialmente con l'uomo gotico, correlativo antropologico del «Gotico segreto [*geheime Gotik*]» (Worringer 1911, 29), ben più ampio di quel che abitualmente si raccoglie sotto l'etichetta storico-artistica del Gotico: «Lo psicologo dello stile, al quale – una volta posto di fronte al Gotico storico maturo – si è aperto il carattere fondamentale della volontà di forma gotica, riconosce la medesima volontà per così dire sotterraneamente attiva anche là dove essa, ostacolata da poderose circostanze esterne e impedita nel suo libero dispiegamento, assu-

me un travestimento estraneo» (Worringer 1911, 29). Ma quanto è ampia questa volontà formale? Abbastanza da abbracciare l'arte protonordica, quella romanica e merovingia, l'arte delle invasioni barbariche, il Barocco. Il nostro Grünewald naturalmente vi è compreso: se nella sua epoca artisti più deboli hanno ceduto alle lusinghe dell'umanesimo, arrendendosi all'ibridazione di un «Rinascimento tedesco» (vero e proprio irrocervo), «presso grandi isolati – Dürer, Grünewald, Holbein – la situazione è ben diversa. Tutti costoro, infatti, non appena si consideri con maggiore accortezza, restano in stretta relazione col Gotico. Il Gotico di Grünewald si atteggia come dimensione pittorica densa di pathos» (Worringer 1911, 82). Più che di Gotico segreto, verrebbe da pensare piuttosto a un Gotico eterno, a un *Ewiggotisches* sulla falsariga del goethiano *Ewigweibliches*.

È tuttavia proprio l'Espressionismo a far traballare lo spazio storico e concettuale del Gotico eterno: se da un lato si può riconoscere una «somiglianza di famiglia [*Familienähnlichkeit*]» (Worringer 1919, 70; tr. it. modif.) fra un'opera espressionista, una sfinge egiziana, una scultura «negra», la raffigurazione gotica di uno stilita, dall'altro si deve ammettere che la carica innovativa dell'Espressionismo ormai si è esaurita (Worringer 1919, 78). L'*Ewiggotisches*, eterna entelechia sovra-storica della volontà di forma nordica, si rivela nel Novecento depotenziato a un surrogato: «Tutto il nostro sforzo espressionista era solo una filosofia del come» (Worringer 1920, 89, 94).

Worringer imprime dunque all'idea di Gotico eterno una notevole torsione, inserendola nello schema biologico dell'evoluzione stilistica (uno schema che poteva trovare in Spengler, ma che era già stato di Vasari e di Winckelmann, e che Goethe fa risalire a Velleio Patercolo): la primavera annunciata nel Gotico protonordico, e maturata compiutamente nel Gotico medievale, ingiallisce nell'autunno barocco per morire – con buona pace della sua eternità – nell'inverno espressionista. Quanto sia potente questo schema vitalistico, nonostante tutte le critiche sollevate contro il riduzionismo biologico, lo mostra l'ultimo libro incompiuto di Edward Said, *On Late Style*, uscito postumo. Qui, certo, non è questione di stili di culture, bensì di stili individuali. Eppure, riprendendo un'intuizione che Adorno aveva affidato a un frammento del 1937 dedicato allo *Spätstil* di Beethoven, anche Said crede di poter circoscrivere un tratto tipico in cui viene ad espressione l'ultimo periodo dell'esistenza di un'artista: «Mi concentrerò su alcuni grandi artisti e sul modo in cui, alla fine della vita, la loro opera e il loro linguaggio abbiano acquisito un nuovo linguaggio che vorrei definire stile tardo» (Said 2006, 21-22).

6. *Stile retroscopico*

In linea di principio la soluzione metastorica, tanto nelle sue versioni metafisiche quanto in quelle percettologiche o psicologiche, non è nemmeno una vera e propria “soluzione”, in quanto nemmeno vede il “problema” dell'anacronismo. Né – lo notiamo solo *en passant*, poiché si aprirebbe una questione che andrebbe esplorata di per sé – ammetterebbe l'impiego di prefissi quali “neo-” (ad esempio il Neobarocco di Calabrese 1987) o “post-” (ad esempio il Postmoderno di Lyotard 1979 o Jameson 1984).

Il problema anacronistico lo vede, invece, eccome, chi ha cercato di porre esplicitamente la questione di quella che potremmo chiamare la sindrome del “senno di poi”, sindrome che nella contemporaneità si è incarnata in molteplici varianti. Tra le più celebri è la nozione freudiana di *Nachträglichkeit*, che fa la sua comparsa

precocemente, nel *Progetto di una psicologia*: «Troviamo sempre che viene rimosso un ricordo il quale è diventato un trauma solamente più tardi [*nachträglich*]» (Freud 1895, 256).

Una versione di questa retroazione che particolarmente ci interessa poiché ne vengono esplicitate le ricadute sulla questione del riconoscimento stilistico è quella del vecchio Bergson, il quale – recuperando alcune riflessioni esposte nel 1913 alla Columbia University – pubblica nel 1934 lo scritto sullo *Sviluppo della verità – Movimento retrogrado del vero*. Per illuminare tale movimento, proprio di una vera e propria «logica della retrospezione», il filosofo ricorre a un «esempio semplice»: «Niente ci impedisce oggi di ricollegare il Romanticismo del diciannovesimo secolo a ciò che vi era già di romantico nei classici. Ma l'aspetto romantico del Classicismo si manifesta solo per l'effetto retroattivo del Romanticismo una volta apparso. Se non vi fosse stato un Rousseau, un Chateaubriand, un Vigny, un Victor Hugo, non soltanto non si sarebbe mai percepito, ma ancora *non vi sarebbe realmente stato* alcun romanticismo nei classici di una volta, poiché il romanticismo dei classici si realizza soltanto attraverso l'individuazione [*découpage*], nelle loro opere, di un certo aspetto, una sorta di ritaglio [*découpure*] dalla forma particolare, che non sarebbe stato possibile nella letteratura classica prima della comparsa del Romanticismo». In questo modo, commenta Bergson, il Romanticismo ha retroattivamente «creato la propria prefigurazione nel passato» (Bergson 1934, 15-16).

Bergson aveva sfiorato queste problematiche all'inizio degli anni Dieci. In quel tempo seguiva i suoi corsi alla Sorbona Thomas Stearns Eliot, che nel celebre saggio del 1919 *Tradizione e talento individuale* avrebbe formulato una teoria sistemica della letteratura come retrospezione costitutiva del presente sul proprio passato: leggiamo di una concezione sistemica, di campo, della storia della letteratura pensata alla luce di quel rapporto fra presente e passato: «Ciò che avviene quando è creata una nuova opera d'arte è qualche cosa che nello stesso tempo avviene in tutte le opere d'arte che la precedono. I monumenti esistenti costituiscono tra loro un ordine, che è modificato dall'introdursi nel loro cerchio di una nuova (realmente nuova) opera d'arte» (Eliot 1934, 95).

Lettore appassionato di Eliot e di Bergson, Jorge Luis Borges avrebbe poi radicalizzato le conseguenze di tali premesse: «Ogni scrittore crea i suoi precursori. La sua opera modifica la nostra concezione del passato, come modificherà il futuro». Zenone, Han Yu, Kierkegaard, Robert Browning, Léon Bloy e Lord Dunsany non si somigliano fra loro, eppure mostrano una somiglianza con Kafka: «Se Kafka non avesse scritto, non la avvertiremmo; vale a dire, essa non esisterebbe» (Borges 1951, 1009). L'opera di Kafka produce non solo, come è ovvio nella nostra abituale concezione del tempo come produzione del presente da parte del passato, la tradizione che la segue, la progenie (movimento anterogrado), bensì anche e a pari titolo la tradizione che la precede, per così dire la “pregenie” (movimento retrogrado). A un simile effetto retroscopico Borges aveva già fatto ricorso nel *Pierre Menard, autore del Chisciotte*. La storia è nota: il letterato che dà il nome al racconto si era proposto di scrivere *Don Chisciotte* negli anni Trenta del Novecento; non di copiarlo, ma di produrre un testo che coincidesse con quello di Cervantes. Vi riuscì solo in parte, portando a termine i capitoli IX e XXXVIII e un frammento del XXII. Lo stesso narratore del testo ammette di subire su di sé *in toto* questo effetto retroscopico provocato dall'incompiuta opera menardiana: «Confesso che mi piace immaginare che la terminò, e che leggo il *Chisciotte* – tutto il *Chisciotte* – come se l'avesse pensato Menard» (Borges 1939, 1009).

Fra gli ispiratori del suo immaginario letterato Borges annovera Novalis, che in un frammento aveva immaginato l'identificazione totale nella traduzione: «Io dimostro di aver capito uno scrittore solamente quando so agire secondo il suo spirito; quando, senza diminuire la sua individualità, lo so tradurre e variamente modificare» (Novalis 1929, 340, nr. 1323). Ma Menard va evidentemente ben oltre l'immedesimazione in una lingua diversa, preparando il terreno al «più originale e vario dei nostri letterati», César Paladión, che non si limita ad annettersi porzioni limitate dell'opera di un altro, ma si appropria dell'intero testo, diventando così autore del *Segugio dei Baskerville*, dell'*Emilio*, dell'*Egmont*, di *Dagli Appennini alle Ande*, della *Capanna dello zio Tom*, delle *Georgiche* tradotte da Ochoa (Borges-Bioy Casares 1967).

Paladión e ancor più Menard sono diventati il banco di prova per un'ontologia analitica dell'arte che si faccia carico, tra le altre cose, del problema degli indiscernibili (cfr. tra gli altri Savile 1971; Wollheim 1978; Danto 1981; Goodman-Elgin 1986; Margolis 1998; Walton 2008). Ma quel che ci sollecita è, nella generale teoria dantiana dell'arte, un argomento che – pur essendo stato esposto in *The Artworld*, uno dei saggi più noti e discussi del filosofo americano, e non essendo stato da lui mai sconfessato – è rimasto relativamente in ombra, mentre ci appare particolarmente stimolante nel quadro della retroscopia di cui andiamo dicendo qui: la nozione di *style matrix*.

Ipotizziamo che i predicati stilistici in un dato periodo siano solo due: “figurativo” ed “espressionista”. La matrice stilistica di quel periodo consentirà un numero finito di combinazioni predicazionali: “figurativo espressionista” (Fauvismo); “figurativo non-espressionista” (Ingres); “non-figurativo espressionista” (Espressionismo astratto); non-figurativo non-espressionista (astrazione *hard-edge*). L'aggiunta di ulteriori predicati aumenterà il numero di caratterizzazioni stilistiche disponibili. Ma quel che è particolarmente significativo è l'effetto retroscopico di ogni nuova introduzione predicazionale: «Supponiamo che un artista stabilisca che *H* sarà d'ora innanzi artisticamente pertinente per i suoi dipinti. Allora, in effetti, sia *H* sia *non-H* diventano artisticamente pertinenti per tutti i dipinti, e se il suo è il primo ed unico dipinto che è *H*, ogni altro dipinto esistente diventa *non-H* e, oltre al fatto che l'intera comunità dei dipinti ne viene arricchita, le possibilità stilistiche disponibili raddoppiano. È questo arricchimento retroattivo delle entità nel mondo dell'arte che rende possibile discutere insieme di Raffaello e De Kooning, o di Lichtenstein e Michelangelo» (Danto 1964, 84).

Commentando questa proposta teorica per criticarla come incoerente nel quadro della complessiva teoria dantiana, Noël Carroll l'ha esemplificata in un modo particolarmente congeniale al nostro discorso: «Dopo l'avvento dell'Espressionismo tedesco, la pittura di Grünwald potrà essere rietichettata come “espressionista”» (Carroll 1995, 255). Ci interessa meno qui comprendere le riserve di Carroll che sottolineare la tensione, in Danto, fra il filosofo della storia diffidente verso gli enunciati narrativi (che attribuiscono a un passato la preparazione di un futuro che gli era del tutto ignoto e che gli può essere attribuito come suo svolgimento storico solo alla luce retroscopica: Danto 1991) e il critico d'arte (come lui stesso è stato per molti anni sulle pagine di *The Nation*) che nelle sue caratterizzazioni non può sottrarsi alla fecondità della retroscopia, poiché vede il passato (e i suoi stili) sempre e solo alla luce del proprio presente (e dei suoi stili). Una tensione che crediamo produca risultati fecondi per una storiografia e una critica che non vogliano ridursi la prima allo sterile filologismo, la seconda alla fantasticheria senza *fundamentum in re*.

Il polittico di Isenheim di Matthias Grünewald

Una macchina del tempo

Tarcisio Lancioni

1. Un grande artista del nostro tempo

Matthias Grünewald è sicuramente una delle figure di maggior rilievo della storia dell'arte, come attestano, a puro titolo di esempio, l'Enciclopedia Treccani: «Grünewald è, assieme a Dürer, il maggiore pittore tedesco del sec. XVI», o l'Enciclopedia Britannica: «one of the greatest German painters of his age».

Eppure, fino a tempi relativamente recenti, Matthias Grünewald era pressoché sconosciuto, e ben poco si sapeva non solo delle opere e della vita, ma anche della sua stessa identità,¹ come ci ricorda, a inizio Novecento, Joris Karl Huysmans, che è stato sicuramente uno dei suoi più acuti estimatori:

Il suo nome non figura nella lista dei pittori celebri del tempo. Tutto il mondo conosce Albrecht Dürer, i Cranach, Baldung Grien, Schongauer, Holbein, e nessuno, fino a qualche anno fa, neppure supponeva l'esistenza di Grünewald. Ebbe maggior fama da vivo? Se ne può dubitare. La sua reputazione, quale che fosse, non ha mai superato i domini della Franconia e della Svevia. Mentre i suoi contemporanei, come Dürer, come i Cranach, come Holbein, erano vezzeggiati da re e da imperatori, egli non ottenne da loro alcuna commessa (Huysmans 1905, 20).

La fama di Grünewald è dunque interamente postuma, frutto di una “riscoperta” legata alla fortuna della più importante delle sue opere, il complesso polittico che fungeva da pala d'altare per l'abazia antonita di Isenheim, in Alsazia.

Un'opera che, al pari del suo autore, non ha fatto molto parlare di sé per lunghi secoli, se non attraverso note marginali di viaggiatori e di commissari alle belle arti. È però con la fine della prima guerra mondiale, quando il polittico viene esposto in tutta la sua magnificenza a Monaco, che esso viene eletto a capolavoro assoluto dell'arte e a espressione emblematica dello spirito germanico. Molti poeti, scrittori e intellettuali ne scriveranno, come Rilke, Mann, Broch, Canetti, o come Musil, che in *L'uomo senza qualità* lo fa citare dai giovani nazionalisti quale monumento dell'identità germanica, o come Paul Hindemith che per celebrarlo compone la monumentale opera *Mathis der Maler*.

La pittura che si va affermando in quegli anni rivoluzionari, refrattaria ai canoni dell'oggettivismo prospettico e della rappresentazione classica, permette di vedere nelle figure dipinte di Isenheim, qualità che la storia dell'arte antecedente non aveva evidentemente permesso di vedere:² la carne martoriata, i volti contorti, le

esplosioni di colore, la fantasia espressiva, fanno di Grünewald un precursore di tutto l'Espressionismo, una matrice antica che funge da parametro per la legittimazione della nuova corrente.

Ma non sono solo gli espressionisti ad ammirarlo, e la "nuova arte" sembra non saper più fare a meno di quest'opera, da Picasso a Jasper Johns, a Francis Bacon, le sue forme continuano a riemergere in un dialogo che sembra continuare a dare linfa, autorevolezza, forza, all'arte del nostro tempo.

Fenomeno esemplare di anacronismo storico-artistico: un'opera evidentemente sfuggita per secoli all'apprezzamento viene riletta a partire dalle produzioni successive, che la rivestono di nuova luce, che offrono prospettive nuove di lettura determinandone una valorizzazione che prima, evidentemente, era impossibile.

Impossibilità i cui potenziali motivi possono già trasparire dalle pagine che Ernst Gombrich dedica a Grünewald nella sua *Storia dell'arte*:

Dalla sua opera non possiamo capire se egli mirasse come Dürer a diventare qualcosa di più di un mero artigiano o se fosse inceppato nelle rigide tradizioni dell'arte religiosa del tardo periodo gotico. Per quanto le grandi scoperte dell'arte italiana gli fossero certamente familiari, se ne valse solo fin dove gli parevano adattarsi alla sua personale concezione dell'arte. Su questo non sembra che nutrisse dubbi: l'arte per lui non era ricerca delle segrete leggi della bellezza, e come tutta l'arte religiosa del Medioevo non poteva venir concepita se non come un sermone figurato che illustrasse le sante verità insegnate dalla chiesa (Gombrich 1950, 265-266).

Un motivo della sua limitata fortuna potrebbe dunque risiedere nel carattere "anacronistico" della sua opera, nel suo insistere su modi e forme di un'epoca passata che potevano far apparire le sue opere "fuori tempo",³ a differenza di quanto accade con i Dürer o con gli Holbein, perfetti figli della propria epoca e pienamente capaci di improntare la propria arte a ciò che il loro tempo si aspetta. Le opere di Grünewald, e dunque il polittico di Isenheim, si trovano così a vivere la propria esistenza storica nella forma annodata di un doppio anacronismo: antichizzate al momento della loro creazione, diventano modernissime secoli dopo, quando le forme artistiche hanno preso nuovi indirizzi. "Vecchie" prima e "nuove" dopo, come se il tempo si rigirasse su se stesso.

Questo paradosso ci mostra come a determinare la rilevanza di un'opera sia la possibilità stessa di collocarla in una posizione adeguata all'interno di una serie storica: per l'opera di Grünewald non c'era spazio "di rilievo" nella serie che valorizzava la progressione dai "vecchi" modi gotici ai "moderni" modi post-rinascimentali, considerandoli inconciliabili, mentre si apre invece uno spazio adeguato all'interno di una nuova serie che valorizza la pura espressività, al di là o contro i canoni della rappresentazione "classica".

La serie entro cui l'opera andava a collocarsi quando è stata prodotta permetteva probabilmente di vederne aspetti dell'organizzazione compositiva e spaziale che non potevano che essere considerati "limiti". La nuova serie, imposta dai mutati criteri di valorizzazione della rappresentazione, rende invece insignificanti quegli aspetti un tempo valorizzati negativamente, per magnificarne altri, allora invisibili, e che solo la nuova arte permette di apprezzare.⁴ Mutazione di prospettiva che emerge chiaramente osservando come l'opera di Grünewald venga "spiegata" come capolavoro "espressionista" o addirittura "surrealista", dunque osservata con uno sguardo che implica competenze che non potevano certo appartenere all'età

della sua produzione e che non potevano certo far parte del “contratto enunciativale”⁵ che legava l’artista al suo pubblico, ma che sembrano indispensabili per permettere a noi di tornare a dialogare con quell’opera.

In questa prospettiva, possiamo dire che ogni mutazione della “serie” in cui si dispongono i valori storico-artistici, causata dai mutamenti dei modi di rappresentazione, impone una riconsiderazione dell’intera “materia” artistica, che risulta così sempre “ripensata dalla fine”, dall’ora, e in tal senso, ogni apprezzamento non può che essere “anacronistico”, ma significa anche che l’anacronismo è la condizione necessaria affinché le opere del passato possano ancora dialogare con noi e con l’arte che ancora si produce.

Ciò che chiamiamo anacronismo, allora, è forse solo un riflesso necessario del fatto che il rapporto fra il presente e il passato, come avrebbe detto Bergson, non è un rapporto di disgiunzione. Essi non sarebbero due “cose” distinte che la memoria e il lavoro storiografico permettono di riconnettere, ma sarebbero sempre una sola e stessa cosa, un effetto di profondità, un ispessimento del “presente” che comprende in sé anche il passato.⁶ Grünewald fa parte integrante e rilevante del nostro presente, del nostro panorama, e ci permette di leggere anche tutte le altre forme che vivono nel medesimo orizzonte, le quali, a loro volta, ci permettono di “comprenderlo” come altre epoche non potevano, laddove, ovviamente, la “comprensione” non coincide con l’idea di un significato unico e originario, ma appunto con un “includere” il contributo che quelle forme possono dare alla costituzione di un orizzonte di senso presente.

In questo la “comprensione” di Grünewald che si esprime nell’arte di Picasso o di Jasper Johns, e che ci viene suggerita da uno sguardo “estetico”, non coincide con quella che potevano averne i suoi fruitori “originari”, ed è cosa diversa dal tentativo di comprendere, antropologicamente, la “forma di vita” particolare che in un’opera si esprime e che accomuna l’orizzonte dell’autore e del suo pubblico.

Tornando al polittico di Isenheim, l’anacronismo di cui parla Gombrich deriva dalla giustapposizione di modi figurativi diversi, ed è dunque puramente stilistico, giacché esprime una “modernità” incoerente, spesso tradita dalla presenza di elementi “gotici” e da modi compositivi che sembrano sfuggire a ogni logica di costruzione prospettica: basta guardare le dimensioni del Cristo rispetto agli altri personaggi, nella *Crocifissione* e nel *Compianto* della predella, o vedere come i pastori sulla collina, al di sopra della *Madonna con Bambino*, siano addirittura più grandi della vicina abazia, così come è evidente il contrasto stilistico che passa fra la *Madonna con Bambino* e il contiguo baldacchino gotico che contiene in parte il *Concerto angelico*.

Contrasti di stile che accentuano l’anacronismo dell’opera, ma che secondo alcuni storici non dovevano per nulla preoccupare Grünewald, il quale sembra anzi servirsene volontariamente per creare contrasti espressivi all’interno del testo:

Every means of creating excitement through contrast is exploited to the utmost, from deepest darkness to the most luminous radiance, from brutal reality to visionary trance, from strongest emotion to superhuman imperturbability. This structural use of contrast seems also to play a decisive part in the relationship between one ensemble and the other and between the separate paintings of each ensemble (Scheja 1969, 22).

Dunque, proprio quei tratti stilistici che al suo tempo potevano farne un artista “antiquato”, ancorato a un tempo precedente, divengono ora le tracce di una modernità assoluta. Tracce che fanno emergere un artista capace di guardare la storia degli stili già dall’alto, o dal suo esterno, sottraendosi al flusso del tempo dell’arte, della “vita delle forme”, per usare i termini di Focillon, e di disporre a proprio arbitrio sia delle forme gotiche sia di quelle rinascimentali. Forme che egli giustappone anche all’interno di una stessa tavola per ottenere gli effetti espressivi desiderati, e, nell’ipotesi che avanziamo, come strumenti “sintattici” per organizzare i contrasti semantici che attraversano l’intera opera.

Consapevolezza che sembra davvero fare di Grünewald un artista moderno, forse troppo moderno perché tale consapevolezza non sia il frutto di una riconsiderazione anacronistica. A meno che tali capacità nell’uso “semantico” dei mezzi espressivi non fossero effettivamente qualità anche di quell’epoca, senza che la Storia dell’arte, forse poco attenta ai modi pittorici di organizzare e manifestare i contenuti, se ne sia accorta.⁷

2. *Il tempo molteplice del polittico di Isenheim*

Il polittico di Isenheim è però abitato anche da un’altra forma di anacronismo, non di carattere stilistico ma figurativo, che turba il suo tessuto testuale e che a mio avviso costituisce una delle principali “cause” del carattere “misterioso” che i suoi interpreti non cessano di attribuirgli, e dunque della “resistenza ermeneutica” che l’opera oppone ai suoi esegeti.

Come scrive ancora George Scheja (Scheja 1969), il carattere tematico del polittico di Isenheim appare tutt’altro che misterioso, e le tre viste che lo compongono risultano leggibili fin dal primo sguardo.

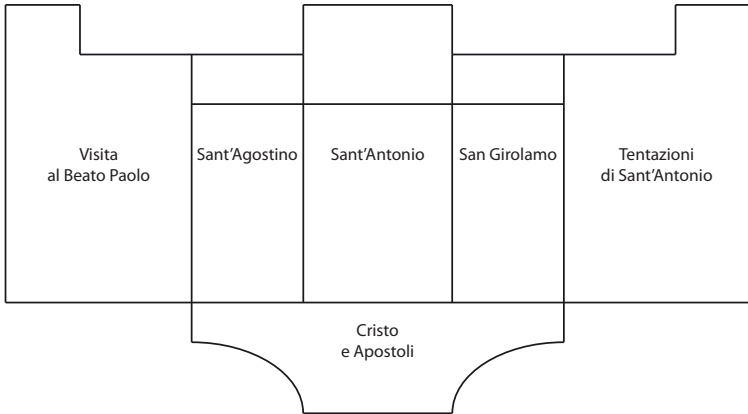
La prima vista, composta da due ante fisse e da una pala centrale, ci mostra una *Crocifissione* al centro e due santi, nei pannelli laterali, che possiamo riconoscere agevolmente come *San Sebastiano* (a sinistra per lo spettatore) e *Sant’Antonio* (a destra). Sotto la tavola centrale è infine situata una predella con il *Compianto su Cristo morto*.

La tavola centrale è divisa a metà e ribaltando le due parti sui pannelli laterali, che vengono così a loro volta coperti, si rivela la seconda vista, anch’essa composta di due ali (il retro della *Crocifissione*) e da una tavola centrale. Nelle due ali troviamo un’*Annunciazione* (a sinistra) e una *Resurrezione/Trasfigurazione* a destra. Al centro si trovano una *Madonna con Bambino* (sulla destra) e un *Concerto angelico* (sulla sinistra). Sotto, resta visibile la predella con il *Compianto*.

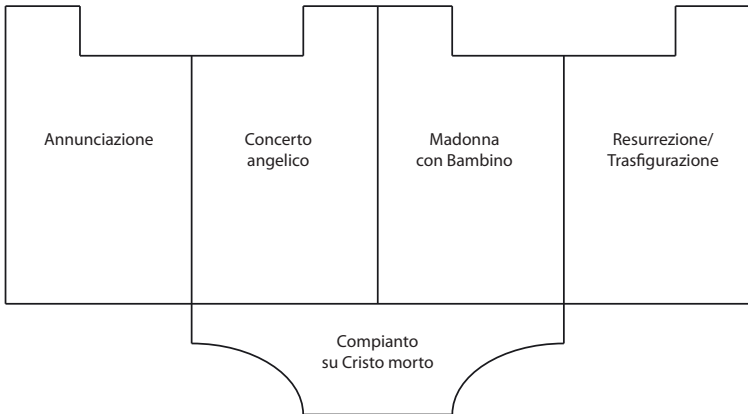
La tavola centrale, anche in questa vista, è nuovamente divisa a metà, e ribaltando le due parti si rivela la terza vista, con due ali che mostrano due episodi della vita di sant’Antonio: sulla sinistra la *Visita al Beato Paolo* e sulla destra le cosiddette *Tentazioni di sant’Antonio*. Al centro, cuore ultimo della complessa macchina, invece di una tavola si trova un gruppo scultoreo, non di mano di Grünewald e antecedente al polittico, con *Sant’Antonio* (il santo a cui è consacrata l’abbazia di Isenheim), *Sant’Agostino* (al cui ordine sono affiliati gli antoniti) e *San Gerolamo*, celebratore della vita anacoretica a cui gli antoniti si ispirano. Al di sotto troviamo una predella, anch’essa lignea, con *Cristo e Apostoli*.

Benché il riconoscimento iconografico possa essere immediato, l’opera sembra però aver altro da dire, che non si risolve nell’illustrazione di episodi della storia cristiana, e, come scrive ancora Scheja: «Those scenes are presented from such a

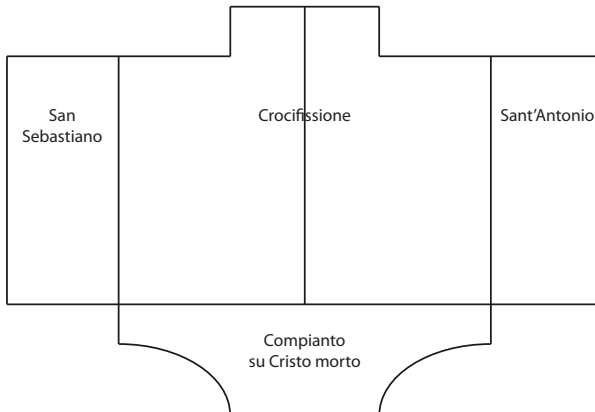
Polittico aperto



Posizione intermedia



Polittico chiuso



totally aberrant point of view, with their conception so strangely refracted, that in a number of respects their meaning eludes us» (Scheja 1969, 22), e ancora:

When one seeks to decipher the content of his work, the path seems to lose itself in a morass of enigmas. Religious art of the Middle Ages is perfectly precise in its contents, easily traceable in the basic sources of the time. Puzzling as the iconographic programs of cathedrals can be, we can always figure them out in some fashion. Not so with Grünewald. One feels with absolute compelling clarity that there is an inner connection between his visionary mode of depiction and some particular theological content, but the latter seems by and large to elude definition. What does this mean? Is it thinkable that, in the late Middle Ages, there could be a great altarpiece whose subject matter, whose meaning, has been expressed in paint with the highest artistic excellence and which nevertheless cannot “reach”, cannot communicate with the viewer on its own and without ulterior explanation? If so, it would be completely contrary to the fundamental nature of medieval art (Scheja 1969, 22).⁸

A generare i problemi di interpretazione sembrano essere, da un lato, le difficoltà a trovare un'ipotesi di significato capace di sostenere l'insieme del polittico, nelle sue diverse vedute, e, dall'altro, il carattere “enigmatico” di alcune figure presenti nella rappresentazione. Carattere enigmatico che, come accennato e come vedremo meglio, deriva in gran parte da difficoltà di collocazione temporale.

Per rispondere alla prima questione,⁹ alcuni interpreti hanno azzerato il problema sostenendo che la stessa struttura dell'opera, che impone visioni distinte e alternative, escluderebbe l'ipotesi di un progetto di senso omogeneo. Altri hanno scelto di legare la coerenza del polittico a un progetto di senso esterno, che l'opera si limiterebbe a riflettere: si tratti del calendario liturgico, della presenza trasversale di un tema sacramentale determinato (in particolare, il battesimo), o di una celebrazione della vita mistica e contemplativa; altri ancora, infine, vi hanno visto l'illustrazione di qualche testo verbale, in particolare del *Sermo* di santa Brigida di Svezia,¹⁰ o addirittura degli ultimi canti della *Commedia*.¹¹ L'opera di Grünewald, come proveremo a dimostrare, sembra però avere un progetto di senso proprio e non essere la mera illustrazione di qualche altro testo.

Tra i lavori più recenti, Andrée Hayum (Hayum 1988) ipotizza una relazione stretta fra i contenuti dell'opera e la pratica medica a cui gli antoniti erano preposti. L'ipotesi, che era già stata considerata anche da Huysmans, mi sembra molto interessante e vi torneremo in seguito, anche perché pone questioni rilevanti sotto il profilo strettamente metodologico.

Per ora, voglio limitarmi a suggerire che questa relazione con la pratica curativa e con i malati di Isenheim, affetti da malattie invalidanti e dolorose come l'ergotismo (il fuoco di sant'Antonio), costituisce anche una possibile motivazione per considerare il polittico come rispondente a un progetto di senso unitario.

Se, infatti, il polittico poteva difficilmente essere aperto e chiuso a piacimento, e benché dunque le sue viste fossero alternative, è anche vero che l'esposizione in un contesto ospedaliero, rendendo la sua frequentazione quotidiana,¹² avrebbe facilitato la memorizzazione, e dunque la “presentificazione”, anche delle parti non esposte e direttamente visibili, specie se tale rimemorazione veniva aiutata da modelli plastici che, come vedremo, si ripetono da una vista all'altra, quasi fossero delle “rime” che aiutano a collegare le diverse parti.

Questa condizione espositiva prevede anche un pubblico particolare, composto non solo dai monaci ma anche dai malati. Sottolineiamo questo aspetto perché

serve a rendere plausibile l'ipotesi interpretativa che proverò ad avanzare e che esclude ipotesi interpretative eccessivamente "mistico-contemplative", che prevedrebbero i soli monaci come "destinatari ideali", ma anche senza indulgere in una eccessiva "laicizzazione" quale quella implicata dalle letture che vedono nell'ostentazione della carne martoriata del Cristo una dimensione strettamente "consolatoria" per i malati chiamati a confrontare la propria sofferenza con quella rappresentata sulla pala.¹³

Il secondo motivo di difficoltà interpretativa, deriva invece, come abbiamo detto, dal carattere "misterioso" di alcune delle figure rappresentate, in parte per problemi di identificazione delle figure stesse, ma soprattutto per l'opportunità della loro presenza storico-narrativa all'interno della scena rappresentata.

La prima vista presenta già una serie di problemi: che ci fa il Battista a lato della croce nella scena della *Crocifissione*? Egli era sicuramente morto da alcuni anni e dunque la sua presenza sulla scena è anacronistica e contribuisce a darle un tono "irreale", ulteriormente accentuato dalla scritta sulla superficie della tela che riporta le parole pronunciate dal Battista quando, battezzandolo, lo ha riconosciuto come Cristo: «Illum oportet crescere, me autem minui». Abbiamo così la combinazione di tre regimi temporali: quello principale della *Crocifissione*, che coglie il momento stesso della morte del Cristo;¹⁴ quello dell'incontro "battesimale" fra Cristo e il Battista, che è antecedente; quello, infine, del presente enunciazionale, poiché le parole scritte sulla tela sono esterne alla rappresentazione e appartengono allo spazio dello spettatore, ed è a lui, nel momento della fruizione, che il Battista si rivolge.

Già il saggio di Andrée Hayum insisteva sulla necessità di considerare quest'opera come un "mezzo" di comunicazione, e dunque di ricostruire il possibile tessuto di riferimento culturale, diverso dal nostro, su cui la comunicazione poteva basarsi. In questa prospettiva, propriamente semiotica, l'opera, di qualsiasi genere essa sia, costituisce il luogo in cui si iscrivono le competenze semiotiche e culturali degli Attanti della comunicazione.¹⁵ Pertanto, la stessa strutturazione testuale dovrà implicare sia un simulacro di queste competenze, sia i simulacri dell'Enunciatore e dell'Enunciatario, fra cui passa la comunicazione. Senza nulla togliere al fondamentale lavoro di ricostruzione dei codici culturali che costituiscono il contesto in cui questo "mezzo di comunicazione" si colloca, riteniamo però che solo ciò che c'è effettivamente nel testo permette di decidere quali sono i codici culturali pertinenti. In tal senso il contesto, l'unico contesto che interessa l'interpretazione, è incorporato all'interno del testo.¹⁶

Nel nostro caso, la posizione liminare del Battista definisce una struttura comunicativa complessa, poiché egli "appartiene" ovviamente all'opera, ma allo stesso tempo appartiene anche al mondo dello spettatore, a cui si rivolge, per enunciarci il proprio "messaggio".

La temporalità della presenza del Battista è così a più dimensioni, sommando un tempo passato antecedente alla scena della *Crocifissione*, il tempo della *Crocifissione* e, infine, il presente enunciativo della sua interpellazione allo spettatore. In tal modo, lo stesso Cristo, nel momento della sua morte, è portato anche nel tempo del suo battesimo, che è il tempo della sua "rivelazione" al mondo, e nel presente, continuamente ripetuto, in cui è offerto "oscuramente" allo sguardo dello spettatore.

L'effetto d'irrealtà si estende ai due pannelli laterali, in cui compaiono *San Sebastiano* e *Sant'Antonio*, ma a causarlo non è la loro semplice presenza, poiché chia-

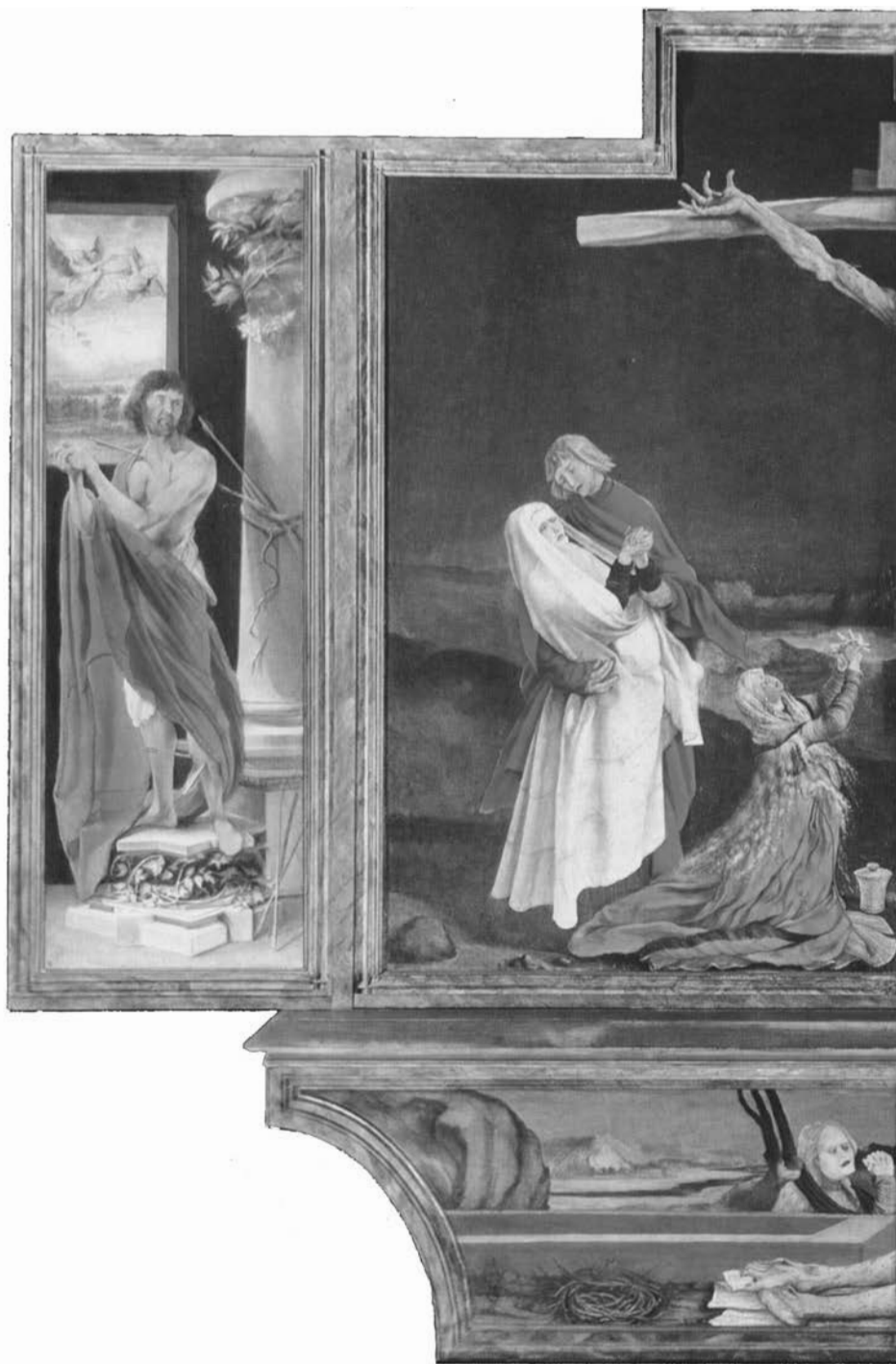


Fig. 1 - *Polittico di Isenheim*: (da sinistra, in senso orario) *San Sebastiano*, *Crocifissione*, *Sant'Antonio* e *Compianto su Cristo morto*, 1512-1516; Colmar, Musée d'Unterlinden.



ramente non appartengono alla medesima “scena”, ma il modo della loro presenza: entrambi sono su un piedistallo, dunque sono rappresentati come statue, ma non sono certo dipinti come statue bensì come personaggi “vivi”, grazie ai colori, all’incarnato, alla gestualità. Sembra quasi, anzi, che i due personaggi siano appena saliti, di propria volontà, sui rispettivi piedistalli. Fondendo la carne e la pietra, il vivente e il minerale, in un processo che si estende anche agli elementi non umani (le decorazioni dei piedistalli – e per Sebastiano del Capitello – si trasformano in vegetali “vivi”), si ha, ancora una volta, la fusione di regimi temporali diversi. Da un lato si nega lo scorrere del tempo, rendendolo statuariamente immobile, ma contemporaneamente lo si riafferma, mostrando la “vita” animale e vegetale di queste “statue”, tanto che il martirio di san Sebastiano sembra appena avvenuto, alcune frecce lo trafiggono ancora, altre sono state raccolte e alcune inserite sotto la corda che legava Sebastiano alla colonna.¹⁷

Sull’altro lato, alle spalle di sant’Antonio, un demone sta “ora” irrompendo sulla scena, sta infatti spaccando la finestra, “in questo momento”, e vediamo i cerchi di vetro che “stanno cadendo”. Di nuovo, il tempo della narrazione si trasforma in un “presente”: è nel momento in cui lo spettatore si avvicina all’opera che il demone irrompe sulla scena e spacca il vetro: «Outside the window a female demon smashes the roundels of glass in her rage; the fragments are seen still flying through the air; in a second they will shatter, tinkling on the ground» (Scheja 1969, 14).

Infine, anche la dimensione architettonica sembra concorrere a complessificare le forme temporali dell’opera. Sempre Scheja nota il contrasto fra la finestra gotica da cui irrompe il demone e la colonna classica che sta dietro a sant’Antonio, e scrive: «Not only are the boundaries between animate and inanimate wiped out, but also those between an age and another, between one moment in time and the next» (Scheja 1969, 14).

Altri critici si sono invece soffermati sul contrasto delineato dalle due colonne che fanno da sfondo ai due santi, una bianca e rotonda, dietro a Sebastiano, e una nera e quadrata, dietro ad Antonio, ravvisandovi una rappresentazione delle due colonne poste davanti al tempio di Salomone: la colonna di Jachin – la luminosa colonna della forza, che il Libro dei Re pone alla destra del tempio di Salomone – e la colonna di Boaz – il pilastro d’ombra della forma.

Se ciò è plausibile, come sembra, data l’evidenza del contrasto, il modo di presentazione dei due santi fonderebbe il tempo cristiano dei santi e il tempo biblico di Salomone, mostrando come il Cristianesimo (a cui appartengono i santi) abbia “vivificato” il mondo biblico rendendolo attuale, così come, nella *Crocifissione*, Cristo realizza le profezie del Vecchio Testamento, rappresentate dal Battista, ultimo dei profeti. Allo stesso tempo, tanto nella pala centrale quanto nelle due ali, il confronto fra tempi biblici e cristiani viene ricondotto al presente enunciazionale del rapporto fra immagini e spettatore: un presente in cui il demone irrompe sulla scena alle spalle di Antonio mentre, lì a fianco, il Battista torna a rivelarci l’identità di Cristo annunciandola al mondo.

Queste figure temporalmente “anomale”, che fungono da *shifter* temporali condensando e intrecciando più regimi di tempo, occupano anche posizioni spazialmente complesse, nel senso strettamente semiotico del termine, cioè di combinazione di elementi fra loro semanticamente contrari.¹⁸

Il Battista si trova con ogni evidenza sulla scena della crocifissione, ma allo stesso tempo è anche esterno alla scena. Rivolgendosi allo spettatore, è allo spazio di quest’ultimo che appartiene, è a lui che addita ciò che sta accadendo, o ciò che è

accaduto, o ciò che, dal suo tempo antecedente, accadrà. Ed è certo per questa sua “distanza” dall’evento che appare assolutamente impassibile, a differenza del gruppo straziato della lamentazione, posto sull’altro lato della croce: questi sono drammaticamente presenti all’evento della morte, il Battista no, egli la commenta, ce la addita, ne mostra la verità. Torna per testimoniare il compimento della propria profezia: con una mano regge un libro aperto, con l’altra addita il Cristo, la profezia e il suo compimento, dunque la verità delle scritture. In questo gioco di spazi e di tempi, lo stesso Cristo, assai più grande di tutte le altre figure presenti, premuto contro la superficie della tela, sembra uscire dallo spazio simulato della rappresentazione per invadere quello dello spettatore, rendendo ancora più impressionante la sua carnalità straziata, la terribilità della sua sofferenza.

Anche i due santi dei pannelli laterali occupano uno spazio complesso. Con la loro “fisicità” partecipano solidamente a uno spazio terrestre, ma dietro di loro si aprono spazi completamente diversi: dietro san Sebastiano, una finestra si apre su uno spazio bucolico in cui alcuni angeli volteggiano portando i simboli del martirio, indicandoci, come il gesto di Sebastiano sottolinea, che quello è il luogo a cui la sofferenza terrena del martirio conduce; sul lato opposto, come abbiamo visto, un demone irrompe da un’altra finestra, alle spalle di Antonio. I due santi sembrano così occupare due soglie, la prima, con Sebastiano, aperta verso il Paradiso, la seconda, con Antonio, chiusa sull’Inferno. Ma la chiusura è labile e i demoni possono comunque attraversarla. Il Paradiso e l’Inferno sono luoghi reali, in comunicazione con questo mondo. I due santi sembrano così fungere da duplice cerniera: se da un lato, come abbiamo visto, uniscono il mondo del Vecchio e del Nuovo Testamento, dall’altro custodiscono la soglia fra questo mondo, che abitano con la loro fisicità, e l’Altro Mondo, sia esso paradisiaco o infernale. Lo stesso spazio dello spettatore, catturato dalla struttura enunciazionale del dipinto, diviene un luogo di molteplici presenze, aperto all’altro mondo in tutte le sue forme, e in cui confluiscono tempi diversi: il tempo antico delle profezie, quello drammatico della narrazione neotestamentaria, il tempo eterno “al di là” delle finestre che i santi custodiscono. Il tempo e lo spazio dello spettatore vengono così catturati e resi parte di un mondo che li trascende.

3. *Annunciazioni ed enunciazioni*

Il carattere enigmatico dell’opera si estende anche alla seconda vista, e in particolare alla sua tavola centrale, sulla cui interpretazione non c’è nessun accordo. A prima vista la si potrebbe leggere unitariamente come un “concerto angelico in onore della Vergine”, ma il modo in cui è strutturata e la difficile riconoscibilità di alcune delle figure presenti ha portato quasi tutti i critici a mettere in discussione questa semplice lettura.

Un primo problema deriva dall’organizzazione stilistica: gli angeli concertanti, insieme ad altre creature, di vari sembianti e dimensioni, sono racchiusi in un baldacchino, in stile gotico, che occupa la metà sinistra della tavola; sulla destra troviamo invece una *Madonna con Bambino*, in stile post-rinascimentale, collocata in un giardino fiorito, circondata da oggetti rappresentati in modo naturalistico.¹⁹ Le due parti presentano così un contrasto stilistico nettamente marcato. Dal punto di vista dell’organizzazione spaziale, però, esse paiono invece congiunte, poiché alcuni degli oggetti che appartengono sicuramente alla configurazione di destra (la *Madonna con Bambino*), quali la tinozza o il vaso da notte, vanno a oc-

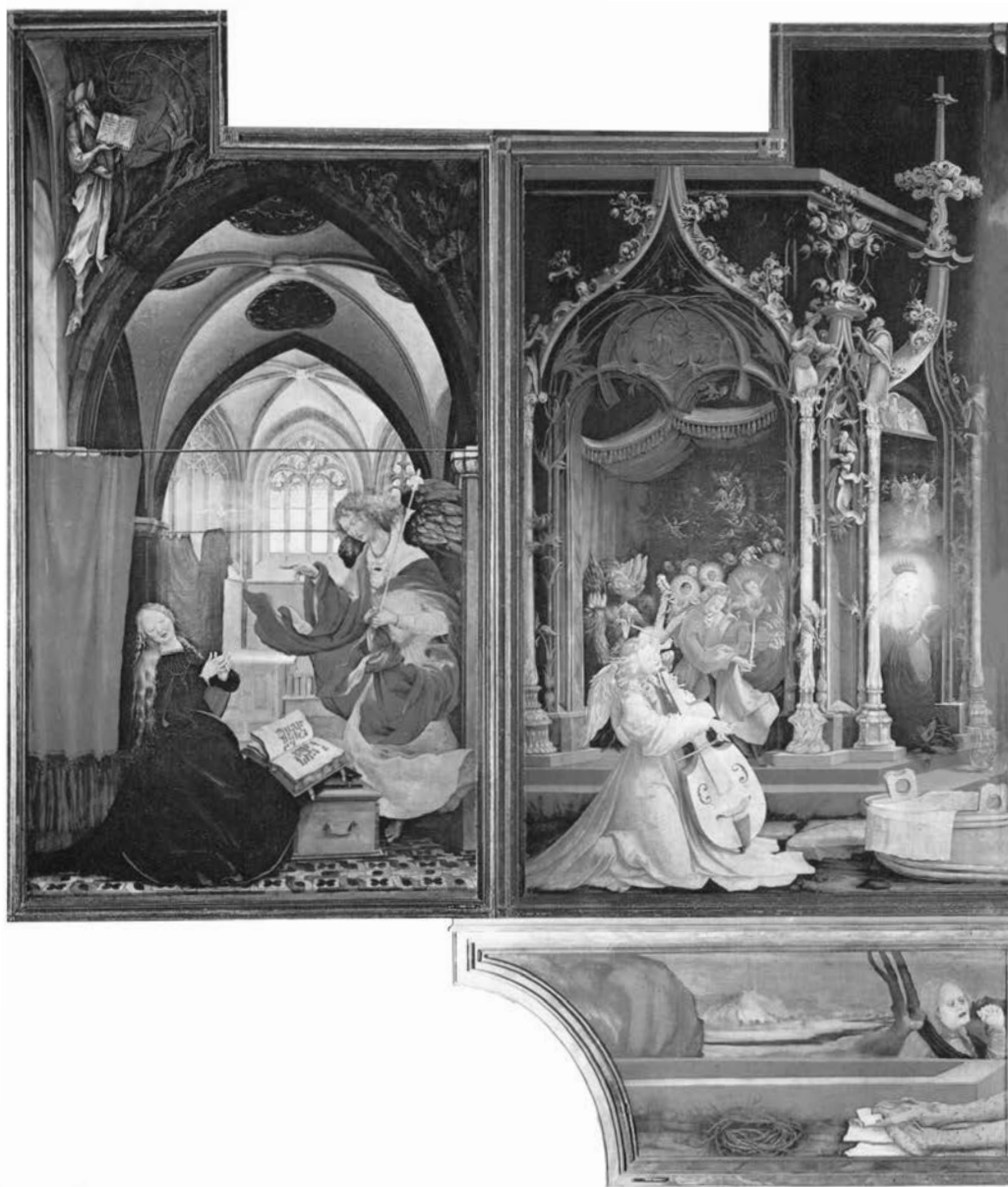


Fig. 2 - *Polittico di Isenheim*: (da sinistra, in senso orario) *Annunciazione*, *Concerto angelico* e *Madonna con Bambino*, *Resurrezione/Trasfigurazione* e *Compianto su Cristo morto*, 1512-1516; Colmar, Musée d'Unterlinden.



cupare lo spazio in cui si trova il baldacchino, inoltre l'intera scena grava su una pavimentazione unica, fatta di grosse pietre mal connesse, su cui poggiano sia il baldacchino che la *Madonna con Bambino*. In particolare, possiamo vedere che il baldacchino poggia letteralmente su questa pavimentazione, schiacciando l'erba che cresce fra le pietre.

Su questo stesso pavimento poggia poi un angelo che suona la viola, l'unico esterno al baldacchino, e che occupa chiaramente lo stesso spazio della tinozza, dunque della *Madonna con Bambino*.

Se in basso lo spazio appare figurativamente omogeneo, così non è nella parte alta del dipinto.

Sul lato destro, sopra la Madonna, vediamo Dio in gloria, da cui emanano schiere angeliche, rappresentate come creature diafane, che verso il basso incontrano alcuni pastori su una collina, a cui evidentemente annunciano la "buona novella"; sul lato sinistro ci sono invece le volute gotiche del baldacchino, tra cui trovano posto alcuni profeti. Questa differenza stilistica è ribadita da un elemento figurativo: una lunga tenda scura, tirata su un palo, scende fino alla base del baldacchino marcando evidentemente la differenza fra le due parti, rendendo il Dio in gloria inaccessibile visivamente dal baldacchino.

Riassumendo, possiamo dire che le due scene intrattengono una relazione complessa, essendo nella parte bassa chiaramente unite e nella parte alta chiaramente disgiunte: c'è collegamento fra la Madonna e il baldacchino, fra la Madonna e Dio, ma non fra Dio e il baldacchino. Contrariamente a quanto hanno fatto tutti coloro che, a mia conoscenza, si sono confrontati con questa opera, credo che i regimi di accessibilità istituiti da tale articolazione spaziale costituiscano un elemento importante nella strutturazione del senso dell'opera.

A rendere ulteriormente intricata la leggibilità del rapporto fra le due parti, è la difficile riconoscibilità delle figure all'interno del baldacchino, su cui, per questioni di spazio, non possiamo qui soffermarci, limitandoci a ricordare solo i problemi sollevati dalla figura coronata inginocchiata che si trova sulla soglia destra del baldacchino. In questa figura è stata quasi unanimemente riconosciuta una seconda Vergine, che le varie interpretazioni hanno però caratterizzano in modo diverso, a seconda dei diversi tratti figurativi che sono stati isolati e focalizzati: la *expectatio partus*, se si valorizza il ventre prominente; la "Vergine nel tempio prima di conoscere Giuseppe", se si identifica il baldacchino con "il Tempio"; la Madonna regina del cielo dopo la sua assunzione", se si evidenziano corona e gloria; la "Madonna nella mente di Dio, antecedente la creazione del mondo", se si dà rilievo al carattere "onirico" della scena.²⁰

Tutte queste interpretazioni sono accomunate dal tentativo di scongiurare il paradosso narrativo di una presenza simultanea, nella medesima scena, di due diverse Madonne, collocando la Madonna nel baldacchino in un tempo "altro", antecedente o conseguente alla maternità rappresentata sulla destra.

Proprio questa preoccupazione sottintende però alcune assunzioni che non mi sembrano per nulla ovvie: che la scena sulla destra sia la rappresentazione di uno specifico evento, temporalmente collocato, come la *Natività*; che fra le due parti ci sia un legame forte, di subordinazione narrativa.

Per sostenere queste assunzioni, le diverse interpretazioni si trovano però ad assumere che alcuni elementi siano pertinenti alla narrazione evenemenziale e altri siano invece puramente allegorici.²¹

Anche Scheja, che pure non rinuncia a un legame narrativo fra le due parti,²² suggerisce che l'insieme degli elementi figurativi potrebbe far pensare non tanto a una figurazione narrativa, in cui sarebbe raffigurato un evento specifico, quanto invece a una figurazione "di essenza", tipica dei secoli XIV e XV ed esemplificata dalle immagini votive. Immagini prodotte isolando una figura dal contesto narrativo e combinandola con motivi allegorici capaci di condensare attributi e qualità del personaggio.

Se però si considera la *Madonna con Bambino* un'immagine generalizzata dell'essenza della Madonna, si è costretti ad abbandonare ogni idea che ciò che vediamo in questo dipinto possa essere una successione di momenti temporali entro la storia della Salvezza, poiché "l'immagine di essenza" è, per sua natura, un'allegoria fuori dal tempo.²³

Quale che sia la relazione fra il baldacchino e la *Madonna con Bambino*, la differenza stilistica rende difficile considerarle due immagini che si trovano su un medesimo piano rappresentativo. Lo stesso angelo in primo piano o la tinocchia, che indicano la continuità spaziale fra le due parti, favorendo l'accostamento di elementi contrastanti, concorrono a marcare ulteriormente la differenza. Differenza che viene anche ribadita figurativamente dalla "inconcepibile" tenda che cala dall'alto a separare le due scene, e che nondimeno, intervenendo per separarle, le unisce, come facce diverse di un'unica entità. Una tenda che fa pensare, quale matrice figurativa, più a una rappresentazione teatrale²⁴ che a una figurazione "realistica".

Al di là dunque dei possibili significati associabili alle singole figure, è proprio il gioco di accostamento/contrasto fra le due parti, rese inscindibili e diverse, a far sì che la "differenza" vada a costituire un "contrasto espressivo", generando la necessità di un "senso ulteriore" che spieghi l'esistenza di questa particolare struttura di correlazione.

Rinunciando a comporre e a risolvere i misteri di questa rappresentazione, vorremmo mantenere come significativa l'articolazione contrastiva fra le due parti, che è figurativa, stilistica e spaziale.

L'organizzazione spaziale, come abbiamo visto, mostra un diverso grado di accessibilità fra le parti, suggerendo che il baldacchino e la *Madonna con Bambino* poggino su un medesimo terreno, e che la *Madonna con Bambino* sia connessa anche allo spazio celeste da cui irradia la gloria divina, mentre, al contrario, la cortina scura separa Dio dal baldacchino.

Le volute gotiche del baldacchino sono "abitate" da alcune figure generalmente riconosciute come profeti e a volte, più particolarmente, come i profeti che hanno annunciato la nascita di Cristo.

Alcuni testi²⁵ sostengono che tali profeti abbiano la funzione di caratterizzare il baldacchino come figura della vecchia legge che sarebbe stata soppiantata dalla nuova, ma tali figure non sono rappresentate all'interno del baldacchino e a differenza di tutte le altre che vi sono contenute, sono "statue", statue in movimento, come l'Isaia dell'Annunciazione, e al contrario dei santi-statua della prima veduta. L'ipotesi che vorrei avanzare è che il baldacchino potrebbe rappresentare proprio la parola profetica che annuncia la venuta di Cristo e la gloria della madre. I profeti sarebbero dunque degli enunciatori di quanto accade nel baldacchino, che è stato raccontato senza avere visione diretta di Dio, come la tenda tirata ci mostra, in quanto si tratta di racconti antecedenti all'incarnazione. Con la nascita di Cristo, celebrata accanto, si apre invece la comunicazione diretta fra Dio e la terra. Dio diviene "accessibile".

Ma la parola dei profeti si è avverata, anche se questi non potevano vedere Dio, e dunque c'è un legame diretto fra la parola dei profeti e la storia cristiana, fra la profezia e il suo avveramento, il cui ulteriore avveramento è nella gloria che attende Maria che grazie al parto sarà Regina del cielo.

Tra il baldacchino e la *Madonna con Bambino* si instaurerebbe in tal modo una relazione di tipo semisimbolico²⁶ che articola il rapporto fra una dimensione atemporale (e a-spaziale), quale quella del discorso profetico, e la dimensione del tempo (e dello spazio) dell'incarnazione terrena.

La presenza di due Madonne, l'una "nel tempo" l'altra "fuori dal tempo" figurativizzerebbe così il legame fra il mondo immaginato dai profeti e quello realizzato dall'incarnazione, e mi sembra plausibile che la relazione fra le due sia quella dell'annuncio e del compimento, quasi si trattasse di una seconda "Annunciazione", come quella che troviamo nel pannello mobile di sinistra.

Questo carattere di "annunciazione" trova una possibile conferma nella figura dell'angelo concertante in primo piano, che con la sua viola si rivolge chiaramente alla Madonna, celebrandola, in una sorta di chiasmo con il Gabriele a cui dà le spalle.

A me sembra che questa figura, largamente trascurata da storici e interpreti, abbia un ruolo tutt'altro che marginale, e che anzi costituisca un fondamentale nodo di mediazione fra la Madonna stessa e il baldacchino. Egli si trova, infatti, nello spazio di Maria, nello spazio "terrestre", fuori dal baldacchino, ma ripete, sulla terra, il gesto musicale che gli altri angeli compiono nel loro spazio "fuori dal tempo". Egli combina cioè i caratteri di entrambe le scene, contribuendo a saldare la relazione. Tale presentazione, che accresce l'ambiguità dell'intera scena, mi pare che costituisca una importante indicazione del rapporto che intercorre fra le due parti, che è un rapporto di comparazione e di conferma, in cui, ancora una volta, si mostra il compimento di ciò che era stato profetizzato.

Anche attraverso questa figura angelica, il "celeste" si salda dunque al "terrestre", e la parola profetica si fa verbo incarnato.

Sembra delinearci così uno schema narrativo ricorrente che attraversa il polittico: Il Battista, nella prima veduta, torna a ricordare il suo annuncio al mondo della presenza del "vero redentore"; nella seconda vista, Gabriele, con un gesto che riprende esattamente quello del Battista, annuncia alla Vergine la sua maternità; il pannello centrale mostra il compimento di questo annuncio e del destino della Madonna; infine, il pannello a destra, con la *Resurrezione/Trasfigurazione* mostra il compimento finale, il trionfo sul male e sulla morte, e il ritorno al cielo.

La relazione fra queste parti è resa ulteriormente evidente e sorretta da un lavoro di ripresa e trasformazione degli schemi compositivi.

A ben guardare, infatti, la *Crocifissione* e l'*Annunciazione* presentano uno schema formale sovrapponibile, in modo che nel passaggio dall'una all'altra, da una veduta all'altra, non solo si crea un "effetto memoria", ma si definisce anche una struttura di comparazione semantica.

Gabriele, come detto, sembra riprendere quasi esattamente il gesto del Battista, ma anche la Madonna è colta nella medesima postura che ha nella *Crocifissione*, con il corpo reclinato all'indietro e le mani giunte protese in avanti. Fra le due figure, nella *Crocifissione* si eleva il corpo straziato del Cristo, che per la sua collocazione in avanti e le sue dimensioni anomale sembra uscire dallo spazio della rappresentazione per entrare nello spazio dello spettatore.

Nell'Annunciazione, fra Gabriele e la Vergine non c'è il Cristo, né sembrano esserci sue "figure simboliche", come la Colonna che nelle Annunciazioni quattrocentesche,²⁷ aveva la funzione di rendere presente l'irrappresentabile, ovvero un Cristo appena concepito.

Questa necessità di rappresentare l'irrappresentabile fa del tema dell'Annunciazione, secondo Arasse, una delle grandi sfide pittoriche, poiché si tratta di dare immagine al momento in cui, come dicevano i predicatori:

L'eternità venne nel tempo, l'immensità nella misura, il Creatore nella creatura... l'infigurabile nella figura, l'inenarrabile nel discorso, l'inesplicabile nella parola, l'incircoscrittibile nel luogo, l'invisibile nella visione, l'inudibile nel suono... (Arasse 1984, 5).

A questa sfida i pittori del primo Rinascimento hanno risposto elaborando sia uno specifico "codice simbolico" che attribuisce valore mistico alle figure architettoniche e paesaggistiche, come la Colonna, appunto, o come la domuncula (la casa di Maria) tripartita, che si fa figura della Trinità, sia un particolare dispositivo rappresentativo, reso possibile dalla nuova macchina prospettica, che nel tema dell'Annunciazione trova uno dei suoi terreni di sperimentazione più importanti, e che permette di costruire un mondo "oggettivo". Un mondo indipendente da quello del pittore e dello spettatore. Un mondo in cui le cose semplicemente "accadono". I personaggi, in una rigorosa rappresentazione laterale, con le linee dei loro sguardi che s'incrociano nel punto di fuga, comunicano fra loro, senza rivolgersi allo spettatore, senza coinvolgerlo, permettendogli però di assistere a questo evento unico.

Questo modo di organizzare le figure viene da Arasse assimilato alla costruzione enunciativa che per Emile Benveniste definisce la Storia, in opposizione al Discorso, che è invece il modo "soggettivo" nel quale all'interno dell'enunciato compaiono riferimenti all'atto di enunciazione, e dunque ai locutori.

Come Arasse sottolinea, tale costruzione vale solo per le Annunciazioni del Quattrocento italiano, in quanto a partire dal secolo successivo il tema subisce una quantità di trasformazioni, sia figurative che spaziali, che annullano la forza di questo dispositivo.

Di fatto, l'Annunciazione di Isenheim non appare riconducibile al modello studiato da Arasse, se non per qualche particolare, come la tripartizione della domuncula, suggerita dall'andamento dei pilastri sullo sfondo. Questa Annunciazione, infatti, non presenta alcuna colonna ed entrambi i personaggi sono disposti di tre quarti. Inoltre, il punto di fuga non si trova all'intersezione dei loro sguardi ma si situa molto più in basso: al centro del libro aperto, su cui convergono tutte le forze plastiche del dipinto, ponendolo così al centro della scena.

Potremmo allora chiederci se questa posizione preminente del libro non ne indichi un particolare valore simbolico, istituendo un parallelismo fra l'incarnazione, oggetto del dialogo tra Gabriele e la Vergine, e il farsi "libro" del verbo divino. Sorta di "incarnazione simbolica" che al pari della colonna quattrocentesca manifesterebbe la presenza di Cristo sulla scena. Una presenza riflessa anche dai profeti, traduttori in linguaggio umano della parola divina, che popolano questa seconda vista dell'opera, a partire da Isaia, che nella vela in alto di questa stessa scena ci mostra il suo libro.

Oltre ad essere al centro della struttura prospettica, il libro assume un peso particolare anche per la sua costruzione in *trompe-l'œil*, evidenziata ulteriormente dal

suo equilibrio “impossibile”, che sembra proiettarlo fuori dalla scena e all’interno dello spazio dello spettatore, che viene così saldato alla rappresentazione stessa. In tal modo, la struttura dell’*Annunciazione* di Isenheim sembra rovesciare quella delle Annunciazioni studiate da Daniel Arasse, con una trasformazione della Storia, in cui le cose accadono indipendentemente dallo spettatore, in Discorso. Cioè in una modalità di enunciazione in cui gli spettatori sono convocati all’interno della scena rappresentata.

Seguendo il linguista Harald Weinrich,²⁸ che nel suo *Tempus* sviluppa questa distinzione benvenistiana,²⁹ potremmo dire che con l’*Annunciazione* di Isenheim si passa da un “Universo raccontato”, in cui le cose enunciate non toccano direttamente gli interlocutori, a un “Universo commentato”, in cui le cose enunciate coinvolgono direttamente gli interlocutori, li riguardano immediatamente.

In sintesi, con tutte le sue trasformazioni, il tema dell’Annunciazione continuerebbe a manifestare il medesimo dispositivo enunciazionale, che si troverebbe però a presentare l’evento irrappresentabile dell’incarnazione in due forme diverse: la prima oggettivandolo in un mondo completamente debrayato³⁰ e la seconda facendo invece coincidere lo spazio della rappresentazione con quello dello spettatore. In questa seconda modalità, il dispositivo enunciazionale non si limita a rappresentare l’irruzione del divino nell’umano, ma la rende “presente”, la rende immediatamente accessibile allo spazio dello spettatore.

Il libro aperto, figura del Verbo che si fa carne, con la sua posizione centrale e la sua costruzione in *trompe-l’œil*, sembra uscire dal proprio spazio, e in ciò sembra riprendere la posizione del Cristo crocifisso. Come quello, “esce” dallo spazio della rappresentazione per entrare nello spazio dello spettatore, offrendosi alla sua lettura e rivelandogli la profezia di Isaia che in quel momento si avvera, mentre Isaia, in alto, mostra il suo libro.

Nel passaggio da una vista all’altra, la figura umana, carnale, del Cristo viene sostituita da quella del verbo e viceversa, condensando in questo passaggio, in questa relazione “di memoria” fra le due viste che non possono essere contemporanee, l’intero senso dell’incarnazione.

Tutta la seconda vista, nelle tre scene che la compongono, allestisce un discorso sui rapporti fra “terrestre” e “celeste”: prima, l’*Annunciazione* è l’incarnazione del verbo, il momento in cui il verbo si fa carne, la luce si fa materia e l’eternità si fa tempo; nella tavola centrale abbiamo da un lato la discesa della parola divina che pervade la terra, sulla quale si fondono così, completamente, il carnale e il divino; e infine, nell’ala destra, il ritorno dal terrestre al celeste con la *Risurrezione/Ascensione*.

Questo passaggio fra “celeste” e “terrestre” è reso pittoricamente da Grünewald con l’uso della trasparenza. Se, infatti, nell’emanazione divina della tavola centrale la luce si fa materia scendendo verso il basso, dove si fonde con la più bassa materialità e corporeità della tinozza e del vaso da notte, al contrario, nella *Risurrezione*, la più bassa materialità, rappresentata dalla ruggine delle armature, si trasforma progressivamente in luce salendo verso l’alto. Il volto di Cristo tende qui letteralmente a trasfigurarsi, perdendo i propri contorni per farsi a sua volta diafano, mentre i colori del suo corpo e dei suoi vestiti si dissolvono nei cerchi concentrici del globo luminoso. È il corpo stesso che si fa luce.

Questa opposizione “carne vs luce”, che viene ulteriormente ribadita dall’allestimento di un duplice dispositivo plastico, crea una correlazione della *Risurrezione* con altre due scene:

in presenza, il corpo verticale, frontale, levigato, luminoso e vivo del Cristo risorto è marcatamente opposto al corpo orizzontale, di profilo, straziato e livido del Cristo della predella, la cui configurazione lo lega alla terra e alla morte; in assenza, grazie ad una nuova ripresa, di tipo figurale, dello schema della *Crocifissione*, che viene riattivato “in memoria”. La disposizione del Cristo che risorge è, infatti, la stessa del Cristo crocifisso, che risulta però trasformata, rovesciata: l'uno spinto verso l'alto mentre l'altro pesa verso il basso, l'uno con lo sguardo in avanti e l'altro verso il basso, l'uno che guarda attivamente, mentre l'altro si lascia solo guardare, l'uno levigato e luminoso, l'altro straziato e lacerato.

La narrazione sacra, più che come un racconto lineare, si sviluppa così attraverso l'allestimento di contrasti che indicano le trasformazioni semantiche che correlano la morte e la vita, il terreno e il celeste, il caduco e l'eterno. Trasformazioni che non seguono però un orientamento lineare bensì una mutazione ciclica: il divino e l'eterno si fanno carne mortale, si iscrivono nel tempo, per poi, attraverso il sacrificio, rifarsi divini ed eterni. L'eternità si fa tempo e questo torna a farsi eterno, e gli anacronismi, figurativi e stilistici, sembrano assumere la funzione di mezzi per esprimere questa complessità temporale.

Riassumendo, in entrambe le viste si confrontano il mondo del Vecchio Testamento, delle profezie, delle promesse, e quello del Nuovo Testamento, in cui le promesse si realizzano. Più che una separazione fra i due mondi, che secondo alcuni critici costituirebbe l'ossatura di quest'opera (Mellinkoff 1988), mi sembra che la pala di Isenheim insista sulla loro continuità, sul rapporto fra la promessa annunciata e la sua realizzazione, fra la parola dei profeti e la vita dei santi, fra i tanti libri disseminati nel dipinto e la storia sacra realizzata.³¹

In entrambe, il mondo terrestre è messo in comunicazione con l'aldilà. Un aldilà che nella prima vista ci viene mostrato come potenzialmente celeste, dietro Sebastiano, oppure infero, dietro Antonio. Si tratta di un aldilà a cui aspirare ma da cui è anche necessario sapersi difendere. Nella seconda vista questo rapporto si sviluppa nel tema della relazione tra verbo e carne, tra luce e materia, tra tempo storico e tempo eterno, tra un mondo “attuale” e un mondo “inattuale”, che di nuovo prende anche le forme del contrasto stilistico fra il baldacchino gotico e le forme post-rinascimentali.

In entrambe si attua un gioco enunciazionale in cui la soglia fra lo spazio della rappresentazione e quello dello spettatore tende ad annullarsi facendo sì che le figure rappresentate escano dall'opera: come il Cristo crocifisso che sembra protendersi al di qua della superficie pittorica; come il libro “fuori spazio” della Vergine che si offre alla lettura diretta dello spettatore; come il pavimento su cui poggiano la *Madonna con Bambino* e l'angelo con la viola, che sembra proseguire fuori dal dipinto, verso di noi; come lo sguardo del Cristo risorto, che si volge direttamente allo spettatore. Uno spettatore che si trova così continuamente interpellato, chiamato in causa, portato all'interno del mondo rappresentato.

Se però il politico si configura come una sorta di grande portale, che si apre sul celeste, ma da cui gli inferi possono infiltrarsi, grazie a questo gioco enunciazionale è lo spazio stesso dello spettatore ad aprirsi su queste dimensioni, e la vista successiva, l'ultima, ci mostra proprio i rischi di questa apertura, quando il mondo terreno si riempie di terribili e feroci demoni.

4. Crisi e salvezza

La terza e ultima vista, costruita intorno al gruppo scultoreo che celebra la “maestà” di sant’Antonio, è anch’essa strutturata su un evidente contrasto che oppone le due ante laterali.

A sinistra è raffigurato un momento di beatitudine, rappresentato dalla visita di Antonio all’eremita Paolo, su cui non ci soffermeremo in questa sede, e che riprende il tema della sacralizzazione del “terreno” già presente nella finestra dietro Sebastiano e nel paesaggio che avvolge la *Madonna con Bambino*, figurativizzando una sorta di Paradiso terreno.

Il pannello di destra mostra invece l’irruzione del demoniaco con tutto il suo orrore. La scena rappresenta non tanto le tentazioni (in cui i demoni prospettano ad Antonio la “dolcezza dei piaceri”) quanto la bastonatura da parte dei diavoli, che il santo aveva osato irridere. Benché duramente colpito, dice il racconto di Atanasio (Cavalca 1926), Antonio mantenne la sua lucidità resistendo all’aggressione dei demoni e tornando anzi a irridarli, per le forme bestiali assunte e per la loro poca forza.

Improvvisamente, a premiare questo coraggio, apparve una luce che, squarciando il cielo, mise in fuga i demoni. Ritenendo tardivo questo soccorso, e scorto Cristo nella luce, il dolorante Antonio gli chiese: «Dov’eri? Perché non sei accorso prima per liberarmi da questi tormenti?» Cristo gli rispose di essere sempre stato lì, a guardarlo combattere, e poiché Antonio era stato capace di resistere, avrebbe fatto di lui, per sempre, un aiutante nel bisogno. Sentite queste parole, Antonio si risollevò, sentendo tanta forza quanta non ne aveva mai avuta prima.

La scena pittorica condensa i due momenti della bastonatura di Antonio, che sembra sul punto di essere sopraffatto, benché sia ancora vigile e combattivo, e l’intervento divino, dall’alto, con una struttura plastica che riprende quella dell’emanazione angelica della vista precedente.

L’immagine permette a Grünewald di dare ampio sfogo alla fantasia raffigurando i tanti demoni, ma pure in tale armonico “guazzabuglio” di forme e colori, in basso, sulla sinistra, c’è una figura “anomala”. È il demone palmato coperto di pustole, che appare diverso dagli altri per le sue fattezze quasi umane e per il copricapo, anch’esso più umano che demoniaco.

Questa figura è stata interpretata come personificazione di qualche malattia, o come demone diffusore di malattie, e confrontato con le figure mostruose di Bosch.³²

Alternativamente vi si potrebbe anche vedere una rappresentazione dei diavoli travestiti da uomini, o addirittura da abati, che promettono falsamente di predire il futuro e di curare malattie, contro i quali Antonio allertava i suoi discepoli. In tal modo avremmo un’opposizione fra due “vie della guarigione”: una buona, impersonata dal santo, e una cattiva, impersonata dal demone travestito.

Vorrei però suggerire di leggere questa immagine in relazione con il cartiglio che si trova disposto, simmetricamente, in basso a destra, e che reca non la firma dell’autore, ma un’implorazione, scritta in corsivo: «Ubi eras, bone Jesu, ubi eras, quare non affuisti ut sanares vulnera mea?».

Le parole sembrano citare quelle che il santo rivolge alla visione celeste, lamentando il suo intervento tardivo, ma non sono le stesse, e allo stesso tempo richiamano quelle di Cristo sulla croce, pronunciate nel momento della morte: «Padre, perché mi hai abbandonato», e che non possono non “risuonare” nella grande *Crocifissione*.

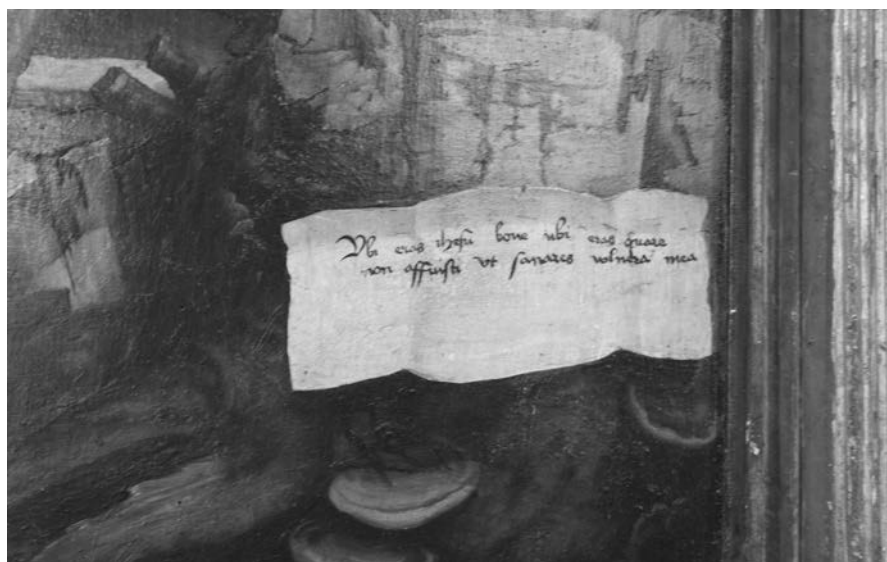


Fig. 3 - Polittico di Isenheim: Tentazioni di sant'Antonio, particolare; Colmar, Musée d'Unterlinden.

Fig. 4 - Polittico di Isenheim: Tentazioni di sant'Antonio, particolare; Colmar, Musée d'Unterlinden.

Mi sembra evidente che questo grido disperato, il grido di chi si sente abbandonato a se stesso, unisca la prima vista all'ultima e manifesti così, attraverso l'intero polittico, un tema radicale, quello della perdita della fede, e in particolare del rapporto fra fede e sofferenza.

È nel momento di massimo dolore che Cristo e Antonio si sentono abbandonati. La sofferenza fisica può portare chiunque, anche Cristo e sant'Antonio, a "dubitare". È però indispensabile, per sconfiggere il male, in ottica cristiana, che la fede sia mantenuta salda, poiché, come tutto il polittico racconta e "dimostra", tutte le promesse sono state mantenute, tutte le predizioni si sono avverate. Dio non è "lontano", è presente sulla terra dalla nascita di Cristo. Il "cielo" e la "terra" sono uniti, ma, purtroppo, anche la "terra" e l'"inferno" lo sono, e così i demoni possono accorrere per colpire, ferire, torturare, far soffrire. Solo una fede salda e la certezza dell'aiuto divino possono portare il necessario soccorso e la salvezza eterna, che spetta ai martiri e ai sofferenti.

Questa lettura porta evidentemente in primo piano, quali destinatari del "messaggio", i malati di Isenheim, gli ardenti, colpiti dal fuoco di sant'Antonio.

In questa prospettiva si legano tutti i temi che abbiamo rinvenuto: l'avveramento delle promesse e delle profezie, dunque la "verità" della parola divina, di cui non si deve dubitare, che lega il Vecchio e il Nuovo Testamento; la prossimità del "cielo" e della "terra" che sono uniti, permettendo alla divinità di accorrere in soccorso di chi ha "piamente" sofferto, e di farlo accedere al "cielo"; ma anche la "verità" del male, effettivamente presente sulla terra e da cui dipendono le sofferenze, che può però essere sconfitto, o tenuto lontano, con il soccorso dei santi e della fede. Il politico di Isenheim si configura così come una grande macchina persuasiva, che trova la sua efficacia non solo nel "dire", nel "mostrare", ma soprattutto nella sua capacità di "coinvolgere" lo spettatore, rendendo il suo mondo contiguo con il mondo celeste e con quello infero, quasi fosse un grande "portale".

Tale effetto, come abbiamo via via mostrato, è prodotto attraverso l'uso ricorsivo di un dispositivo enunciazionale che genera effetti di "rottura di soglia" fra il mondo rappresentato e il mondo dello spettatore, con il Cristo crocifisso aggettante, con il libro dell'*Annunciazione in trompe-l'œil*, con lo sguardo diretto del Cristo che si trasfigura, con la costruzione spaziale in primo piano della *Madonna con Bambino*. Infine, nell'ultima veduta, ponendo all'altezza dello sguardo dello spettatore, del malato sofferente, le sue stesse parole, i suoi stessi dubbi: «dov'eri buon Gesù? Perché non sei accorso a sanare le mie ferite?».

La posizione del cartiglio, come detto, è simmetrica a quella del demone "anomalo", parte demone e parte umano, rappresentato di spalle allo spettatore, prostrato e chiaramente sofferente. Più che un demone attivo nella scena, più che una personificazione del male o di una malattia, sembra egli stesso un malato che soffre, un uomo deputato ad esprimere quelle stesse parole che sono rappresentate nel cartiglio. Per la sua posizione, per il suo atteggiamento, ben più che un "simbolo" della malattia,³³ sembra un malato entrato nella rappresentazione. Meglio ancora, è un malato. Un malato che sta perdendo la fede, e che perciò si "sta trasformando" in un demone.³⁴

5. Conclusioni

I problemi interpretativi che gli storici dell'arte hanno incontrato, e che abbiamo sommariamente riassunto, più che dal riconoscimento iconico delle figure, sem-

brano derivare soprattutto da una “instabilità semiotica” delle diverse figure. Instabilità che le fa oscillare fra una funzione narrativa, in cui si limiterebbero a manifestare il particolare evento rappresentato, e una funzione simbolica in cui esse concorrerebbero invece a definire le “qualità” che caratterizzano i personaggi o darebbero corpo a concetti astratti.³⁵ Si tratterebbe cioè di figure che condensano un numero variabile di funzioni semiotiche.³⁶ Le varie interpretazioni mostrano però che tale carattere complesso non viene riconosciuto a tutti gli elementi ma solo ad alcuni di essi, senza che sia sempre chiaro il criterio secondo cui una determinata figura avrebbe anche valore simbolico, rispondendo dunque a una stratificazione complessa di significazione, mentre altre no. Nei casi più convincenti, a determinare la scelta, anche se ciò non viene esplicitato, è una qualche “anomalia” rappresentativa, e dunque un problema di correlazione della figura con le altre che costituiscono la medesima configurazione, spingendo così a cercare una possibile isotopia in grado di motivare una connessione ad un qualche altro livello:

i cenci laceri intorno al Bambino “in luogo” di presupposte fasce integre, o la figurazione anomala dell’angelo/Lucifero;

la presenza di un elemento stilisticamente anomalo, come il carattere gotico del baldacchino;

il dettaglio figurativo che sembra individualizzare una figura, che altrimenti sarebbe generica, per cui una colonna diventa “la” colonna del tempio, o un angelo che, grazie alla cresta di pavone, diventa Lucifero.

In molti altri casi però è la semplice presenza di una certa figura che viene vista come citazione del medesimo elemento presente in altri luoghi, in particolare della storia sacra (per la pittura religiosa, ovviamente). In questi casi a rendere plausibile l’attribuzione di valore simbolico è la possibilità di ricollegare questi elementi a una figura centrale, rispetto alla quale costituiscono una sorta di costellazione: è il caso ad esempio dei cosiddetti attributi della verginità di Maria, come la rosa, il cancello chiuso del giardino, l’albero di fico, e così via, che non avrebbero senso in assenza di un riferimento, spaziale o di altro genere, a Maria stessa. La questione si fa più complessa quando le relazioni sembrano farsi più tenui, a causa della grande genericità della figura o all’apparente casualità di un dettaglio. È il caso ad esempio dell’attribuzione di un valore simbolico, come riferimento al battesimo, a tutte le figure di “acqua” presenti nel dipinto, motivate dalla presenza del Battista, che non sembra essere un “centro” di riferimento abbastanza forte, o del riconoscimento nella rappresentazione degli arti di Cristo “tagliati” dalla mediana della tavola, nella *Crocifissione* e nel *Compianto*, come allusione alle amputazioni praticate nel contesto ospedaliero di Isenheim (Hayum 1998).

A partire dall’attribuzione del carattere “simbolico” a queste figure, viene in genere ipotizzata un’isotopia estesa all’intero testo, come fosse una rete, per selezionare gli elementi compatibili. L’isotopia si trova così a essere rafforzata, anche se ciò comporta regolarmente una selezione parziale degli elementi, a discapito di altri che restano esclusi e ridotti a una pura funzione di riempimento o di connessione, se non di insignificanza. Vediamo così che per alcuni interpreti quasi tutte le figure nel baldacchino hanno un loro significato particolare, mentre altri le giudicano insignificanti.

Il procedimento interpretativo, così, appare spesso relativamente arbitrario, permettendo di scegliere, nel testo, cosa “significa” e cosa invece no, cosa ha un significato “ulteriore” e cosa semplicemente designa elementi “fattuali”, con una

semplice funzione rappresentativa, di connessione o di riempimento. Questa procedura “estrattiva” degli elementi da considerare pertinenti si unisce spesso a un altro dei limiti semiotici dell’iconologia,³⁷ consistente nel considerare le figure come “simboli”, nell’accezione hjelmsleviana del termine, ovvero come elementi dotati di un loro significato stabile e immutabile che resterebbe invariato ad ogni loro occorrenza, indipendentemente dal testo in cui appaiono. La prospettiva teorica implicita è quella di una “semiotica dei codici” che funzionerebbe attraverso l’assemblaggio di figure isolate, autonomamente dotate di un proprio significato, la cui combinazione determinerebbe il significato complessivo dell’opera. Nella prospettiva della semiotica strutturale, l’attenzione dovrebbe invece essere posta non tanto sui singoli elementi ma sulle relazioni che questi elementi intrattengono fra loro, da cui deriverebbero i loro significati specifici, poiché a determinare il significato non è la somma degli elementi ma la rete dei rapporti che essi intrattengono reciprocamente.

La modesta proposta interpretativa qui avanzata, che non pretende certo di essere completa né risolutiva, deve molto alle letture precedenti, agli sforzi di carattere storiografico, iconologico, antropologico, filosofico, senza i quali l’opera sarebbe restata in gran parte muta, o un semplice fenomeno esteticamente sfolgorante, quasi fosse una pittura astratta i cui *pattern* possono evocare forme affini di epoche diverse e a noi più prossime.

Quello che ho provato a fare è stato dare maggior peso alle forme di correlazione fra le figure e fra gli schemi compositivi, mostrando, spero in modo convincente, che queste forme di reiterazione, che collegano le diverse parti del politico, possono avere da un lato una funzione puramente mnemonica, facendo sì che le diverse scene, specie per osservatori abituali, quali è probabile che fossero i malati di Isenheim, potessero venir “presentificate” anche in assenza, e con ciò comparate a quelle in presenza, e dall’altro lato costituendosi come relazioni “espressive” e cioè capaci di offrire un piano di manifestazione coerente alle relazioni semantiche, significative, e dando così il loro senso specifico ai diversi elementi.

Tali configurazioni espressive sono state individuate a più livelli: da quello strettamente figurativo, riconoscendo giochi di “differenza e ripetizione”, con le parole di Deleuze, che costituiscono la base di ogni considerazione sul senso, a quello delle forme plastiche, basato sulla correlazione di aspetti spaziali, cromatici o eidetici, a quello delle “architetture” compositive, che sembrano ripetersi da una vista all’altra sulla base di un medesimo schema di tipo “figurale”, come quelle che permettono di correlare la *Crocifissione* con l’*Annunciazione*, da un lato, e con la *Resurrezione/Trasfigurazione*, dall’altro.

Questo percorso ci ha portato a individuare alcuni nuclei di senso particolari, come il rapporto di continuità (vs discontinuità) che lega la dimensione terrena a quella extraterrena, come il rapporto, sempre di continuità, fra il Vecchio e il Nuovo Testamento, che fa della parola profetica una parola vera, permettendo così al politico di Grünewald di funzionare come una macchina persuasiva, razionale e passionale. Una macchina che può, infine, raggiungere il suo scopo ultimo: scongiurare la perdita della fede indotta dal dolore, grazie all’uso ricorrente di un dispositivo enunciazionale che produce effetti di “rottura di soglia” fra il mondo rappresentato e il mondo dello spettatore, che diventano così, attraverso il politico stesso, un “mondo unico”.

Le tante forme di anacronismo che attraversano il politico, narrative, figurative, espressive, lungi dall’essere “bizzarrie”, appaiono costitutive del mondo comples-

so a cui il politico dà vita, in cui si intrecciano e si saldano fra loro dimensioni spaziali e temporali diverse, legando il tempo della promessa a quello dell'avveramento, quello della storia a quello del discorso, quello delle verità eterne e quello degli accadimenti mondani, quello della sofferenza a quello della salvezza.

¹ Per una ricostruzione storica della vita e delle opere di Grünewald, e del politico di Isenheim, si vedano: Hayum 1989; Cervi 2009; Béguerie-Bischoff 1996; Reale 2006. Fondamentale, per la ricostruzione storica dell'identità di *Mathis der Maler* è la monografia di Walter Karl Zülch, del 1938.

² «Solo nel Novecento si è compresa la presenza in Grünewald di una forma stilistica di carattere "espressionistico", o, se si preferisce, "pre-espressionistico"» (Reale 2006, XXXVI).

³ Anacronismo: «Di cosa o persona in contrasto stridente coi tempi in cui viviamo» (Devoto-Oli 2014).

⁴ Ringrazio l'anonimo revisore per avermi suggerito di confrontare queste riflessioni con l'importante lavoro di George Kubler sulla costituzione delle serie storiche.

Riprendendo i termini proposti da Kubler (Kubler 1962), che distingue la *serie* (un gruppo finito di opere accomunate da un medesimo problema formale) dalla *sequenza* (una successione ancora aperta e suscettibile di estensione), potremmo dire che l'opera di Grünewald si colloca storicamente all'interno della *serie* "classico-rinascimentale nordica", occupandovi però una posizione "marginale" poiché le soluzioni formali che essa propone non appaiono sufficientemente innovative o rigorose, a differenza di quelle di Dürer o di Holbein, o almeno non tali da generare effetti immediati sulla produzione artistica del suo tempo, e sui relativi apprezzamenti.

Allo stesso tempo essa verrebbe però catturata anche da una *sequenza* "espressionista", disegnata a partire dall'inizio del Novecento, che le assegna invece una posizione centrale, ritenendo che le sue soluzioni formali costituiscano una risposta eccezionale ai propri, nuovi, problemi espressivi, tali da generare importanti effetti "a distanza".

In questa prospettiva, l'anacronismo potrebbe essere spiegato come la proiezione nel passato di un problema formale attuale e nel ritenere che opere del passato abbiano già dato risposte significative a tale problema.

Ciò ovviamente non ci dice se, come vorrebbe una lettura romantica, l'artista del passato aveva già prefigurato quei problemi espressivi che sarebbero emersi in seguito, o se, in una prospettiva più razionale, come quella kubleriana, le sue soluzioni in questo ambito siano solo "effetti collaterali", involontarie ricadute dei suoi tentativi di dare risposte ai problemi formali della propria "serie".

⁵ In termini non tecnici, potremmo definire il contratto enunciazionale come l'intersezione fra "ciò che può essere detto" e ciò che "può essere compreso".

⁶ Il tempo per Bergson non è una successione discontinua di istanti ma una "molteplicità di interpenetrazione" «e una molteplicità di istanti che si compenetrano vicendevolmente non richiede in alcun modo "rammemorazione", movimento che riporta in presenza un'alterità o un'assenza, un passato ormai distinto e perciò distante, perduto. Il passato non può essere altrove che nel presente, come uno spessore più o meno chiaro, che proprio per ciò si annuncia come un modo del presente, non come "altro" dal presente» (Leoni 2011, 57).

⁷ Contro il *mainstream* della storia dell'arte, la semiotica e la moderna teoria dell'arte sostengono l'esistenza di una "pittura teorica" che attraverserebbe l'intera storia della produzione di immagini, e dunque una forte consapevolezza dei mezzi espressivi a propria disposizione da parte dei pittori di "ogni epoca". Sul tema si vedano Calabrese 1985; Damisch 1972; Marin 2006.

⁸ Insistendo sull'intreccio di forme di anacronismo, vorrei sottolineare come l'opera di Grünewald, anche in questo caso, sia vista sullo sfondo del "Medio Evo". Pur considerando la difficoltà di definire criteri di periodizzazione omogenea per ambiti culturali diversi, se si pone il lavoro di Grünewald nel quadro delle trasformazioni artistiche europee, come si fa ad esempio con Dürer, a cui viene spesso accostato, è curioso che per opere della metà del primo quarto del Cinquecento (coevo non solo di Dürer, ma anche di Leonardo, di Raffaello, di Michelangelo, di Tiziano), si continui a parlare di arte "medievale". Del resto anche la passione suscitata negli impressionisti è legata all'invenzione di una figura altamente drammatica di "uomo gotico". Forse questa ambigua collocazione è già un indice dei motivi che rendono complessa la sua ricezione.

⁹ Per un resoconto delle ipotesi interpretative rinviamo a Scheja 1969, Hayum 1989 e Mellinkoff 1988.

¹⁰ Questa ipotesi è assai diffusa anche se, come fa notare Scheja (Scheja 1969), i pochi punti di affinità fra i due testi non compensano il gran numero di differenze. L'ipotesi è stata rilanciata recentemente da Ritchie (Ritchie 2000), ma mi sembra che le perplessità già avanzate da Scheja continuino a mantenere

la loro validità anche in questo caso. Lo stesso Scheja non esclude che nell'immaginario che ha portato alla realizzazione dell'opera ci siano anche le meditazioni di Santa Brigida, come altri testi mistici (sui quali anzi insiste molto) ma senza che questi costituiscano "la fonte", o meglio, senza che l'opera di Grünwald sia concepita come illustrazione di un progetto di senso esterno già completamente definito.

¹¹ Scheja 1969.

¹² Béguerie-Bischoff 1996.

¹³ «La chair torturée du Christ glorifie le mal qui brûle le corps des malheureux» (Béguerie-Bischoff 1996, 17).

¹⁴ Diversi esegeti hanno insistito su questa caratterizzazione temporale del dipinto. Si veda a tal proposito il capitolo finale di Reale 2006.

¹⁵ Il termine Attante, proprio della tradizione semiotica greimasiana, che fa da sfondo al mio lavoro, è preferibile a quello di Agente poiché quest'ultimo porta con sé l'idea di una figura empirica, mentre il concetto di Attante, in modo più astratto, designa una posizione sintattica, strutturale, che resta invariata indipendentemente dall'agente che la assume.

¹⁶ Sul tema, oltre alla comune letteratura semiotica, si veda anche il capitolo introduttivo, molto lucido, di Hartog 1980.

¹⁷ Su questo punto si veda anche Scheja 1969.

¹⁸ Greimas-Courtés 1979. Voce "Quadrato semiotico".

¹⁹ Questi oggetti, insieme alle figure del paesaggio, sono abbastanza unanimemente assunti come attributi simbolici della Vergine (la rosa, l'*hortus conclusus*, il fico) e della sua maternità terrena (la brocca, la tinozza, il lettino, il vaso da notte).

²⁰ Ogni interpretazione, per trovare un piano di coerenza, ha portato a una diversa interpretazione di tutte le altre figure all'interno del baldacchino, che vanno, a seconda degli interpreti, dagli angeli ai beati, a creature infernali, agli Indiani d'America.

²¹ Mellinkoff (Mellinkoff 1988), che con ricca documentazione iconografica individua all'interno del baldacchino anche Lucifero, esclude che la figura inginocchiata, di cui stiamo parlando, sia la Madonna e suggerisce che si tratti di una rappresentazione simbolica di *Ecclesia*, senza però escludere che fra le due parti ci sia un legame narrativo.

²² Scheja ipotizza infatti che il baldacchino sia una visione della Madonna di destra, che, contemplando il Bambino, vedrebbe il compimento del proprio destino.

²³ Secondo lo stesso Scheja, il processo di generazione delle immagini di essenza era un processo a senso unico, non reversibile, in quanto non esisterebbero esempi di immagini narrative che reintegrano, quali propri attori, le immagini di essenza. Sui diversi regimi di figurazione, in epoca diversa, che permettono di generare figure in cui sono condensate forme semiotiche distinte, si veda in particolare Schapiro 2002.

²⁴ Sul ruolo delle rappresentazioni teatrali quali riferimenti per le rappresentazioni pittoriche nel Medioevo e oltre si veda il classico Francastel 1970.

²⁵ Cfr. Mellinkoff 1988.

²⁶ Cfr. Lancioni 2009.

²⁷ Arasse 1984; 1999.

²⁸ Weinrich 1964.

²⁹ Benveniste 2009.

³⁰ Per una descrizione delle operazioni enunciazionali, si veda Greimas-Courtés 1979.

³¹ La presenza di libri in tutte le viste è davvero notevole, senza dimenticare che l'intero polittico ha la struttura di un grande libro da sfogliare. Credo che questa ricorrenza dei libri abbia proprio la funzione di ribadire il rapporto stretto fra promessa e realizzazione.

³² Si veda Scheja 1969.

³³ «Ce personnage symbolise à l'évidence les malades atteints du feu de Sant'Antoine» Béguerie-Bischoff 1996, 36.

³⁴ A questa conclusione si avvicina Andrée Hayum, che individua la connessione fra il cartiglio e il semi-demone, suggerendo che questa figura repellente posta all'altezza degli occhi sia una traduzione visiva dei contenuti del cartiglio, con il suo grido disperato, che può essere assunto così anche dal malato illetterato. Hayum sviluppa anche una interessante argomentazione sui parallelismi tra le strutture figurative del polittico e le strutture retoriche dei predicatori, rafforzando il parallelismo fra immagine e parola verbale, anche per rendere conto delle varie scritte che attraversano il polittico. Anche Béguerie e Bischoff vedono in questa figura un simbolo del malato, evitando di citare i piedi palmati. L'idea del malato che perde la fede, e che perciò diventa egli stesso un demone, mi sembra che renda conto molto meglio di questa strana combinazione di tratti.

³⁵ Non ci soffermeremo su questo tema complesso, limitandoci a ricordare come il potenziale carattere "simbolico" nella pittura sacra e profana costituisca l'ipotesi di base su cui Panofsky costruisce tutta la sua *iconologia*. Oltre al lavoro di Panofsky, e dei suoi tanti epigoni e critici, mi permetto di rinviare anche a Lancioni 2013. Per il diverso modo in cui stili differenti si confrontano con la combinazione figurativa di funzioni semiotiche distinte si veda Schapiro 2002.

³⁶ Come notava già Hjelmslev, questa è in realtà la condizione normale di funzionamento di qualsiasi testo, che è strutturato da più forme semiotiche che agiscono simultaneamente. Benché per i semiologi dovrebbe essere ovvio, è forse opportuno ribadire che il significato degli elementi di un testo dipende dalle relazioni semiotiche che essi contraggono, e che la semiotica si occupa proprio di definire il funzionamento di queste relazioni, e non, come purtroppo la letteratura critica continua a sostenere, del solo significato “denotativo”, per lasciare i misteriosi significati simbolici, quelli davvero interessanti, ad altro genere di speculazioni. Quello che viene chiamato significato “simbolico” non è qualcosa di ineffabile né qualcosa di radicalmente diverso dal significato “segnico”, entrambi, nella misura in cui è possibile distinguerli, sono l’esito delle relazioni semiotiche di cui di volta in volta, all’interno di testi e sistemi diversi, una figura entra a far parte costituendosi come “significante”, come elemento di un “piano dell’espressione”. Sul rapporto fra analisi semiotica e letture simboliche, mi permetto di rinviare all’introduzione di Lancioni 2009.

³⁷ Arasse 1997; Lancioni 2013.

Cinema, mummificazione, maschere mortuarie:
anacronismo, archeologia del cinema e storia antropologica
delle immagini in Ejzenštejn e Bazin
Antonio Somaini

Negli studi sulla storia delle teorie del cinema pubblicati dagli anni Settanta in poi, Sergej M. Ejzenštejn (1898-1948) e André Bazin (1918-1958) sono stati tradizionalmente considerati come esponenti di punta di due versanti opposti. Per fare solo un esempio, ma significativo, in un volume che è stato un importante punto di riferimento per un'intera generazione di studiosi americani, *The Major Film Theories* di Dudley Andrew (Andrew 1976), Ejzenštejn viene presentato come uno dei principali esponenti (insieme a Hugo Münsterberg, Rudolf Arnheim e Béla Balázs) di quella *formative tradition* che considera il cinema come un'arte che ha come proprio obiettivo quello di *dar forma* al mondo sensibile,¹ mentre Bazin compare (insieme a Siegfried Kracauer) come autore di riferimento di una *realist film theory* che attribuisce al cinema il compito – al tempo stesso conoscitivo, etico e politico – di *registrare* il reale in tutta la sua complessità, il suo dinamismo e le sue contraddizioni.

La schematicità di questa opposizione ha un indubbio fondamento nella vita e nelle opere dei due autori. Regista prima teatrale e poi cinematografico, disegnatore assiduo e autore prolifico di scritti teorici ancora oggi solo in parte pubblicati, Ejzenštejn passò tutta la sua vita a interrogarsi sul senso e sulle possibilità del *montaggio*: quel procedimento compositivo, che a suo avviso non era specifico del cinema ma diffuso attraverso tutto l'arco delle arti, con cui dar forma ad opere *efficaci*, capaci di *agire* sul loro pubblico, trasformandolo nel corpo e nella mente. Critico cinematografico di ispirazione cattolica, formatosi in Francia negli anni dell'occupazione e della resistenza leggendo le opere di Bergson, Teilhard de Chardin, Sartre e Malraux, poi fondatore nel 1951 dei *Cahiers du cinéma* e punto di riferimento fondamentale per la generazione dei "Jeunes Turcs" che daranno vita alla *Nouvelle vague*, Bazin fu autore, nell'arco di soli quindici anni (1944-58), di ben 2600 testi, di cui 65 saranno pubblicati subito dopo la sua morte nei quattro volumi della raccolta *Qu'est-ce que le cinéma?* (1958-62),² nei quali si fa promotore di un *realismo* cinematografico che arriva a considerare il montaggio come «proibito», secondo quanto leggiamo nel saggio "Montage interdit" (Bazin 1958, 117-130).³ Nelle pagine che seguono cercheremo di problematizzare l'opposizione, diventata nel tempo un luogo comune, tra l'Ejzenštejn teorico di un montaggio onnipotente e onnipresente, e il Bazin teorico di un realismo che trova nella continuità del piano sequenza la sua espressione più appropriata. Il perno di questo nostro tentativo di problematizzare un'opposizione a nostro avviso troppo schematica

e semplificata è costituito da un inaspettato momento di convergenza tra il testo che nel 1958 Bazin decise di inserire in apertura della raccolta *Qu'est-ce que le cinéma?* – il saggio “Ontologie de l’image photographique”, scritto nel 1944 e pubblicato l’anno successivo (Bazin 1958, 11-20) – e l’ultimo progetto teorico a cui Ejzenštejn lavorò prima di morire: la stesura di una *Storia generale del cinema*, un progetto a cui Ejzenštejn si dedicò a partire dall’ottobre 1946 su incarico dell’Istituto di Storia dell’Arte dell’Accademia Sovietica delle Scienze, e che rimase incompiuto alla sua morte nel febbraio 1948.

In questi due scritti, che si collocano in momenti molto diversi del percorso dei due autori e che ci sono pervenuti attraverso vie altrettanto diverse – se il testo di Bazin è stato ampiamente letto e commentato sin dal suo inserimento nel primo volume di *Qu'est-ce que le cinéma?* nel 1958, le note per una *Storia generale del cinema*, a lungo rimaste inedite, sono state pubblicate per la prima volta in russo nel 2012, e stanno ora per uscire in una traduzione inglese –⁴ Bazin e Ejzenštejn presentano sorprendentemente la stessa tesi secondo cui il cinema, e prima ancora la fotografia, fanno parte di una lunga genealogia di pratiche e di media volti a fissare delle apparenze sensibili – *in primis* quelle del corpo e del volto – proteggendole dal deterioramento causato dal passare del tempo: una genealogia all’origine della quale vi sarebbero le pratiche dell’*imbalsamazione* e della *mummificazione*, così come quelle dei *calchi* del volto in gesso e in cera e delle *maschere mortuarie*. Questa coincidenza inaspettata tra Bazin ed Ejzenštejn – una coincidenza che è emersa solo di recente, grazie al lavoro di ricerca finalizzato alla pubblicazione delle note per una *Storia generale del cinema* – è resa ancora più evidente dalle espressioni quasi sinonime usate dai due autori: se Bazin in “Ontologie de l’image photographique”, nel 1945, parla del cinema come di una «momie du changement», una «mummia del cambiamento» (Bazin 1958, 16), Ejzenštejn l’anno successivo definisce il cinema come «dinamičeskaja mumificacija», «mummificazione dinamica» (Eisenstein 2011, 152). In entrambi i casi, come vedremo, la riflessione sullo statuto ontologico del medium foto-cinematografico e sulla collocazione della fotografia e del cinema nella storia delle arti trova una risposta in un accostamento anacronistico tra pratiche che affondano in un passato difficilmente databile e due media la cui “invenzione” si colloca invece chiaramente nel corso del XIX secolo.

Nel quadro di questo numero monografico di «Carte Semiotiche» dedicato al tema *Anacronie. La temporalità plurale delle immagini*, rifletteremo sull’accostamento anacronistico proposto da Bazin ed Ejzenštejn secondo una triplice prospettiva, chiedendoci in particolare in che modo questo accostamento: 1. costituisce il perno di una definizione dello statuto ontologico della fotografia e del cinema; 2. consente di pensare la relazione tra fotografia, cinema, tempo e storia; 3. inaugura un’archeologia della fotografia e del cinema inserita in una più ampia storia antropologica delle immagini.

1. Bazin: *il cinema come «mummia del cambiamento»* [momie du changement] e *la «storia totale»* [histoire totale]

“Ontologie de l’image photographique” fu pubblicato per la prima volta nel 1945 in una raccolta curata dallo storico e critico d’arte francese Gaston Diehl con il titolo *Les Problèmes de la peinture* (Diehl 1945, 405-411). Impegnato nella promozione e nella diffusione dell’arte contemporanea durante il periodo dell’occupazio-

zione – attraverso la fondazione prima del *Salon de Mai* nel 1943, e poi del *Mouvement des Amis de l'Art* nel 1944 – Diehl aveva organizzato il volume nel corso del 1944 pensandolo come contributo attivo a una resistenza contro l'occupazione nazista che non era solo una resistenza militare ma anche artistica e intellettuale.⁵ Come si legge nel breve testo di apertura, l'obiettivo era quello di «manifester, au plus fort des douleurs et des épreuves subies par la France, la foi de tous et, en particulier, des peintres français, dans la renaissance de la patrie» (Diehl 1945, 7). Le tesi principali del testo di Bazin non possono essere adeguatamente comprese senza far riferimento alla drammaticità del contesto storico in cui si colloca la progettazione e la pubblicazione di *Problèmes de la peinture*. Se nel 1958, l'anno in cui Bazin decide di inserire “Ontologie de l'image photographique”⁶ nel primo volume di *Qu'est-ce que le cinéma?* intitolato *Ontologie et langage*, le tesi del saggio si collocano nel contesto di una critica cinematografica francese che ha ottenuto una piena affermazione con la fondazione dei *Cahiers du cinéma* e che si appresta ad affiancare la teoria del cinema nella ricerca dei tratti specifici del *linguaggio* cinematografico – di qui la decisione presa da Bazin di inserire, alla fine della versione del saggio pubblicata nel primo volume di *Qu'est-ce que le cinéma?*, la frase «D'autre part le cinéma est un langage» (Bazin 1958, 19) –, nel 1945 il testo di Bazin si inserisce in un contesto intellettuale profondamente diverso. Rivolgendosi a lettori provati da cinque anni di guerra, ma anche animati da un fortissimo bisogno di ricostruzione e di rinascita dopo gli anni dell'occupazione e di Vichy, Bazin propone di risalire ai fondamenti *psicologici* della fotografia e del cinema, riconducendo entrambi a quello che considera come un «bisogno fondamentale», profondamente radicato nell'animo umano, di conservare le apparenze sensibili del reale, e del corpo umano in particolare, contrastando l'azione del tempo e della morte. La natura psicologica, e più specificamente *psicanalitica*, della prospettiva adottata da Bazin è evidente sin dalle prime frasi di “Ontologie de l'image photographique”, in cui l'intero dominio delle «arts plastiques» viene ricondotto a quel «besoin fondamental de la psychologie humaine: la défense contre le temps» che trova nella religione degli Egizi una risposta nelle pratiche di imbalsamazione e mummificazione dei morti:

Une *psychanalyse* des arts plastiques pourrait considérer la pratique de l'embaumement comme un fait fondamental de leur genèse. À l'origine de la peinture et de la sculpture nous trouvons le “complexe” de la momie. La religion égyptienne dirigée tout entière contre la mort, faisait dépendre la survie de la pérennité matérielle du corps. Elle satisfaisait par là à un besoin fondamental de la psychologie humaine: la défense contre le temps. La mort n'est que la victoire du temps. Fixer artificiellement les apparences charnelles de l'être c'est l'arracher au fleuve de la durée: l'arrimer à la vie. Il était naturel de sauver ces apparences dans la réalité même du mort, dans sa chair et dans ses os (Bazin 1958, 11).

Ricollegandosi esplicitamente a quell'approccio psicologico alla storia delle arti, alla fotografia e al cinema che Malraux aveva proposto nel 1940 nel suo *Esquisse d'une psychologie du cinéma* (Malraux 2003), e che avrebbe in seguito ripreso nei tre volumi della *Psychologie de l'art* (Malraux 1949),⁷ Bazin afferma che così come tutte le «arts plastiques» che l'hanno preceduta, anche la fotografia risponde a un «bisogno», un «desiderio», un «appetito» che qualifica come *fondamentale, irrisolvibile, primitivo*, radicato nella *mentalità collettiva*: un «besoin fondamental de la psychologie humaine», un «besoin *incoercible* d'exorciser le temps», un «besoin

primitif d'avoir raison du temps par la pérennité de la forme», un «besoin tout mental, inesthétique en lui-même, dont on ne saurait trouver l'origine que dans la mentalité collective, mais besoin efficace dont l'attraction a profondément désorganisé l'équilibre des arts plastiques», un «désir tout psychologique de remplacer le monde extérieur par son double», un «appétit d'illusion» (Bazin 1958, 11-14). Quel «besoin fanatico de l'Objet», che nell'*Esquisse* di Malraux (Malraux 2003, 38) era una caratteristica dell'arte occidentale a partire dal Rinascimento, diventa in Bazin un «besoin/désir/appétit» che attraversa l'intera storia delle arti e, più in generale, l'intera *storia delle immagini*, determinando una continua, instancabile ricerca di *somiglianza* e di *realismo*: «si l'histoire des arts plastiques n'est pas seulement celle de leur esthétique mais d'abord de leur *psychologie*, elle est essentiellement celle de la ressemblance ou, si l'on veut, du *réalisme*» (Bazin 1958, 12). Così come per Malraux, che nell'*Esquisse* e poi nel *Musée Imaginaire*, primo volume della serie *Psychologie de l'art*, presenta il cinema come prolungamento dell'ossessione dell'arte barocca per la rappresentazione teatrale del gesto e del movimento – «Ce qu'appellent les gestes de noyés du monde baroque n'est pas une modification de l'image, c'est une succession d'images; il n'est pas étonnant que cet art tout de gestes et de sentiments, obsédé de théâtre, finisse dans le cinéma...» (Malraux 1949, 111)⁸ – anche per Bazin fotografia e cinema sono parte integrante della storia delle arti. Malraux, sempre nell'*Esquisse*, afferma che «l'enthousiasme toscan devant les nouvelles madones était peut-être assez semblable à celui que fit naître la découverte de la photographie» (Malraux 2003, 39), e Bazin risponde sottolineando il modo in cui la fotografia soddisfa quello stesso bisogno di realismo che attraversa l'intera storia delle arti.

Nonostante questa evidente ripresa, da parte di Bazin, di temi provenienti dalla riflessione di Malraux, la concezione del cinema del primo differisce profondamente da quella del secondo. Malraux infatti riteneva che il cinema fosse diventato a tutti gli effetti un'arte solo grazie al «découpage», al *montaggio* inteso come operazione di presa di distanza dall'integrità del mondo filmato dalla cinepresa – «C'est donc de la division en plans, c'est-à-dire de l'indépendance de l'opérateur et du metteur en scène à l'égard de la scène même, que naquit la possibilité d'expression du cinéma – que le cinéma naquit en tant qu'art [...] J'appelle art, ici, l'expression de rapports inconnus et soudain convainquants entre les êtres, ou entre les êtres et les choses» (Malraux 2003, 62) – mentre per Bazin il cinema era arte proprio in quanto *mummificazione*, conservazione e difesa dal tempo di un mondo sensibile che non viene da esso scomposto e ricomposto alla ricerca di «rapporti sconosciuti» ma piuttosto conservato e addirittura *imbalsamato*. Anche Malraux, alla fine della sezione del *Musée Imaginaire* dedicata al passaggio dalla «quête déli-rante et traquée du mouvement» dell'arte barocca al cinema, inserisce l'immagine di una maschera mortuaria, la maschera del volto di Agamennone ritrovata a Micene da Heinrich Schliemann nel 1876, a sua volta accostata al quadro *Le vieux roi* di Rouault (Malraux 1949, 117).⁹ Lo scopo di questo accostamento anacronistico è però profondamente diverso da quello dell'accostamento proposto da Bazin: per Malraux il cinema si ricollega infatti al realismo delle maschere mortuarie non grazie all'ontologia del fotogramma inteso come ricettacolo di un'impronta di luce, ma piuttosto attraverso l'espressività del volto ripreso in *primo piano*, un primo piano che, in quanto inquadratura che isola una porzione limitata del visibile, è l'esempio emblematico della capacità del cinema di variare, grazie al *découpage*, il proprio punto di vista nei confronti del mondo ritratto dalla cinepresa.

La tesi della piena appartenenza della fotografia e del cinema a una storia delle arti segnata dal «besoin fondamental» di resistere allo scorrere del tempo e all'incombere della morte non impedisce comunque a Bazin di sottolineare come entrambi abbiano introdotto una profonda cesura in quella vasta storia antropologica delle immagini che sta sullo sfondo del suo saggio. La fotografia, in particolare, in quanto «reproduction mécanique dont l'homme est exclu», risponde alla «obsession de la ressemblance» che attraversa l'intera storia delle arti con un'immagine *acheropita* (non realizzata da mano d'uomo) dotata di un «déterminisme rigoureux» e una «objectivité intégrale» e «essentielle» (Bazin 1958, 14-15) che le conferiscono una «puissance de crédibilité» inattingibile da parte dell'immagine pittorica o scultorea:

Tous les arts sont fondés sur la présence de l'homme; dans la seule photographie nous jouissons de son absence. Elle agit sur nous en tant que phénomène «naturel», comme une fleur ou un cristal de neige dont la beauté est inséparable des origines végétales ou telluriques.

Cette genèse automatique a bouleversé radicalement la psychologie de l'image. L'objectivité de la photographie lui confère une puissance de crédibilité et par là une existence absente de toute œuvre picturale. Quelles que soient les objections de notre esprit critique nous sommes obligés de croire à l'existence de l'objet représenté, effectivement re-présenté, c'est-à-dire rendu présent dans le temps et dans l'espace. La photographie bénéficie d'un transfert de réalité de la chose sur sa reproduction. Le dessin le plus fidèle peut nous donner plus de renseignement sur le modèle, il ne possédera jamais, en dépit de notre esprit critique, le pouvoir irrationnel de la photographie qui emporte notre croyance (Bazin 1958, 14-15).

«Besoin», «complexe», «désir», «appétit», «obsession», «pouvoir irrationnel», «mentalité collective»... Il lessico a cui Bazin fa ricorso in “Ontologie de l'image photographique” è un lessico psicologico e più specificamente psicanalitico. È in quest'ottica che si inseriscono anche i riferimenti ai concetti di *sublimazione* [*sublimation*] e di *rimozione* [*refoulement*]: da un lato, l'idea che l'arte, nel corso dei secoli, ha abbandonato le sue funzioni magiche ma continua nonostante tutto a «sublimar, à l'usage d'une pensée logique ce besoin incoercible d'exorciser le temps» (Bazin 1958, 12); dall'altro l'idea secondo cui è proprio grazie alla fotografia che questo «besoin incoercible» esce dallo stato di rimozione in cui era stato relegato per rivelarsi in piena luce: «l'objectif seul nous donne de l'objet une image capable de “défouler” [contrario di *refouler*, rimuovere], du fond de notre inconscient, ce besoin de substituer à l'objet mieux qu'un décalque approximatif; cet objet lui-même, mais libéré des contingences temporelles» (Bazin 1958, 16). A questo lessico derivato dalla psicologia e dalla psicanalisi Bazin affianca una serie di riferimenti che rimandano invece a quello spiritualismo cattolico che aveva giocato una parte fondamentale nella sua formazione intellettuale. È da questo versante della sua geografia concettuale che provengono passi come quelli in cui Bazin afferma che nell'immagine fotografica si avrebbe una «révélation du réel» (Bazin 1958, 18), o ancora un vero e proprio «transfert de réalité de la chose sur sa reproduction» (Bazin 1958, 15) che fa sì che l'immagine fotografica «procède par sa genèse de l'ontologie du modèle; elle est le modèle» (Bazin 1958, 16). Un *transfert* – a ben vedere, un altro termine psicanalitico! – che avvicina da un lato il processo chimico di impressione della pellicola fotosensibile ai temi dell'*incarnazione* e della *transubstanziazione*, evidenziando la presenza in Bazin di un forte

influsso del pensiero di Teilhard de Chardin, come è stato giustamente notato (cfr. Hediger 2009).

A questo stesso versante “teologico” della riflessione di Bazin appartengono i passi in cui l’ontologia dell’immagine fotografica viene accostata a quella della *reliquia*, e in particolare di una reliquia di cui nella versione del saggio pubblicata nel 1958 viene presentata una riproduzione fotografica, la *Sindone* di Torino:

Il faudrait introduire ici une psychologie de la relique et du «souvenir» qui bénéficient également d’un transfert de réalité procédant du complexe de la momie. Signalons seulement que le Saint Suaire de Turin réalise la synthèse de la relique et de la photographie¹⁰ (Bazin 1958, 16).

Attraverso questo doppio registro, psicanalitico e teologico, Bazin elabora dunque un’*ontologia* dell’immagine fotografica che è al tempo stesso un’*antropologia* e un’*archeologia*: un’*antropologia* che riconduce l’immagine fotografica alla storia di tutte quelle immagini che, in modo più o meno compiuto, hanno risposto al «besoin fondamental» di contrastare l’azione del tempo e della morte, e un’*archeologia* che la inserisce in una lunga genealogia alla radice della quale vi sono non solo le pratiche dell’imbalsamazione e della mummificazione, ma anche quelle del calco e delle maschere mortuarie, come Bazin chiarisce in un altro passo:

il y aurait lieu [...] d’étudier la psychologie de genres plastiques mineurs comme le *moulage de masques mortuaires* qui présentent, eux aussi, un certain automatisme dans la reproduction. En ce sens on pouvait *considérer la photographie comme un moulage, une prise d’empreinte* de l’objet par le truchement de la lumière (Bazin 1958, 14 n. 1).

Sebbene il testo di Bazin sembri concentrarsi, sin dal titolo, sullo statuto ontologico dell’immagine fotografica, le sue tesi riguardano intrinsecamente anche il cinema, considerato come *estensione* della fotografia. Se infatti la fotografia «embaume le temps», conservando l’istante e sottraendolo «à sa propre corruption» (Bazin 1958, 16), il cinema non fa altro che estendere questa stessa capacità di imbalsamazione e di conservazione alla durata e al cambiamento, proponendosi come vera e propria «momie du changement»:

Dans cette perspective, le cinéma apparaît comme l’achèvement dans le temps de l’objectivité photographique. Le film ne se contente plus de nous conserver l’objet enrobé dans son instant comme, dans l’ambre, le corps intact des insectes d’une ère révolue, il délivre l’art baroque de sa catalepsie convulsive. Pour la première fois, l’image des choses est aussi celle de leur durée et comme la momie du changement (Bazin 1958, 16).

Ed è proprio grazie a questa sua capacità di proporsi come “momie du changement” che il cinema intrattiene secondo Bazin una relazione particolare con la storia. Il «réalisme intégral» che il cinema avrebbe perseguito sin dalle sue origini, e ancora prima nei progetti di coloro che lo avevano immaginato senza poterlo realizzare – di cui Bazin parla nel saggio “Le mythe du cinéma total” (Bazin 1958, 21-26) – trova il suo compimento in una capacità del cinema di produrre una «histoire totale»: una registrazione completa, continua, senza lacune, di avvenimenti storici che si producono direttamente di fronte all’obiettivo della

cinpresa. È quanto leggiamo nel breve saggio “À propos de *Pourquoi nous combattons*. Histoire, documents et actualités” (Bazin 1958, 31-36), scritto nel 1946 come riflessione critica sui sette film di propaganda americani intitolati *Why We Fight* e realizzati tra il 1942 e il 1945 sotto la supervisione di Frank Capra. Qui Bazin attribuisce al cinema la capacità di raccogliere e registrare sulla pellicola le “spoglie” di un mondo che si “squama” quotidianamente di fronte a migliaia di cineprese, cogliendo i fatti storici «en chair et en os», e producendo una «histoire totale» che non era possibile prima dell’avvento del cinema:

Le goût de l’actualité, joint à celui du cinéma, n’est que la volonté de présence de l’homme moderne, son besoin d’assister à l’Histoire, à laquelle l’évolution politique, aussi bien que les moyens techniques de communication et de destruction, la mêlent irrémédiablement. Aux temps de la guerre totale répond fatalement celui de l’Histoire totale.

[...]

Nous vivons de plus en plus dans un monde dépouillé par le cinéma. Un monde qui tend à faire la mue de sa propre image. Des centaines de milliers d’écrans nous font assister, à l’heure des actualités, à la formidable desquamation que secrètent chaque jour des dizaines de milliers de caméras. A peine formée, la peau de l’Histoire devient pellicule.

[...]

Jusqu’à la photographie le «fait historique» était reconstitué à partir de documents, l’esprit et le langage intervenaient deux fois: dans la reconstitution même de l’événement et dans la thèse historique où il l’insérait. Avec le cinéma nous pouvons citer les faits, j’allais dire en chair et en os (Bazin 1958, 32-36, *passim*).

L’accostamento anacronistico di fotografia e cinema da un lato, mummie e maschere mortuarie dall’altro, consente dunque a Bazin in primo luogo di chiarire lo statuto ontologico dell’immagine foto-cinematografica, individuandone l’essenza da un lato nella capacità, analoga a quella dell’imbalsamazione e della mummificazione, di conservare nel tempo le apparenze sensibili di ciò che sarebbe altrimenti destinato alla decomposizione e alla scomparsa, e dall’altro nel «transfert de réalité» che, proprio come nel caso della maschera mortuaria realizzata attraverso il calco del volto, la lega intrinsecamente al suo modello. Lo stesso accostamento anacronistico consente poi a Bazin di chiarire la peculiare relazione che fotografia e cinema intrattengono con il tempo e con la storia, spiegando come il cinema consenta di immaginare la possibilità di una «histoire totale», continua e priva di lacune. L’analogia tra fotografia e cinema da un lato, mummie e maschere mortuarie dall’altro, apre infine la possibilità di inserire la riflessione sullo statuto ontologico dell’immagine foto-cinematografica in un’ampia archeologia dei media a sua volta iscritta in una storia antropologica delle immagini. Come vedremo nelle prossime pagine, queste tre direttrici che abbiamo rinvenuto nel saggio di Bazin possono essere rinvenute anche nelle note per una *Storia generale del cinema* di Ejzenštejn, sebbene con alcune importanti differenze.

2. *Ejzenštejn: il cinema come «mummificazione dinamica»* [dinamičeskaja mumificacija] e la storia come montaggio

Il contesto in cui Ejzenštejn scrive le note per una *Storia generale del cinema*, a partire dall’ottobre 1946, è profondamente diverso da quello della genesi del saggio di Bazin. Nell’ottobre del 1946 Ejzenštejn era reduce sia dal grave infarto

che lo aveva colpito nel febbraio precedente, costringendolo a fare una vita da convalescente, sia dalla censura, pronunciata direttamente da Stalin, della seconda parte del film *Ivan il Terribile*, l'*opus magnum* a cui aveva lavorato durante tutti gli anni della guerra, quando gli studi cinematografici sovietici erano stati spostati nella cittadina caucasica di Alma-Ata per sottrarli alla furia dell'invasione nazista.

In questa fase della sua vita che lui stesso considerava come una sorta di «post-scriptum» (Ejzenštejn 2006, 639-640), Ejzenštejn, consapevole che la sua attività di regista era definitivamente terminata, si dedica a due grandi progetti: la stesura delle sue *Memorie*, e quella di una *Storia generale del cinema* che avrebbe dovuto affiancare una *Storia del cinema sovietico* in più volumi, un incarico che gli era stato affidato dall'Istituto di Storia dell'Arte dell'Accademia Sovietica delle Scienze, che lo aveva nominato direttore di una sezione cinematografica creata *ex novo* (cfr. Somaini 2011, 382-408).

Come Ejzenštejn stesso racconta nelle note di diario che accompagnano questo ultimo progetto destinato a rimanere incompiuto alla sua morte nel febbraio 1948, il lavoro alla *Storia del cinema sovietico* – una storia incentrata sulla tesi secondo cui il genere cinematografico in cui il progetto sociale dell'Unione Sovietica aveva trovato la sua espressione più adeguata era quello del film storico-commemorativo, di cui *La corazzata Potëmkin* aveva offerto nel 1925 un esempio ancora considerato come un modello da seguire – aveva suscitato in Ejzenštejn il desiderio di lavorare a un volume preliminare, poi pensato come una vera e propria *Storia generale del cinema*, riprendendo il titolo da quella *Histoire générale du cinéma* di cui Georges Sadoul aveva pubblicato il primo volume nel 1945. L'obiettivo di questa «storia generale», secondo Ejzenštejn, avrebbe dovuto essere triplice: 1. individuare con precisione «il posto del cinema nella storia delle arti» (Eisenstein 2011, 145), ricostruendo la storia pre-cinematografica dei «mezzi espressivi» del cinema (il montaggio *in primis*, ma anche la proiezione, lo schermo, la cinepresa, la pellicola, il bianco e nero, il colore, l'animazione...); 2. spiegare in che senso il cinema poteva essere considerato come un'arte eminentemente sovietica (Eisenstein 2011, 145); 3. mostrare i «bisogni», i «desideri», le «pulsioni» – Ejzenštejn riprende dall'inglese e dal tedesco i termini *urge* e *Trieb* (Eisenstein 2011, 151) – che avevano determinato la nascita del cinema. Le risposte di Ejzenštejn a queste tre questioni si trovano sparse lungo decine e decine di pagine di appunti in cui il testo (scritto in una lingua poliglotta in cui il russo si mescola con l'inglese, il tedesco, il francese e lo spagnolo) è costantemente accompagnato da veloci schizzi esemplificativi: appunti che nonostante il loro aspetto caotico ci restituiscono in tutta la sua ricchezza e complessità l'impalcatura del progetto ambizioso che Ejzenštejn stava elaborando.

Per cominciare, facendo leva su una riflessione ormai più che ventennale sulle relazioni tra il cinema e le altre arti – una riflessione avviata già nei primissimi saggi sul «montaggio delle attrazioni» del 1923-24 (Ejzenštejn 1992, 219-226, 227-250) – Ejzenštejn afferma che il cinema non deve essere considerato come un'arte nettamente distinta dalle altre, ma piuttosto come «erede di tutte le culture artistiche» e come «sintesi delle arti» (Eisenstein 2011, 145). Così come in tutti i suoi principali testi precedenti – pensiamo in particolare alla *Teoria generale del montaggio* (1947), a *La natura non indifferente* (1941-45) e a *Metod* (1932-48)¹¹ – Ejzenštejn rifiuta l'idea di una qualunque specificità mediale del cinema e sottolinea piuttosto il fatto che tutti i procedimenti che potrebbero sembrare specifici

del cinema – il montaggio in particolare – possono essere rinvenuti, in forme diverse che devono essere scoperte e interpretate, attraverso l'intera storia delle arti: dal disegno alla pittura, dalla scultura all'architettura, dalla letteratura alla musica e al teatro. Arti che a suo avviso avevano esplorato il montaggio *prima del cinema*, e le cui sperimentazioni avrebbero potuto essere *ereditate* dal cinema stesso, *so-pravvivendo* in esso e ripresentandosi via via in forme nuove.

In secondo luogo, è proprio in quanto «sintesi delle arti» [*sintez iskusstv*] che il cinema può essere considerato secondo Ejzenštejn come un'arte eminentemente sovietica: ereditando e unificando al proprio interno l'intera storia delle arti, che letta a partire dal punto di vista storico del cinema poteva essere interpretata come una lunga serie di anticipazioni del cinema stesso, il cinema corrisponde a quel vasto progetto di unificazione sociale che era alla radice dell'Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche. Il cinema come «erede di tutte le culture artistiche» e come «sintesi delle arti», in altre parole, era secondo Ejzenštejn un'arte eminentemente *socialista*, erede di tutti i progetti di *opera d'arte totale* formulati in passato, e diametralmente opposta a quella tendenza alla separazione e all'isolamento che secondo Ejzenštejn caratterizzava tutte le avanguardie borghesi, tutti gli «-ismi» che si erano succeduti in Europa dal Futurismo italiano in poi (Eisenstein 2011, 145).

Infine, il cinema viene presentato come parte integrante di una lunga genealogia di media e di forme di rappresentazione che hanno risposto storicamente in diversi modi a una stessa *urge* o *Trieb* fondamentale: quella di «fissare i fenomeni», attraverso diverse forme di registrazione, ripetizione, commemorazione, rivivificazione, che Ejzenštejn sintetizza citando un celebre verso del *Faust* di Goethe («Verweile doch, du bist so schön!» / «Fermati, attimo, sei così bello!»)¹² (Eisenstein 2011, 151). È qui che il discorso di Ejzenštejn – teorico instancabile di un montaggio definito di volta in volta «montaggio delle attrazioni», «metrico», «ritmico», «tonale», «armonico», «intellettuale», produttore di immagini [*obraz*] dotate di un senso generale e di una forte carica emotiva (cfr. i saggi contenuti in Ejzenštejn 1992, e l'ampia teoria esposta in Ejzenštejn 2004) – viene a coincidere singolarmente con quello del Bazin teorico del «montage interdit». Secondo la complessa genealogia elaborata da Ejzenštejn nelle note per una *Storia generale del cinema* – una genealogia che è al tempo stesso un'archeologia del cinema e un'antropologia dei media – il cinema risponderrebbe allo stesso «bisogno fondamentale» – il «*besoin fondamental*» di Bazin diventa qui «*Urtrieb*» – a cui in passato avevano risposto altre forme di registrazione e di fissazione delle apparenze sensibili del corpo come le maschere funerarie e le pratiche dell'imbalsamazione e della mummificazione, tanto da poter essere definito come una forma di «mummificazione dinamica» [*dinamičeskaja mumificacija*] (Ejzenštejn 2011, 152).

Questa definizione del cinema come «mummificazione dinamica», analoga alla definizione di Bazin che vedeva nel cinema la «*momie du changement*», si inserisce però nel quadro di una visione completamente diversa della relazione tra cinema, tempo e storia. Così come in tutti i suoi testi precedenti – e in particolare nei testi scritti dopo l'esperienza del viaggio in Messico, un paese in cui Ejzenštejn aveva scoperto una cultura fatta di stratificazioni storiche eterogenee tutte intrecciate e coesistenti, in un gioco senza fine di ibridazioni anacronistiche – anche le note per una *Storia generale del cinema* presentano una storia in cui l'anacronismo, il *montaggio anacronistico di tempi diversi*, è al tempo stesso strumento euristico, strategia ermeneutica e stile espositivo.¹³ L'accostamento tra il cinema

e le pratiche della mummificazione e del calco finalizzato alla produzione di maschere mortuarie, lungi dal reggere l'intera argomentazione ejzenštejniana come in Bazin, non è che uno dei molteplici accostamenti anacronistici che costellano questa sorprendente «storia generale del cinema» in cui non compaiono né registi né film, ma solo delle lunghe «linee» [*linii*] genealogiche che attraversano liberamente e vertiginosamente la storia con l'obiettivo di individuare e “cartografare” tutti i media e tutte le forme di rappresentazione che hanno in qualche modo anticipato il cinema.

È questo continuo ricorso alla forza euristica ed ermeneutica dell'anacronismo che spinge Ejzenštejn a proporre accostamenti sorprendenti come quelli che mettono in relazione il cinema storico sovietico con i ditirambi con cui veniva commemorata la nascita e la morte di Dioniso; le sacre rappresentazioni medievali, che riproponevano le scene fondamentali della Passione, e i drammi storici shakespeareiani; il primo piano cinematografico con lo stile di recitazione del teatro Kabuki e con le incisioni di Hokusai; il montaggio audiovisivo con la rappresentazione del canto degli angeli nell'altare di Gand di Van Eyck; la tridimensionalità delle immagini del cinema stereoscopico con i fasci di luce colorata che, provenendo dalle vetrate istoriate, animano l'interno delle cattedrali gotiche; la rappresentazione cinematografica del movimento, la pittura “cronofotografica” di Giacomo Balla e un suo sorprendente precedente nel manoscritto medievale dello *Sachsenspiegel*; il cinema a colori e la tradizione russa popolare dei *lubok*; le animazioni di Disney, le favole di Esopo e La Fontaine, e le credenze animiste e totemiste; il montaggio di spazi diversi nel cinema e la successione di vedute che si offrono a uno spettatore che visita la sommità dell'Acropoli...

Il punto di vista storico da cui vengono prodotti questi accostamenti anacronistici – molti dei quali possono essere rinvenuti anche in opere precedenti di Ejzenštejn –¹⁴ è quello del cinema stesso: un cinema che si pensa “erede” e «sintesi» delle arti, e che si volta all'indietro per individuare *ex post, après coup*, i propri «antenati» (Ejzenštejn 2004, 130), ricostruendo la storia di quelle «profezie», per riprendere il noto passo benjaminiano sulla «storia dell'arte come storia di profezie», che lo hanno preannunciato.¹⁵

Sebbene però nella *Storia generale del cinema* il cinema stesso venga presentato come punto d'arrivo teleologico dell'intera storia delle arti, delle forme di rappresentazione e dei media, la genealogia che il cinema ricostruisce di sé dal proprio punto di vista è tutt'altro che lineare. Si tratta piuttosto di una genealogia dominata da una «jumping chronology»,¹⁶ in cui il ricorso all'anacronismo consente di cogliere tutte quelle forme di rappresentazione che *sopravvivono* in qualche modo in un cinema che ne *eredita* la forza, l'efficacia, la capacità di agire sullo spettatore. Lungi dal considerare il cinema, come il Bazin di “À propos de *Pourquoi nous combattons*”, come lo strumento con cui produrre una «histoire totale» in cui gli eventi storici vengono immediatamente imbalsamati, mummificati e conservati senza deperimento e senza lacune, Ejzenštejn considera piuttosto il cinema come al tempo stesso strumento di «mummificazione dinamica» e di scomposizione e ricomposizione del tempo grazie al montaggio. Un montaggio anacronistico, sempre alla ricerca del «conflitto» fra tempi diversi,¹⁷ che come abbiamo visto costituisce lo strumento conoscitivo e la strategia espositiva a cui Ejzenštejn ricorre in continuazione in tutti i suoi scritti, in particolare dall'esperienza messicana in poi, e che domina tutto il progetto di una *Storia generale del cinema*.

3. *Anacronismo, survival, Nachleben: archeologia del cinema e storia antropologica delle immagini*

Bazin e Ejzenštejn non sono stati i soli né i primi ad accostare la fotografia e il cinema con le pratiche dell'imbalsamazione, della mummificazione, del calco e delle maschere mortuarie.¹⁸ Già nel 1915, nel suo *The Art of the Moving Picture*, il poeta americano Vachel Lindsay paragona l'esperienza della visione di un film nella semi oscurità di una sala cinematografica – «into the twilight of an Ali Baba's cave [...] as bright and dark as that of some candle-lit churches» (Lindsay 1916, 252) – all'ingresso nell'oscurità della tomba racchiusa al centro di una piramide, o ancora al modo in cui il Libro dei Morti, secondo la versione del Papiro di Ani, racconta la discesa dello scriba egizio omonimo, dopo la sua mummificazione, nel mondo dei morti, fino al cospetto di Osiride, davanti al quale la sua anima viene giudicata. Quasi scusandosi per questo paragone anacronistico, e invitando il lettore a emendare lui stesso il testo da eventuali «modernisms» inappropriati (Lindsay 1916, 258), Lindsay ritiene cionondimeno che cinema, e in particolare il cinema americano a cui si rivolge con il suo scritto, non abbia che da guadagnare dal ritrovamento di queste radici profonde, radici che potrebbero elevarlo al di sopra di spettacoli popolari come il circo, consentendogli di nutrire la sua «giovane visione» con uno dei «sogni più antichi»:

Man is an Egyptian first, before he is any other type of civilized being. The Nile flows through his heart. So let this cave be Egypt, let us incline ourselves to revere the unconscious memories that echo within us when we see the hieroglyphics of Osiris and Isis. Egypt was our long brooding youth. We built the mysteriousness of the Universe into the Pyramids, carved it into every line of the Sphinx. We thought always of the immemorial.

[...]

Here is a nation, America, going for dreams into caves as shadowy as the tomb of Queen Thi. There they find too often, not that ancient priestess and ruler, nor any of her kin, nor yet Ani the scribe, nor yet any of the kings, but shabby rags of fancy, or circuses that were better in the street.

Because ten million people daily enter into the cave, something akin to Egyptian wizardry, certain national rituals, will be born. By studying the matter of being an Egyptian priest for a little while, the author-producer may learn in the end how best to express and satisfy the spirit-hungers that are peculiarly American. *It is sometimes out of the oldest dream that the youngest vision is born* (Lindsay 1916, 254-260, *passim*).

Sei anni dopo *The Art of the Moving Picture*, nel saggio *Bonjour cinéma* del 1921, è Jean Epstein a rifarsi ancora una volta alle pratiche dell'imbalsamazione per parlare dell'esperienza cinematografica. Descrivendo la semplice visione di un uomo che cammina, un uomo qualunque, e il modo in cui il cinema la eternizza, scrive:

Tout est gonflé d'attente. Des sources de vie jaillissent de coins qu'on croyait stériles et explorés. L'épiderme étale une tendresse lumineuse. La cadence des scènes de foule est une chanson. Regardez donc. Un homme qui marche, cet homme quelconque, un passant: la réalité d'aujourd'hui fardée pour une éternité d'art. *Embaument mobile* (Epstein 1974, 92).

È però prima di Lindsay ed Epstein, e al di fuori della storia delle teorie del cinema, che troviamo un accostamento particolarmente significativo tra l'immagine fotografica e le pratiche ancestrali che in essa in qualche modo sopravvivono. Questa volta non si tratta dell'imbalsamazione e della mummificazione, ma del calco e della maschera mortuaria. Nella sua *Storia del ritratto in cera* del 1911, Julius Schlosser ricostruisce una lunga genealogia che dai busti in cera degli antenati conservati nelle abitazioni delle famiglie patrizie romane risale – attraverso l'antichità, il Medioevo, il Rinascimento e l'epoca moderna – fino alla comparsa dell'immagine fotografica. Nel momento in cui, tra fine Settecento e inizio Ottocento, la ceroplastica perde le funzioni magiche, funerarie e votive che aveva avuto in passato, viene definitivamente relegata al di fuori del perimetro dell'arte da parte dell'estetica del Neoclassicismo, e trova rifugio nel mondo ambiguo e grottesco dei musei delle cere, come quel *Panoptikum* di Amburgo che viene menzionato anche da Ejzenštejn nelle sue note. La fotografia si propone come forma di *survival* – Schlosser usa proprio il termine inglese usato da Edward B. Tylor nel suo *Primitive Culture* del 1871 – del peculiare *realismo* e *naturalismo* delle maschere mortuarie e dei ritratti in cera. Un realismo e un naturalismo che secondo Schlosser affondano le loro radici «nella sfocata preistoria», «nella vita psichica primitiva» (Schlosser 2011, 39), in «ancestrali idee demoniche» (Schlosser 2011, 125), e di cui la fotografia è erede diretta:

Considerando globalmente la sua evoluzione, non può esserci alcun dubbio sul fatto che [la ceroplastica], con la sua innata tendenza al naturalismo, fosse chiamata a un compito che la vera arte borghese dei tempi moderni, la fotografia, avrebbe poi assolto in maniera ancor più evidente, meno materiale, più scientificamente oggettiva, più concettuale e soprattutto più economica: tramandare un'immagine dell'individualità personale il più “fedele”, “viva” e “vera” possibile (Schlosser 2011, 162).

Prima ancora, nel 1902, era stato Warburg, nel saggio *Arte del ritratto e borghesia fiorentina*, a interrogarsi sul senso del *Nachleben*, in pieno Rinascimento, di busti in cera pensati come *ex voto* ed esposti nelle chiese, come nel caso dei *boti* della Santissima Annunziata a Firenze (Warburg 1902).

Sia in Schlosser che in Warburg, secondo quanto ha mostrato chiaramente Georges Didi-Huberman (cfr. Didi-Huberman 2008; 2011), le pratiche del calco, della maschera funeraria e del ritratto in cera mettono profondamente in crisi una storia dell'arte pensata secondo un modello storiografico di tipo lineare, evolutivo e teleologico, incentrato sulla ricerca dei tratti distintivi di ogni personalità artistica e sulle categorie estetiche dell'*invenzione* e dell'*imitazione*. Con il loro *survival*, il loro *Nachleben* attraverso i secoli, le pratiche studiate da Warburg e da Schlosser pongono il problema di come render conto di una produzione di immagini spesso anonime, spesso non concepite come artistiche, e soprattutto tendenzialmente *prive di stile*, in quanto la loro genesi dipende, per riprendere l'espressione baziniana, da un «transfert de réalité» diretto, per contatto, con il loro “modello”. Anche in Bazin e in Ejzenštejn l'accostamento tra fotografia e cinema da un lato, e imbalsamazione, mummificazione, calchi e maschere mortuarie dall'altro, obbliga la teoria e la storia di entrambi questi media a rifiutare ogni ontologia che pretenda di isolarli dalla *longue durée* di una storia antropologica delle immagini, ed impedisce di pensare questa stessa storia secondo un modello lineare, evolutivo e teleologico. L'archeologia della fotografia e del cinema che in entrambi gli autori

prende forma è inseparabile da un'antropologia delle immagini che deve rendere conto dei fenomeni di sopravvivenza che la attraversano e degli inaspettati «ritorni al passato» di cui Ejzenštejn parla spesso nella *Teoria generale del montaggio* e che spingono Bazin, nel suo saggio “Le mythe du cinéma total”, ad affermare una tesi paradossale che dà ancora molto da pensare: «Tous les perfectionnements que s'adjoint le cinéma ne peuvent donc paradoxalement que le rapprocher de ses origines. *Le cinéma n'est pas encore inventé!*» (Bazin 1958, 25). Il tentativo elaborato da Bazin e da Ejzenštejn alla metà del secolo scorso, in due fasi completamente diverse del loro percorso intellettuale, di far leva sul potenziale euristico ed ermeneutico dell'anacronismo per studiare l'archeologia del cinema nel quadro di una storia antropologica delle immagini, è un tentativo che oggi può apparire “anacronistico”, ma che proprio per questo è profondamente attuale.

¹ Trasformando “the chaos and meaninglessness of the world into a self-sustaining structure and rhythm” (Andrew 1976, 12).

² Solo il primo dei quattro volumi della raccolta – *Qu'est-ce que le cinéma?* Vol. 1, *Ontologie et langage* – fu pubblicato sotto la diretta supervisione di André Bazin. Gli altri tre volumi – Vol. 2, *Le cinéma et les autres arts*; Vol. 3, *Cinéma et sociologie*; Vol. 4, *Une esthétique de la réalité: le néo-réalisme* – uscirono postumi rispettivamente nel 1959, 1961 e 1962.

³ La tesi centrale di questo saggio, una «loi esthétique» o «principe» che però non intende affatto proibire il montaggio *in generale*, è la seguente: «“Quand l'essentiel d'un événement est dépendant d'une présence simultanée de deux ou plusieurs facteurs de l'action, le montage est interdit”. Il reprend ses droits chaque fois que le sens de l'action ne dépend plus de la contiguïté physique, même si celle-ci est impliquée» (Bazin 1958, 127).

⁴ I manoscritti originali delle note di Ejzenštejn per una *Storia generale del cinema* [*Zametki k vseobščej istorii kino*] si trovano presso l'Archivio di Stato Russo per la Letteratura e le Arti (RGALI: Rossijskij Gosudarstvennyj Archiv Literatury i Iskusstva), nel fondo 1923, inventario n. 2, documento 1021. Pubblicate per la prima volta in russo nel 2012 nella rivista *Kinovedčeskije Zapiski*, a cura di Naum Klejman, sono in corso di pubblicazione, in un'edizione inglese a cura di Naum Klejman e del sottoscritto: S.M. Eisenstein, *Notes for a General History of Cinema*, with a selection of critical essays, edited by Naum Klejman and Antonio Somaini, Amsterdam University Press, Amsterdam 2014. Una traduzione parziale in tedesco, sempre a cura di Naum Klejman e del sottoscritto, è uscita nel 2011 con questo titolo: “Sergej M. Eisensteins *Allgemeine Geschichte des Kinos*. Aufzeichnungen aus dem Nachlass, eingeleitet von Antonio Somaini und Naum Klejman”, in *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, n. 4 (1/2011), Akademie Verlag, Berlin 2011, pp.138-157 (Eisenstein 2011).

⁵ Gaston Diehl fu anche tra i fondatori del *Festival International du Film d'Art* e regista dei seguenti film sulla vita e l'opera di van Gogh, Gauguin e Watteau: *Van Gogh* (1948); *Gauguin* (1950) con Alain Resnais; *Les Fêtes galantes (Watteau)* (1950) con Jean Aurel.

⁶ Con alcune leggere ma significative modifiche, su cui cfr. Joubert-Laurencin 2013 (in corso di pubblicazione).

⁷ Bazin ricorda la prima pubblicazione, sulla rivista *Verve*, dell'*Esquisse d'une psychologie du cinéma* di Malraux: «Dans son article de *Verve*, André Malraux écrivait que “le cinéma n'est que l'aspect le plus évolué du réalisme plastique dont le principe est apparue avec la Renaissance, et a trouvé son expression limite dans la peinture baroque”» (Bazin 1958, 12).

⁸ Come Malraux ricorda all'inizio del *Musée Imaginaire*, questi passi su arte barocca e cinema sono ripresi pari pari dall'*Esquisse d'une psychologie du cinéma*.

⁹ Il testo del *Musée Imaginaire* che compare sulla doppia pagina contenente le riproduzioni fotografiche del quadro *Le vieux roi* di Rouault e della maschera funeraria di Agamennone è il seguente: “Et les valeurs de représentation, jadis maîtresses de la fiction peinte, s'engouffrent dans le cinéma: volonté de séduire et d'émouvoir, style et poésie de théâtre, beauté des personnages, expression des visages. Au fond des âges, un masque lointain qui psalmodie solennellement dans la lumière; devant nous, le visage bouleversé des gros plans chuchote dans l'ombre qu'il emplit” (Malraux 1949, 117).

¹⁰ Nel saggio “Le cinéma d'exposition” Bazin fa riferimento a un'altra tradizionale immagine acheropita della tradizione cristiana, il “Velo di Veronica”. Descrivendo il film documentario che mostra il

lungo calvario della discesa dal massiccio dell'Annapurna degli alpinisti francesi Maurice Herzog e Louis Lachenal, che avevano terminato la prima parte della discesa con mani e piedi congelati, Bazin scrive: «Alors commence le long calvaire de la descente, Herzog et Lachenal ficelés *comme des momies* sur le dos de leurs Sherpas, et cette fois le cinéma est là, *voile de Véronique* sur le visage de la souffrance humaine» (Bazin 1958, 54).

¹¹ Rispettivamente: Ejzenštejn 2004; 2003; 2002.

¹² Il celebre verso del *Faust* citato da Ejzenštejn si trova in J.W. Goethe, *Faust. Der Tragödie zweiter Teil*, V, 11582.

¹³ Sul modo in cui Ejzenštejn, nei suoi scritti teorici a partire dalla fine degli anni '20, utilizza l'oggetto stesso della sua teoria, il montaggio, come strumento epistemico, interpretativo ed espositivo, cfr. Somaini 2011, in partic. i capp. IV, XI, XIII.

¹⁴ Cfr. per es. il cap. "Percorsi architettonici" della *Teoria generale del montaggio* (Ejzenštejn 2004, 78-101)

¹⁵ «La storia dell'arte è una storia di profezie. Può essere scritta solo a partire dal punto di vista del presente immediato e attuale, poiché ogni età possiede la propria nuova, benché non ereditabile, occasione di interpretare le profezie che l'arte delle epoche passate racchiudeva in sé» (Benjamin 1939, 67).

¹⁶ L'espressione «jumping chronology» è utilizzata da Ejzenštejn nel saggio sul progetto di film non realizzato *Mosca 800* intitolato "Genealogia del colore di *Mosca 800*" (1947) per spiegare come il film avrebbe dovuto avere «una consequenzialità non temporale ma tematica» (Ejzenštejn 1989, 111). Al di là del ruolo specifico che questa «jumping chronology» gioca in questo progetto ejzenštejniano, ci sembra che il termine possa riassumere più in generale il suo modo di percorrere la storia delle arti per ritrovare ed analizzare, attraverso continui salti e continui accostamenti anacronistici, le manifestazioni pre-cinematografiche del principio del montaggio.

¹⁷ Sul ruolo del "conflitto", e in particolare del conflitto fra tempi diversi, come cardine del montaggio intellettuale, cfr. il saggio "Drammaturgia della forma cinematografica" (1929) in Ejzenštejn 1992, 19-52 e Somaini 2011, cap. III.

¹⁸ Cfr. Joubert-Laurencin 2012.

Rabbia poetica
Nota su Pier Paolo Pasolini*
Georges Didi-Huberman

Ne *La Rabbia*, il suo mirabile documentario di montaggio realizzato nel 1962-1963, Pier Paolo Pasolini ha voluto sviluppare, quasi come culmine delle sue prese di posizione sulla situazione politica del mondo contemporaneo, una profonda riflessione sulla bellezza: la bellezza messa a confronto con la ricchezza (perché la borghesia ha bisogno di “appropriarsi” la bellezza?), la bellezza messa a confronto con la morte o, anche, la bellezza come “male mortale” (nel lungo brano elegiaco sulla morte di Marilyn Monroe, scandito dai versi di una poesia appositamente composta da Pasolini e letta dalla magnifica e dolce *voce in poesia* di Giorgio Bassani).¹ È qui che, in una delle ultime sequenze del film – intitolata *Sequenza della disgrazia in miniera* (Pasolini 2001, 401) – la gente del popolo, i minatori, riemergono dal fondo del film, come se risalissero dalle profondità della loro miniera. È qui che affiora *l'altra bellezza*, la bellezza stranamente bella di portare quel proprio altro che è *il dolore più antico*. Ventitré minatori sono estratti dal fondo della miniera, i loro cadaveri portati dai compagni e piantati dalle loro spose o madri. È questo che si vede anzitutto, come esatto contrappunto alle vite «cariche di gioielli» dei borghesi all'opera, o alla morte della stessa Marilyn sotto forma di «polvere d'oro». Qui si vedono delle donne in grigio, in nero, delle donne che si dibattono nel lutto, che piangono, tacciono con dignità o lanciano i propri gesti di collera contro le autorità capaci solo di “gestire l'incidente”. Pasolini compone qui, in «voce di poesia», qualcosa come un *thrènos*, un umile canto funebre per questo popolo colto dal colpo del grisou:

E la classe degli scialli neri di lana,
dei grembiuli neri da poche lire,
dei fazzoletti che avvolgono
le facce bianche delle sorelle,
la classe degli urli antichi,
delle attese cristiane,
dei silenzi fratelli del fango
e del grigiore dei giorni del pianto,
la classe che dà supremo valore
alle sue povere mille lire,

*Traduzione dal francese di Angela Mengoni.

e, su questo, fonda una vita
appena capace di illuminare
la fatalità del morire.

(Pasolini 2001, 401)

*

Ma perché Pasolini ha avuto bisogno di comporre, in versi poetici, questo canto funebre in cui l'evocazione del passato – con i suoi «urli» giunti direttamente dall'antichità pagana e i suoi «pianti» consacrati dall'intera tradizione cristiana – sembra quasi relegare in secondo piano l'analisi storica e la presa di posizione politica? Come potrebbe quest'ultima parola conferita alla «fatalità del morire» servirci da arma polemica e da strumento emancipatore per il presente? Ecco, tuttavia, nonostante i sospetti e le avversioni – che siano opera di “tradizionalisti” irritati che si potessero scrivere, come Pasolini ha esplicitamente tentato, delle «poesie marxiste»² o di “avanguardisti” costernati dal suo ricorso alle forme più antiche di scrittura poetica –, ecco, tuttavia, ciò che Pasolini ha voluto assumere *frontalmente* in questa esperienza di scrittura politico-poetica. Non c'è forse, nelle *Poesie marxiste* del 1964-1965, una piccola raccolta di epigrammi (questa forma antica di poesia funebre che Bertolt Brecht aveva già ripreso, da parte sua, nell'*ABC della guerra*) come anche un lungo testo intitolato “Poesia in forma di polemica” (Pasolini 2003b, 960-962, 975-977)? Una delle più belle poesie mai scritte, forse, da Pasolini, non ha forse avuto per tema una manifestazione politica?³

Quando, nel 1968, Pasolini volle riassumere per lo storico Jon Halliday il proposito inerente al film *La Rabbia*, non esitò dinanzi al paradosso che consisteva, disse, nello scrivere «in versi» la sua «denuncia marxista della società del tempo»: «Scrissi questi testi poetici espressamente [per il film] e li lessero Giorgio Bassani – che doppiò Orson Welles ne *La ricotta* – e il pittore Renato Guttuso».⁴ Due anni prima e in un contesto tutto italiano – un'intervista con Giorgio Bocca pubblicata ne *Il Giorno* del 19 luglio 1966 –, a Pasolini era stato intimato di spiegarsi con gli “avanguardisti” di sinistra che gli rimproveravano la sua *poesia arrabbiata* come attitudine neoromantica, inefficace rispetto alla *politica rivoluzionaria* necessaria nel contesto delle lotte sociali di quel periodo. Il giornalista apriva l'intervista descrivendo così il suo interlocutore: «Già, il vecchio Pasolini Pier Paolo, cinquanta chili di una rabbia che è solitudine, amore, timidezza, incontinenza, paura, genio. Cinquanta chili di uomo» (Pasolini 1999a, 1591). Dopodiché poteva porre la sua domanda principale: «Volevo chiederle, seriamente, qual è la differenza fra arrabbiato e rivoluzionario» (Pasolini 1999a, 1592). Reazione fisica di Pasolini: «Si passa la mano sul viso e socchiude le palpebre come uno che soffre di un'emicrania permanente». Poi arriva una risposta, ma una risposta in due tempi. Dapprima, Pasolini ammette che il rivoluzionario vuole apportare un cambiamento al sistema politico esistente «sul piano del reale», mentre l'arrabbiato non cessa di scontrarsi con le sbarre di un sistema di cui può essere considerato il prigioniero. D'altra parte, il rivoluzionario vuol sostituire al sistema esistente un altro sistema del quale l'arrabbiato ha tutte le ragioni di credere che esso restaurerà ciò che Pasolini chiama allora il «moralismo e il perbenismo» di ogni sistema vigente, fosse anche sorto da un precedente sistema abolito. Il rivoluzionario (il cui tipo, agli occhi di Pasolini, è Lenin) sarebbe dunque in attesa di un nuovo conformismo, mentre

l'arrabbiato (il cui tipo sarebbe piuttosto incarnato da Socrate) soffre di tutti i conformismi possibili, in tutti i possibili sistemi (Pasolini 1999a, 1592-1593). Ora, ciò non è senza conseguenze per il linguaggio stesso, per la *lingua scelta per proferire la contestazione* di tali sistemi vigenti. Si capisce meglio, allora, che Pasolini abbia raddoppiato la prosodia del suo commento, ne *La Rabbia*, tra una «voce di prosa» (piuttosto rivoluzionaria) e una «voce di poesia» (arrabbiata nella sua stessa dolcezza, nella sua dolorosa dolcezza). Ecco perché, secondo il poeta cineasta, ogni guerra deve essere condotta su due fronti («io conduco una guerra su due fronti»), a costo di esser maledetti dai «puri poeti», da un lato, e dai «puri rivoluzionari» dall'altro (Pasolini 1999a, 1595). E a coloro che gli rimproverano il suo atteggiamento – «è ridicolo arrabbiarsi in versi alessandrini» – Pasolini risponde che le forme del passato – le *Pathosformeln* o le *Toposformeln* dell'antichità pagana o del Medioevo cristiano – possono, al contrario, apparire come «una novità rispetto alle codificazioni più recenti» (Pasolini 1999a, 1594). Un modo, per il poeta, di paragonarsi – molto modestamente, del resto – a una «cartina di tornasole» (Pasolini 1999a, 1595): quel piccolo foglio di carta filtrante imbevuto di un pigmento solubile in acqua (il più delle volte estratto da certi licheni) che «reagisce» all'ambiente (di solito di colore malva o lilla in ambiente chimicamente neutro, la cartina di tornasole vira al rosso in ambiente acido e al blu in ambiente basico o alcalino). Modo di dire che l'arrabbiato non conosce pace, stasi, stabilità: muta colore nel vento che passa come fremono le ali dell'uccellino nelle gallerie minacciate dal grisou. Immagini di questa *inquietudine poetica* che lo stesso Pasolini, nel film di Jean-André Fieschi intitolato proprio *Pasolini l'enragé*, aveva voluto chiamare l'*abgioia*, secondo un lessico preso a prestito, non a caso, ai trovatori di un lontano passato poetico (Pasolini 1981).⁵

*

È dunque possibile che la poesia, compresa la poesia tradizionale, ci aiuti a esprimere alcune verità essenziali in una forma ritmica – bella e memorabile – che la maggior parte dei testi filosofici non riesce, indubbiamente, a far «cantare» (che si provi a cantare e memorizzare un brano di Kant o di Hegel, per vedere). In tal senso, *La Rabbia* ci darebbe da intendere, attraverso la sua splendida *voce in poesia*, una «verità musicata», qualcosa come una prosodia della condizione umana, ad esempio quando Pasolini inizia il suo commento – un inizio non inserito nella versione finale del film – con questa riflessione generale sul tempo: «Il tempo fu una lenta vittoria / che vinse vinti e vincitori» (Pasolini 2001, 355). Ma ammettiamo pure l'estrema generalità di un tale proposito. Dir questo, in effetti, è dire troppo poco sulla poesia e non dire ancora niente su quella *rabbia poetica* che costituisce, in Pasolini, un *gestus* fondamentale o, addirittura, il paradigma centrale – ma sarebbe meglio dire trasversale – di tutti i suoi tentativi letterari, critici, politici o cinematografici.

È un fatto significativo nella biografia artistica di Pasolini che il titolo *La Rabbia* sia stato scelto, almeno due anni prima del film del 1962, per una raccolta narrativa che non è mai stata realizzata,⁶ ma anche per una magnifica poesia del 1960 inserita, nel 1961, nella raccolta *La Religione del mio tempo* e, più precisamente, nella parte detta delle *Poesie incivili* (Pasolini 2003a, 1051-1053). È una poesia composta da sei strofe che comprendono quindici versi ciascuna. Secondo Walter Siti, editore delle opere del poeta, la sua struttura prosodi-

ca riproduce esattamente lo schema ABCABBCCDDEFEF che si ritrova nei *Rerum vulgarium fragmenta* di Petrarca e, ancor prima, in una celebre canzone di Dante intitolata *Amor, che movi tua virtù dal ciel*.⁷ Ora, leggendo questa poesia, è possibile comprendere qualcosa di essenziale alla struttura *lyrico-documentaria* che caratterizzerà, due o tre anni dopo, il film eponimo di Pasolini. Come se la *rabbia poetica* che percorre tutto il film non fosse *rabbia* che, anzitutto, sotto forma di una poesia *stricto sensu*.

Questa poesia inizia con l'evocazione di un piccolo giardino ombreggiato di pini nel quale ancora fioriscono le rose, come testimoni di un tempo passato che sopravvive nella loro vita vegetale e, forse, nel canto di quel merlo che, ancora quel giorno, «trama la sua tresca», dice il poema giocando su una parola che designa al contempo una relazione amorosa, un intrigo politico e un ritmo di danza tipo “farandola” (Pasolini 2003a, 1051). È una figura di sopravvivenza cui si oppongono crudamente – immagine dura ma cara a Pasolini e presente in un gran numero dei suoi film – le «facciate gialle dei grattacieli fascisti» e gli «ultimi cantieri». Vicino a quel giardino è morto nel 1849 Goffredo Mameli, poeta e patriota italiano, figura centrale del Risorgimento e autore dell'inno nazionale (il *Canto degli italiani* messo in musica da Michele Novaro) come anche di un celebre “inno al popolo” (*Suona la tromba* musicato da Giuseppe Verdi).

All'evocazione di questo *poeta politico* per antonomasia – e del suo lirismo tipico dei tempi di lotta – Pasolini aggiunge, come per montaggio, la descrizione del proprio giardinetto di pietra (*mio povero giardino, tutto / di pietra*) dove i colori sono rari (*colori, / pochi*), tranne, a ben guardare, un unico punto di rosso (*solo un po' di rosso*): là dove cresce, in questo luogo «seminascosto, amaro, senza gioia», un'unica rosa:

Una rosa. Pende umile,
sul ramo adolescente, come a una feritoia,
timido avanzo d'un paradiso in frantumi...

(Pasolini 2003a, 1051-1052)

Allora il poeta, con le sue parole, il suo corpo, il suo pensiero, il suo occhio-frase, si avvicina un po' di più. Vista da vicino, la rosa è ancor più modesta, «dimessa» come «una povera cosa indifesa e nuda». «Mi avvicino più ancora – scrive Pasolini – ne sento l'odore...» che fa subito sorgere il lamento: «Ah, gridare è poco, ed è poco tacere». Eppure Pasolini, respirando il profumo di quell'unica rosa, sa bene che sperisce «in un solo misero istante, / l'odore della mia vita» (Pasolini 2003a, 1052). Sorge allora, come il profumo nelle narici, la domanda nell'anima – o nella bocca, nella lingua – del poeta:

Perché non reagisco, perché non tremo
di gioia, o godo di qualche pura angoscia?
Perché non so riconoscere
questo antico nodo della mia esistenza?
Lo so: perché in me è ormai chiuso il demone
della rabbia.

(Pasolini 2003a, 1052)

La rabbia sarebbe dunque un demone che prende dimora in noi e non ci abbandona. È il demone *in noi* di tutto ciò che ci imprigiona e ci distrugge dall'*intorno*, voglio dire dal mondo storico e politico che determina così pesantemente i nostri destini collettivi e individuali. Come se la storia – con questa impossibilità di innocenza che accompagna ogni coscienza, con gran rimpianto di Pasolini – riempisse «il cuore di pus» (*mi riempie il cuore di pus*) poiché impedisce di essere poeticamente padroni del proprio tempo (*non sono più padrone del mio tempo*) (Pasolini 2003a, 1052). La rima «cuore-furore» avrà ormai la stessa posizione di «rosa-rabbia», la poesia termina, infatti, sulla constatazione di una inquietudine pienamente assunta: «non avrò pace, mai» (Pasolini 2003a, 1053). Forse, allora, la rabbia testimonia, in ciascuno di noi, uno scacco del *vedere poetico* di fronte alla storia delle società umane?

*

Pessimismo e dolore, certo. Rassegnazione certamente no. Bisogna sempre fare i conti, in Pasolini, con la doppia dimensione di ciò che egli chiama, in una famosa poesia, la sua «disperata vitalità».⁸ Ora, il cinema non rappresenta forse la forma stessa di questa inalienabile vitalità? Basterebbe ricordare lo straordinario film filosofico *La sequenza del fiore di carta* in cui la “vitalità” di Ninetto Davoli si addoba di un gran fiore rosso – rosa o, piuttosto, finto papavero – la risposta, gioiosa e provvisoria, disperata dunque, ai disordini del mondo che compaiono in sovrainpressione al corpo danzante del giovane attore: poesia *naïve*, senza dubbio, e del resto Ninetto, nel film, sarà messo a morte da qualcosa come la trascendenza della storia. Ma il cinema avrà, almeno, saputo trasformare la sterile *rabbia* del «demone della storia» in *rabbia poetica*, come fanno le sequenze sulla morte di Marilyn e sulla disgrazia in miniera nel film *La Rabbia*.

Molte intuizioni, in Pasolini, sembrano regolate da una sorta di sillogismo implicito: se è vero, da una parte, che «la poesia è nella vita»⁹ e che, dall'altra, il cinema è un'arte della quale la vita in movimento costituisce, con tutta evidenza, l'oggetto principale¹⁰ – tema ricorrente della raccolta *Empirismo eretico* pubblicata nel 1972 – si potrà allora dire che esiste senz'altro una possibilità per questo *cinema di poesia* di cui *La Rabbia* offre, proprio nel suo carattere storico e documentario, un magnifico esempio. È significativo che Pasolini, tra la sua poesia “La rabbia” e il suo film *La Rabbia*, abbia potuto, in un certo modo, disperare della scrittura pur continuando, per *abgjoia* o «disperata vitalità», ad immaginare qualcosa che sarà tanto *poesia visuale*, quanto *poesia verbale*. Nella prefazione alla sua raccolta di poesie pubblicata da Aldo Garzanti nel 1970, Pasolini avvertiva così il suo lettore:

Non è qui il caso di fare un'analisi sull'equivalenza del “sentimento poetico” suscitato da certe sequenze del mio cinema e di quello suscitato da certi passi dei miei volumi di versi. Il tentativo di definire una simile equivalenza non si è mai fatto, se non genericamente, richiamandosi ai contenuti. Tuttavia credo che non si possa negare che *un certo modo di provare qualcosa* si ripete *identico* di fronte ad alcuni miei versi e ad alcune mie inquadrature.¹¹

«Un certo modo di provare qualcosa»: ecco una frase che sembrerà poco precisa sul piano della teoria. Ma *provare* è il verbo più preciso possibile, grazie alla congiunzione – evidentemente presente a Pasolini – dei suoi differenti significa-

ti: *provare* è, senza dubbio, “sentire” nel senso di un moto di emozione davanti a qualcosa (una semplice rosa, ad esempio); ma è anche “provare” come “sperimentare”, nel senso di un’operazione euristica di elementi del mondo assemblati “per vedere” (aggiungere la rosa alla rabbia, per esempio) e, ancora, “provare” nel senso di una deduzione storica, di un giudizio costruito a partire da un certo stato del mondo (tra gli inni patriottici di Mameli negli anni 1840 e la poesia politica di Pasolini negli anni 1960). Tale sarebbe dunque, per l’autore di *Empirismo eretico*, la poesia come modalità o modalizzazione (*modo*) della *prova* del mondo, che è anche *prova* del tempo: un tentativo o sperimentazione che dà luogo, da una parte, a un *pensiero argomentato*, una prova, un giudizio e, d’altra parte, a una *emozione* modalizzata in qualche forma verbale o visiva – tutte cose che caratterizzano esattamente, lo si è visto, lo stesso progetto del film *La Rabbia*.

Ecco perché esiste un *cinema di poesia* di cui Pasolini, nel 1965, ha tentato qualcosa come un manifesto nel testo posto in apertura della sezione “Cinema” in *Empirismo eretico*.¹² Cos’è il cinema, in primo luogo, se non un campo, un veicolo, un medium di «immagini significanti» per le quali Pasolini oserà – del tutto provvisoriamente, com’è ovvio – il neologismo «im-segni» (Pasolini 1999b, 1463)? Ma in che senso si può dire di queste immagini che esse sono “significanti”, se non per ribadire, da una parte, che esse possono, attraverso il trucco del montaggio, comporsi al modo di parole in una frase e, d’altra parte, che ci toccano direttamente, ci interessano, ci riguardano?

Ed ecco che le immagini si costituiscono, anch’esse, come «modo di provare qualcosa». Ecco che esse toccano i nostri giudizi intellegibili (ordine della prova [*ordre de la preuve*]) e, al tempo, le nostre emozioni sensibili (ordine del provare [*ordre de l’épreuve*]). Ecco perché esse possiedono il doppio carattere di presentarsi al tempo stesso come *documenti del reale* (poiché il cinema, secondo Pasolini, resta un’arte fondamentalmente realista, ancorata ad una tecnica di registrazione, cosicché anche un film surrealista come *Un chien andalou*, evocato in quel testo, potrà essere considerato come documentazione perfettamente “realista” quanto alla forma delle natiche dell’attrice Simone Mareuil, del rasoio o delle bicilette nel 1928...) e come *invenzione della psiche* (poiché il cinema, per quanto sia documentario, fabbrica senza posa associazioni di immagini che sfuggono all’ambito limitato dell’inferenza razionale e forniscono materia ai nostri sogni più nascosti). Ciò spiega, dirà Pasolini, la profonda «qualità onirica» del cinema, come anche la sua natura, per così dire, oggettuale, assolutamente e necessariamente concreta, la sua «concretezza» (Pasolini 1999b, 1463, 1464).

Ora, esiste una sorta di articolazione dialettica o di operazione di conversione esemplare tra queste due dimensioni del cinema – reale e psicologica, concreta e onirica – menzionata da Pasolini: si tratta dei gesti o «segni mimici» che la macchina da presa, filmando gli esseri in movimento, arriva a captare per tramutarli in qualcosa che si dovrà ben chiamare, infine, un «patrimonio comune» (Pasolini 1999b, 1461). Come negare che gran parte del cinema di Pasolini si sforzi di restituirci la *poesia dei gesti* di tutti coloro che filma, con la più grande attenzione e tenerezza, che si tratti delle farandole esuberanti di Ninetto nella *Sequenza del fiore di carta* o della danza minimalista della piccola Salomè nel *Vangelo secondo Matteo*? Anche *La Rabbia*, non presta forse un’attenzione cruciale ai gesti umani isolati – dal montaggio – in tutta la loro potenza di espressione? Ma, dunque, perché questo privilegio estetico e, anche, antropologico accordato ai gesti, privilegio che si trova, prima di Pasolini, nella nozione di *Pathosformel* di Aby Warburg¹³ come

anche, dopo di lui, nell'idea cara a Giorgio Agamben per cui «poiché ha il suo centro nel gesto [...], il cinema appartiene essenzialmente all'ordine dell'etica e della politica (e non semplicemente a quello dell'estetica)» (Agamben 1992, 50). Si comprende bene, leggendo il testo di *Empirismo eretico*, questo privilegio particolare accordato al gesto nell'idea pasoliniana di una *poesia del cinema*. In primo luogo, il gesto si situerebbe al di là di ogni opposizione *tra lingua e corpo*:

Nella realtà, a integrare la lingua parlata, un sistema di segni mimici deve effettivamente essere invocato. Infatti, una parola (linseigno) pronunciata con una data faccia ha un significato, pronunciata con un'altra faccia ha un altro significato, magari addirittura opposto (mettiamo che a parlare sia un napoletano): una parola seguita da un gesto ha un significato, seguita da un altro gesto ha un altro significato ecc. (Pasolini 1999b, 1461-1462).

In secondo luogo, il gesto sembra ben situarsi al di là di ogni opposizione *tra corpo e anima*, poiché ci rivolge, a partire da ciò che *muove* un corpo, un messaggio – seppure indecifrabile, non siamo più qui nell'ideale di onnilegibilità di tipo semiologico – che ha anzitutto saputo *commuovere* [*émouvoir*] l'essere che si esprime. Infine, il gesto riuscirebbe a situarsi al di là di ogni opposizione *tra memoria e desiderio*, poiché ciò che esso consegna al presente riattiva qualcosa come un «patrimonio comune» per inventare, tuttavia, l'assoluta novità del *monstrum*, come dice Pasolini, che esso lancia con tutta la propria energia verso il futuro. Ed è qui, forse, che si afferma al meglio «la prevalente artisticità del cinema» che, agli occhi del poeta, sarà anzitutto percepibile nella «sua violenza espressiva, la sua fisicità onirica» (Pasolini 1999b, 1468). (Trascrivendo queste parole, mi viene d'improvviso in mente il pugno alzato del giovane nudo che, in *Salò*, sfida la morte che gli viene inflitta).

*

Il «cinema di poesia» intenderebbe dunque produrre ciò che Walter Benjamin ha altrove chiamato *immagini dialettiche*: esso ha, in effetti, dice Pasolini, la caratteristica di «produrre film dalla doppia natura». Da un lato vediamo, il più delle volte, un film che «si svolge», cioè che si sviluppa, che racconta esplicitamente una «storia». Ma, «sotto tale film, scorre l'altro film» che, dal canto suo, si presenta poeticamente nella misura in cui riesce a far passare la sua natura «totalmente e liberamente di carattere espressivo-espressionistico» (Pasolini 1999b, 1483). Film «altro» di cui Pasolini si commuove quando scorge, ne «le inquadrature e i ritmi di montaggio ossessivi» il vero lirismo dei «grandi poemi cinematografici, da Charlot a Mizoguchi e a Bergman» (Pasolini 1999b, 1483-1484).

Che il «cinema di poesia» sia doppio o dialettico si evince anche, su un piano fondamentale, dalla temporalità messa in opera nella sua arte del montaggio. Tutta *La Rabbia* è costruito, mi pare, sul fecondo paradosso di questa temporalità di cui il testo del 1965 offre un primo paradigma a proposito dello stesso poeta e dello scrittore in generale: «l'operazione dello scrittore consiste nel prendere da quel dizionario, come oggetti custoditi in una teca, le parole, e farne un uso particolare: particolare rispetto al momento storico della parola e al proprio. Ne consegue un aumento di storicità della parola: cioè un aumento di significato» (Pasolini 1999b, 1464). Un brano cruciale e davvero sovversivo: ecco il linguaggio poetico liberato da tutta quella fittizia atemporalità che gli conferisce non la tradizione

letteraria in quanto tale, ma il conformismo che accompagna quella tradizione. La *rosa* descritta nella poesia del 1960 sarebbe, allora, non tanto il motivo eterno e intangibile della canzone cortese, quanto l'immagine dialettica di una povera, piccola *cosa* rossa messa a confronto, all'esterno, con «le facciate gialle dei gratta-cieli fascisti» e, all'interno, con la *rabbia* del poeta-cittadino.

Avviene esattamente lo stesso con il “canto funebre” che chiude, ne *La Rabbia*, la *Sequenza della disgrazia in miniera*. Una memoria poetica vi è certo convocata, ma a titolo di «patrimonio comune» e non di conformismo letterario. Come descrivere, allora, come discernere la differenza tra i due? Come comprendere la linea di discriminazione – o di conflitto – inerente ogni *passato citato*? È una *politica della memoria* che mette qui in gioco il proprio destino: usi inventivi contro usi conformisti, usi liberatori contro usi costrittivi. Non ci si stupirà che Pasolini, un poco oltre in *Empirismo eretico*, ce ne offra un chiarimento notevole per giustezza e radicalità: è allora che, nel testo del 1967 intitolato *Essere è naturale?*, precisa il suo modo di comprendere il carattere doppio, o dialettico, di ogni «cinema di poesia» (Pasolini 1999b, 1562-1569).

Guardiamo Ninetto nella *Sequenza del fiore di carta* o anche in *Uccellacci e uccellini*:

Vediamo: in un film, appare l'inquadratura di un ragazzo coi capelli ricci e neri, gli occhi neri e ridenti, una faccia coperta dall'acne, la gola un po' gonfia, come di ipertiroideo, e un'espressione giuliva e buffa che emana da tutto lui. Questa inquadratura di un film rimanda forse a un patto sociale fatto di simboli, come sarebbe il cinema se definito per analogia con la *langue*? Sì, esso rimanda a questo patto sociale, ma questo patto sociale, *non essendo simbolico, non si distingue della realtà*, ossia dal vero Ninetto Davoli in carne e ossa riprodotto in quella inquadratura (Pasolini 1999b, 1562).

Modo, per Pasolini, di introdurre l'idea che un film sia, il più delle volte (sebbene esistano, ma più raramente, dei film di pure nature morte) costituito da ciò che egli chiama «sintagmi viventi». E se si deve ancora parlare di “lingua” e di “linguaggio” lo si dovrà fare al modo degli antropologi piuttosto che dei semiologi, come indicano le scelte terminologiche di Pasolini in quelle pagine, soprattutto quando parla – sempre a proposito di Ninetto – di «cerimoniali viventi» o di «linguaggi figurali e viventi» (Pasolini 1999b, 1562-1564).

Ogni cosa può vedersi sotto un doppio aspetto, quel che Pasolini chiamerà qui un «equivoco» o, piuttosto, una «ambiguità» fondamentale. Da un lato il cinema è affare di vita, di «sintagmi viventi» che si muovono sotto i nostri occhi, si commuovono essi stessi e ci commuovono a nostra volta dei loro moti; da qui la «paura del naturalismo» che rileva ai suoi occhi, in certe affermazioni del cinema d'avanguardia, di una pura e semplice «paura dell'essere». Ma, d'altro canto, bisogna pur riconoscere che l'essere stesso e la sua «realtà» sono votati all'ambiguità e al paradosso di questo dato fondamentale che è lo scorrere o «il passare del tempo». Nessun essere, afferma in questo senso Pasolini, senza «passibilità» dell'essere. Cosicché «fare del cinema è scrivere su della carta che brucia» (Pasolini 1999b, 1566). Al riconoscimento dei «sintagmi di vita» bisognerà dunque aggiungere o articolare [*ajouter ou ajoïnter*] la considerazione di un *paradigma di morte* che attraversa ogni nozione da elaborare – ed ogni pratica da costituire – di un «cinema di poesia». I canti funebri proferiti ne *La Rabbia* prima dalla “voce poetica” a proposito di Marilyn Monroe, poi dalle mogli dei minatori morti, questi poemi in versi, appaiono qui in tutta la loro necessità – sul piano estetico, come sul piano etico,

politico e antropologico. Si tratta, dice allora Pasolini, di «una questione di ritmo temporale» poiché esso è costituito – ricostituito e reinventato, smontato e rimontato – nell'operazione di montaggio, quando essa non si accontenta di srotolare un abituale filo narrativo, ma si sviluppa come autentica poesia o «favola» (Pasolini 1999b, 1567).

È allora che Pasolini, in altri testi della stessa raccolta – tutti scritti nel 1967 – svilupperà il potente motivo di un «cinema di poesia» che sarebbe, fondamentalmente, un *cinema di sopravvivenza* [*cinéma de survivance*]: un cinema dell'energia vitale confrontata direttamente alla scomparsa delle cose e degli esseri. Che si immagini un piano-sequenza smisurato, sulla vita intera di un essere particolare – come Andy Warhol, in un film che indubbiamente ha molto turbato Pasolini, ha potuto filmare una notte, senza interruzione, il sonno di uno dei suoi amici – si arriverà fatalmente al momento della sua morte che non sancirà altro, in questa economia, che l'ultima immagine del film. Del tutto differente, per Pasolini, è il lavoro del montaggio:

Ma dal momento in cui interviene il montaggio [...] il presente diventa passato (si sono avute cioè le coordinazioni attraverso i vari linguaggi viventi): un passato che, per ragioni immanenti al mezzo cinematografico, e non per scelta estetica, ha sempre i modi del presente (è cioè un *presente storico*). [...] Il montaggio opera dunque sul materiale del film (che è costituito da frammenti, lunghissimi o infinitesimali, di tanti piani-sequenza come possibili soggettive infinite) quello che la morte opera sulla vita.¹⁴

Qual è dunque questa paradossale «operazione della morte» tutta intrisa di «sintagmi viventi»? Eisenstein, nelle pagine della sua *Teoria generale del montaggio*, che Pasolini certamente non ha letto, evocava già questa operazione a titolo di *sopravvivenza*, «reviviscenza emotiva» o «rinascita della tragedia», attraverso la figura stessa di Dioniso: «Dioniso o la nascita del montaggio», osava scrivere perché, come in un montaggio cinematografico, Dioniso si è trovato smembrato, come spezzettato in *rushes* sparsi e, tuttavia, ha ricominciato a danzare, a muoversi, a commuoversi e commuoverci (Eisenstein 1985, 169-171, 226-231). Insomma, è come se spettasse al montaggio *prendere atto della morte per smontarla rimontando la vita stessa* [*la démonter en remontant la vie même*], cioè instaurare qualcosa come una forma di sopravvivenza. Ora, la forma primaria, la forma antropologica e poetica principale di questa operazione, non è altro che il *thrènos*, il canto funebre che Pasolini ha così ostinatamente voluto riprendere ne *La Rabbia*. Ed ecco come, in *Empirismo eretico*, ne giustifica la necessità:

Non appena uno è morto, infatti, si attua, della sua vita appena conclusa, una rapida sintesi. Cadono nel nulla miliardi di atti, espressioni, suoni, voci, parole, e ne sopravvivono alcune decine o centinaia. Un numero enorme di frasi che egli ha detto in tutte le mattine, i mezzodì, le sere e le notti della sua vita, cadono in un baratro infinito e silente. Ma alcune di queste frasi resistono, come miracolosamente, si iscrivono nella memoria come epigrafi, restano sospese nella luce di un mattino, nella tenebra dolce di una sera: la moglie o gli amici, nel ricordarle, piangono (Pasolini 1999b, 1572).

Il cinema sarebbe dunque *sopravvivenza* – «il cinema in pratica è come una vita dopo la morte» (Pasolini 1999b, 1577), scrive Pasolini citando quasi alla lettera

delle formule celebri che, dall'antichità al Rinascimento, hanno riguardato la pittura – nella misura in cui esso si fa *poesia*, ossia un certo modo di praticare il *montaggio* come un'arte delle rime, dei conflitti e delle attrazioni ritmicamente declinate. Come arte del pensiero che si situerebbe al di là di ogni dottrina, un'arte della politica che si situerebbe al di là di ogni parola d'ordine, un'arte della storia che si situerebbe al di là di ogni stretta cronologia. Si vedono, nelle stesse pagine, le parole «vita», «morte», «storia» e «poesia» volteggiare letteralmente intorno alla parola «montaggio»... a condizione, precisa Pasolini nella sua diffidenza verso "l'arte per l'arte", che la poesia resti ostinatamente e intimamente articolata alla «realtà stessa» in quanto poetica («la realtà stessa è poetica» Pasolini 1999b, 1579-1581). Ecco forse perché esistono dei film documentari – come *La Rabbia* – che sono più *poetici e politici* di qualunque tentativo che creda di reinventare il mondo a partire da niente.

¹ Questo testo fa seguito a un'analisi più estesa del film *La Rabbia*, intitolata "Film, essai, poème. Note sur *La Rabbia* de Pier Paolo Pasolini", presentata al Théâtre de Genève il 9 marzo 2013 (in corso di pubblicazione).

² *Poesie marxiste* (1964-1965), ora in: Pasolini 2003b, 889-994.

³ "Comizio" (1954), ora in: Pasolini 2003a, 795-799.

⁴ "Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday" (1968-1971), tr. it. di C. Salmaggi, ora in: Pasolini 1999a, 1283-1400; la citazione è a pagina 1327. Versione ampliata rispetto all'edizione originale: *Pasolini on Pasolini*, ed. O. Stack [pseudonimo di J. Halliday], Thames and Hudson, London-New York, 1969.

⁵ Ho commentato questa nozione di *abgjoia* in: Didi-Huberman 2012, 180-195.

⁶ In una lettera del 28 febbraio 1961 al suo editore Livio Garzanti, Pasolini dichiarava di essere in procinto di terminare «quel particolare volume di narrativa che le dicevo [...] intitolato *La Rabbia*» (Pasolini 1988, 487). I racconti di questo volume non pubblicato si trovano ora in: Pasolini 1998, 1552-1584.

⁷ Si veda la nota di Walter Siti in: Pasolini 2003a, 1685.

⁸ "Una disperata vitalità" (1964), ora in: Pasolini 2003a, 1182-1209.

⁹ Pier Paolo Pasolini, "La poésie est dans la vie (entretien avec Achille Millo)" (1967), trad. J.-B. Para, «Europe», n. 947, 2008, pp. 110-118.

¹⁰ "La lingua scritta della realtà" (1966) ora in: Pasolini 1999b, 1503-1540.

¹¹ "Al lettore nuovo" (1970), ora in: Pasolini 1999c, 2511.

¹² "Il 'cinema di poesia'" (1965), ora in: Pasolini 1999b, 1461-1488.

¹³ Cfr. Didi-Huberman 2002, 115-270.

¹⁴ "Osservazioni sul piano-sequenza" (1967), ora in: Pasolini 1999b, 1559-1561.

Restituzioni

Filippo Fimiani

Vi sono molte forme di scrittura: ma è solo in quella letteraria che si può procedere, al di là della registrazione dei fatti e al di là della scienza, a un tentativo di restituzione.

W.G. Sebald, *Un tentativo di restituzione*
(Sebald 2001)

Basta rifletterci un poco su per constatare che ogni nostra relazione percettiva e discorsiva con un'opera d'arte, ancor più se segnata in maniera rimarchevole dal tempo e per noi quasi naturalmente degna di attenzione, è tutt'altro che immediata. Il fatto è che, malgrado un'opera siffatta sia innanzitutto fisicamente presente, qui e ora, davanti ai nostri occhi – anche riprodotta in immagine –, e sia, in secondo luogo, portatrice di quelli che già Alois Riegl, in *Il culto moderno dei monumenti antichi* (Riegl 1903), chiamò “valori di contemporaneità”¹ (*Gegenwartsvarte*), ebbene, la nostra relazione con essa è sempre e risolutamente non-contemporanea. In altre parole, solo apparentemente opposte, prese in prestito a Daniel Arasse (Arasse 2004, 220 ss.): nel nostro presente spettatoriale, qui e ora col nostro corpo e i nostri sensi, un'opera d'arte del passato ci è sempre contemporanea, proprio perché il legame che ci unisce è intessuto con più tempi, perché il vincolo che ci stringe insieme è tramato con più durate.

Senza dover tirar in ballo chissà quali discussioni su eventuali incoerenze o contraddizioni fenomenologiche ed ermeneutiche, e senza dover neppur contrastare il realismo della cosiddetta esperienza ordinaria e del senso comune, è evidente che sia la nostra percezione di un artefatto, sia la sua produzione, sono non solo fatte nel tempo, ma fatte di tempi. E di tempi differenti, forse perfino discordanti e contraddistinti, molto probabilmente più per funzioni, circostanze e usi, che per una qualche sostanza che li renderebbe divisi e distinti; perché anche questo è un fatto che costatiamo abitualmente: non c'è alcuna presunta natura o realtà, proprietà o qualità tangibile, che possa fare sì che la nostra esperienza di un'opera d'arte sia specifica e incompatibile con quella, per esempio, che abbiamo con un oggetto d'uso o un fatto del mondo della vita ordinaria.

Proprio tale partecipazione di diverse durate e regimi temporali e storici è ciò che caratterizza non soltanto il mondo dell'arte e i suoi dispositivi istituzionali,

ma anche e soprattutto il campo in cui si realizza un'attività artistica non necessariamente circoscritta, un'artisticità molecolare che s'incarna più o meno intenzionalmente in oggetti, azioni o eventi variamente degni di attenzione, e, quindi, che attiva relazioni e abitudini non meno variegata. Ora, è indubbio che anche nei prodotti di tale artefactualità diffusa si deposita e si condensa quella storicità complessa inerente all'opera d'arte *strictu sensu*. Se si riapre per esempio la *Teoria del restauro* di Cesare Brandi (Brandi 1977, 4 ss.),² testo ancora utile per riflettere sul tempo e la storia negli artefatti in una prospettiva che coniuga diverse discipline teoriche e procedurali, "opera d'arte" è, infatti, un prodotto umano intenzionato e istanziato da una poetica artistica finalizzata a creare una certa classe di relazioni estetiche culturalmente dense; in queste relazioni, poi, tramite il successivo e specifico atto critico che è il restauro, si realizzerebbe il pieno riconoscimento dell'opera d'arte nella sua consistenza fisica e nella sua duplice natura – estetica e storica –, e si porrebbero così le giuste condizioni per la sua trasmissione al futuro. Il punto che mi sembra rilevante è che, proprio assumendo una simile "artializzazione" quotidiana, innervata da un'intenzionalità estesa e perfino anonima ed effimera, sembra necessario non solo interrogarsi sulle proprietà distintive di un oggetto amatoriale, di un reperto storico, e di un'opera d'arte, e sulle distinzioni dei loro usi come oggetti sociali, ma, soprattutto, sulle origini e sugli esiti della loro memoria.

A risponderne, oggi – tra abbandoni e dilapidazioni, vandalismi e distruzioni di patrimoni artistici e simbolici di intere culture –,³ mettendosi dolorosamente e reciprocamente alla prova, possono, anzi: devono essere teoria e pratica del restauro, storia dell'arte ed estetica, insieme a *Visual studies* e *Memory studies*.

*

Oggi più che mai, non abbiamo difficoltà a sottoscrivere quanto ha affermato Daniel Arasse (Arasse 2004, 294-295) in uno dei suoi ultimi interventi pubblici, che ho già evocato e sui cui tornerò: «non c'è nulla di più anacronistico di un restauro». Non basta però dire che l'erudito o il restauratore incasellano e mummificano il loro oggetto di studio e d'intervento in una «rappresentazione anacronistica», costruita con conoscenze specialistiche e prospettive già acquisite e scontate.⁴ Le ragioni di questo rapporto per così dire *controtempo* col tempo, anzi con i tempi dell'opera d'arte, specie da parte del restauro e della conservazione del patrimonio storico-artistico, sono, infatti, molte, difficili, il più delle volte indiscusse.

Tra queste, gioca un importante ruolo una certa filosofia della storia, che, inconsapevole o inconfessata, nutre e guida anche le pratiche e le tecniche, manifestandosi quasi a mo' di sintomo in quelli che, con ironia amara e un noto gusto per i neologismi, Genette etichetta come «anatomismi spontanei» (Genette 1994, 285). Ci potremmo aggiungere gli anacronismi irriflessi – forse non meno ricorrenti e tipici, dunque repertoriabili in un'isotopia culturale degna di uno sguardo clinico e critico. Come che sia, gli uni e gli altri sarebbero degli effetti collaterali dovuti allo «sforzio di correzione e restituzione» che sembra affliggere ogni nostra relazione con opere del passato o lontane dalla nostra tradizione, laddove, invece, questa stessa relazione è ben datata e situata in una parallaxe culturale incorreggibile e incurabile.⁵ D'altronde, in questo senso, tale patologia – forse non solo moderna – è congenita a tutte le forme di vita storiche: i loro orizzonti di pre-comprensione, dati a priori, condizionano l'intelligibilità e le relazioni con qualsiasi oggetto

culturale e artefatto che abbia già acquisto un'esistenza minima, e minimamente riconosciuta e documentata, nel corso della storia e in una tradizione condivisa e sedimentata. Per chiunque e in qualunque epoca, il passato beneficia sempre della distanza storica reale e d'una prossimità illusoria, o di una familiarità apparentemente naturale (Genette 1994, 173 n. 46; 1997, 170).

Anche per queste ragioni, da tutti noi facilmente condivisibili, non basta una classificazione meticolosa ma flessibile di regimi di esistenza e storie materiali e immateriali di opere d'arte diversissime per media e poetiche, materiali e tecniche, intenzioni e apparati, e così via. In *L'œuvre de l'art*, vera e propria *summa* della riflessione propriamente estetologica di Genette, ecco che largo spazio è dato anche, infatti, alle convenzioni culturali e alle *routines* percettive ed ermeneutiche di quello che, dopo Arthur Danto, è d'uso chiamare "il mondo dell'arte". In altre parole, sono prese in considerazione anche le variegata esperienze che, prima, accanto o dopo di essa, partecipano alla formazione dell'«identità operale» dell'opera (Genette 1994, 198; 1997, 152). Con quest'espressione, Genette intende, appunto, le differenti maniere di operare e fare opera di un'opera d'arte, le sue capacità di produrre e provocare effetti al di là della sua presenza artefattuale fisica propriamente detta, della sua aspettualità, o manifestazione sensibile, descrivibile.

Ora, di queste molte vite dell'opera – o, se si preferisce un altro termine all'incrocio di estetica, antropologia e semiotica: della sua *Agency*, o agentività –,⁶ bisogna dire innanzitutto che non sono strettamente e necessariamente successive nel tempo, ma che possono, anzi: che sono per lo più contemporanee all'opera, come lo è un'ombra a un corpo. Il caso degli "artisti senza opera" e dell'"arte allo stato gassoso" e immateriale, nell'accezione post-minimalista e post-moderna contemporanea, è solo un caso-limite: le sopravvivenze dell'opera al di là della sua sussistenza materiale sono, infatti, innanzitutto quelle che ineriscono ciò che, con il lessico un po' tecnicistico di Genette, potremmo chiamare oggetti d'immanenza materiali unici – inclusi, ovviamente, i multipli e le installazioni multimediali –, ovvero, in altri termini, opere in carne e ossa, in tutto e per tutto realizzate e fabbricate. Lo si può dire in vari modi e con varie sfumature: "fortuna", "sopravvivenza", o "riattivazione", di un'opera d'arte, sono, allora, non solo il diversificato spazio discorsivo – condizione di possibilità a-priori, pur se fattuale e storica –⁷ e il variegato apparato visivo – trascendente, pur se, di fatto, contemporaneo – che l'accompagnano, ma tutto quello che contribuisce a far sì che l'opera funzioni. Incluso il restauro; e anche se questo presuppone, ovviamente, che sia accaduto qualcosa all'integrità dell'opera in questione e che sia percepibile un suo parziale degrado e disfacimento, o una sua massiccia distruzione. Genette ha ragione a riprendere su questo punto Goodman, e ci offre così molti spunti per una riflessione sulle vite postume dell'opera: conservazione e restauro fanno parte a pieno titolo dell'"arte in azione".⁸

Secondo l'ancora valida posizione di Brandi, l'opera d'arte restaurata deve, almeno in principio, ritrovare e rinnovare la sua identità nella relazione estetica che comunque instaura con i suoi destinatari in un certo momento storico, relazione, dunque, condizionata e mutevole, plurale e pubblica, per natura e funzione. Gli interventi conservativi fanno parte dei molti mezzi indiretti utili all'efficacia della ricezione dell'opera, mezzi detti para-testuali e para-operali – come le riproduzioni fotografiche e le copie, i commenti critici, i verbali, le schede di catalogazione per le Soprintendenze disseminate nel territorio, le relazioni di restauro, i pannel-

li didattici o illustrativi per le mostre, e così via. Quando non mira alla sola conservazione materiale dell'oggetto in quanto tale, né – come accadeva nel restauro ottocentesco cosiddetto di fantasia – ricorre a integrazioni e sostituzioni di lacune o aspetti rovinati, rendendo così irrimediabilmente illeggibili i diversi tempi intervenuti, anche il restauro può fungere da attivatore supplementare indiretto e consentire una nuova, o rinnovata, fruizione dell'opera. Una sua rinascita o, come diceva Brandi, un suo “reingresso nel mondo”, un suo ritorno sulla scena pubblica di una cultura condivisa.

*

Questo dialogo tra estetica analitica, in particolare tra ontologia dell'arte – e un certo pragmatismo –, e teorie e pratiche del restauro, non è facile o scontato, e perciò merita attenzione; può forse offrirci un'opportunità inedita per riconsiderare una politica della memoria culturale.

D'altronde, nell'annotazione sull'anacronismo ricordata sopra, Arasse aveva certo ben presente quanto ha scritto Cesare Brandi proprio sul tempo nell'opera d'arte, nell'operazione di restauro, e nell'esperienza estetica, critica e storica che essa permette. Sono pagine note e importanti, in cui si afferma senza mezzi termini l'impossibilità d'una regressione – psicologica o formale – a una qualche presunta origine storica e fuori dal tempo. Al contrario, con e dopo il fondatore dell'Istituto superiore per la Conservazione e il Restauro, è davvero difficile contestare l'irreversibilità del tempo, più precisamente dei tre tempi (Brandi 1977, 21-22) che l'opera d'arte restaurata racchiude e condensa in sé: il tempo della formulazione dell'opera e della sua espressione ed esecuzione materiale originaria; quello dell'intervallo trascorso tra la conclusione del processo creativo effettivo, la durata nel tempo del suo prodotto concreto, e il momento in cui ne facciamo esperienza sensibile; il presente storico e vissuto in cui si realizza la nostra coscienza estetica dell'opera così com'è divenuta, nel suo aspetto attuale segnato dal tempo. Questi i tempi dell'esistenza dell'opera, essi stessi misti e stratificati, fatti di diverse velocità e durate, di diversi ritmi e contratempi, ritardi e riflussi; tempi tutti insieme manifesti, ma né olisticamente afferrabili in una sintesi, né esauribili in un'intuizione psicologica o iconologica. Se sono leggibili, i tempi dell'opera lo sono, infatti, perché eterogenei, tra loro anacronistici.

Certo, ci sono diversi tipi di leggibilità, e sarebbe un grave errore ipotizzarne una idealmente univoca e a vocazione universale, trans-culturale e trans-storica; fosse anche quella tecnica prevista per esempio dalla *Confédération Européenne des Organisations de Conservation-Restauration* (E.C.C.O.). Differenti sono le leggibilità messe in opera dall'artista e dal filosofo: entrambe, argomenta Arasse (pensando forse a Benjamin?), possono e devono far uscire l'oggetto del passato dal proprio tempo per farlo rivivere a partire dalle questioni brucianti del loro presente. Così facendo, il loro colpo d'occhio consuma la distanza in cui la coscienza estetica ha relegato l'opera d'arte, isolandola dal mondo della vita conflittuale degli uomini. Lo sguardo dello storico dell'arte risponde a tutt'altre esigenze. Non è però meno impegnato in prima persona nel e dal proprio tempo, dal presente complesso e contraddittorio in cui vive. Anzi, è proprio per questo costretto a voler a tutti i costi evitare quello che è costitutivo della sua relazione all'oggetto – appunto l'anacronismo. Perché? Per almeno due motivi. Innanzitutto, perché l'oggetto con cui ha a che fare è esso stesso anacronistico, «mischia i tempi» di cui è fatto, fa per così dire

palinsesto con i diversi strati temporali che lo costituiscono. Formazione di un coacervo genetico in cui si annodano intenzionalità e azione, ideazione e corporeità, l'oggetto dello storico dell'arte si offre al suo sguardo per così dire aspettuivamente riconoscibile ma temporalmente instabile. Per questo, per la sua stessa esistenza fattuale e attuale, per la sua "instaurazione",⁹ gli resiste, eludendo sia un'intuizione eidetica o un'identificazione ontologica, sia una proiezione empatica o un'interpretazione esistenziale.

Ma, ed è la seconda ragione, la relazione con il proprio oggetto – con l'opera d'arte, che ha sempre una sua genesi (Genette 1994, 217; 1997, 171-185) – è necessariamente anacronistica anche perché lo stesso soggetto del sapere, lo storico dell'arte appunto, è a sua volta abitato e attraversato da molteplici tempi. Forse è per quest'altro fatto, non meno inemendabile della realtà temporale dell'oggetto, che egli è votato, o costretto, a una forma di restituzione discorsiva impura delle immagini del tempo fuori e dentro di lui, a un meticcio stilistico tra critica, filosofia e letteratura, e, finalmente, autobiografia.¹⁰

*

Lo ha detto meglio di altri un autore non per nulla amato da Benjamin e Deleuze, Charles Péguy (Péguy 1987a, 1116):

«...La tâche de l'historien ici n'est plus de refaire ingénieusement – artificiellement, vainement – toute une civilisation abolie avec deux ou trois fragments plus ou moins frauduleux de ruines incertaines [...] est au contraire de tâcher de se reconnaître un peu lui-même au milieu de ces informes amoncellements; il est inévitablement conduit à classer, à déclasser les hommes et les événements, à reclasser; lui-même il est conduit à faire des ruines, à laisser tomber, à faire tomber; il faut de ruines pour l'historien, et quand il n'y a pas, il faut qu'il en fasse; lui-même est conduit à bousculer cet énorme amoncellement de matériaux, pour n'en être toujours écrasé; question de vie ou de mort pour lui; question d'existence même; il faut que les matériaux l'écrasent, ou qu'il fasse ou laisse tomber les matériaux; c'est-à-dire qu'à lui tout seul [...] il faut qu'il remplace, comme il peut, l'indispensable temps».

Rimpiazzare il tempo, indispensabile e irreversibile, non vuol dire sostituirlo con una registrazione di fatti – questo è, per Péguy, quanto farebbe esemplarmente la scrittura storiografica positivista e scienziata, agli antipodi di quella registrazione di *rêveries* e *fantasies*, di fantasmi individuali e collettivi, che, già da Montaigne (II, XVIII), è un'autentica incorporazione –, né fissarlo o ricomporlo in un'immagine fittizia o finzionale, analitica o figurata, descrittiva o narrativa. Vuol dire incarnarne le contrarietà e le contraddizioni. Il gesto che deve compiere lo storico, compreso lo storico dell'arte – e anche il curatore e il restauratore, alle prese anche loro con esigenze di attivazione antagoniste e decisive per la vita o la morte delle opere prescelte –,¹¹ è più elementare, più essenziale, è esso stesso indispensabile e interminabile. È necessario alla sopravvivenza della storia e alla sua propria, in prima persona, alla possibilità che la sua presa di parola duri, che faccia la sua parte attiva, perfino polemica, per la memoria. Lo storico, anche dell'arte, non è mai senza città, non può essere senza *polis*, impolitico. Soggetto lui stesso al tempo trascorso, ai tempi che attraversano e dividono il suo oggetto e cui partecipa sperimentando il suo sapere appassionatamente intempestivo e in ritardo, chi scrive di storia dell'arte e delle immagini deve potersi riconoscere tra materiali

informi segnati impercettibilmente da usi e abitudini immateriali, tra oggetti i cui aspetti sono marcati da affetti invisibili, tra immagini reali e mentali.

Impastato col tempo materiale e rovinoso dell'opera d'arte una volta realizzata, c'è dunque il «tempo mentale» (Arasse 2004, 220), non meno crudele: il tempo delle immagini individuali e collettive dell'opera, la durata delle mentalità in cui essa sopravvive, polimorfa e contesa. Anche di questo tempo si dirà *Tempus additus operibus*; o lo si chiamerà *time-stain*, secondo la riformulazione dell'adagio antico coniata da John Ruskin. Ma si tratta di qualcosa come una patina incorporea e tuttavia incarnata, non meno ostinata di quella che macchia o smangia la pelle dell'opera, e, così facendo o, se potessi dire, così disfacendo, la rende perfino più attraente, aggiungendo – se ne accorse con angoscia Roger Fry – un'avventizia e avvenente *beauty literally skin-deep*.¹²

Come quella visibile e tangibile, presenza attuale e reale dell'opera del tempo nell'opera d'arte e «manifestazione d'una memoria collettiva degli oggetti inscritta nella loro materia» (Fontanille 2004, 245 ss.; 2001) – e in quanto tale unico oggetto di pulitura e restauro –, tale patina immateriale e invisibile è superficie d'iscrizione di usi, abitudini e abiti soggettivi e impersonali, è supporto mnestico di forme di vita culturali – e come tale richiede un trattamento e una restituzione non meno attenti e prudenti. Come quella concreta, anche questa patina immateriale incorpora due temporalità diverse: il tempo che passa – che modifica e usura parzialmente le proprietà fisiche di quella che Genette chiama l'identità numerica dell'opera –, e quello che dura – che ne conserva invece l'identità singolare astratta o ideale, intensamente affettiva o concettuale, malgrado tutto riconoscibile e, soprattutto, rivivibile nei suoi contenuti emotivi o mentali.

Se la teoria del restauro si occupa solo dell'aspetto attuale dell'opera,¹³ ben distinto, a monte, dalla materia intenzionata dall'artista e, a valle, dall'immagine prodotta e dalle sue successive ricezioni e fruizioni, sembra tocchi a una psicologia storica della cultura prendersi cura di queste successive relazioni estetiche – amoroze, o feroci – che il corpo storico dell'opera può attivare e attirare.

*

Nel lessico un po' datato ma puntuale di Brandi, si dirà allora che l'opera “sussiste” in quanto *subjectum* materiale e oggetto dato, in quanto aspetto degradato e rovinato dal tempo, ed “esiste” in quanto immagine mai data una volta per sempre ma sempre fuori-di-sé, che *ek-siste* ed è “estatica” o, insomma, trascendente rispetto a una sua presunta natura o sostanza predeterminata. Questa distinzione, di palese derivazione fenomenologica¹⁴ e testata anche alla luce di *Art as experience* di Dewey, ricompare a sua volta in Genette, questa volta, però, in chiave più apertamente pragmatista ed emancipata da ogni ipoteca intellettualistica e idealistica di totalità potenziale e unità organica dell'opera (Genette 1994, 261):

«Les objets physiques “uniques” en quoi consistent ces œuvres ne le sont [...] pas que du point de vue de l'identité numérique; qualitativement, ils ne le sont que dans l'immuabilité purement théorique de l'instant; dans la durée de leur persistance, ils sont temporellement pluriels, par l'effet d'incessantes mutations plus ou moins perceptibles. Cela s'appelle vieillir [ou] le fait universel qu'une identité (spécifique) ne cesse de se modifier, spontanément ou par intervention, et que la vie des œuvres n'est de tout repos».

No, davvero «l'œuvre d'art n'est jamais liée au repos» (Blanchot 1955, 271). La vita delle opere non è una, e neanche solo bina, ma molteplice, plurale, spettrale. Le opere d'arte invecchiano, in altre parole sussistono nei loro aspetti materiali, ed esistono, cioè sopravvivono come immagine nei loro effetti e affetti immateriali, immaginari, operali insomma, per reimpiegare il felice neologismo di Genette. Si potrebbero sintetizzare così i regimi di esistenza – appunto nel senso già detto di *ek-sistenza*, di andar-fuori-di-sé – dell'opera: innanzitutto, la materia di un artefatto è lavorata e trasfigurata da un'intenzionalità artistica che la trascende; è in seguito trasformata da vari elementi endogeni e allogenici, dal tempo che passa e produce effetti – quali, per esempio, la patina –, prodotti misti di natura e tecnica, non necessariamente previsti e governabili dall'artista – come incuria o saccheggio, deturpazione o distruzione –; tali effetti, poi, eccedono l'identità specifica dell'opera, trasfigurandola in un'identità operale plurale, riattivando il carattere inesauribile della sua appartenenza alla totalità virtuale del mondo delle immagini, passate, presenti e future. Dell'opera, finalmente, sono rimessi in circolazione usi ancora possibili e sono rilanciati esiti virtualmente inestinguibili, siano essi positivi o negativi, come la trasmissione di una memoria culturale profonda, la moda di un gusto passeggero, o un oblio senz'appello.¹⁵

In altri termini, tutti gli sguardi e tutti i discorsi, una volta «depositati sull'opera d'arte, dopo due, tre, quattro secoli, contribuiscono a formare il [nostro proprio] sguardo» (Arasse 2004, 220) e la nostra maniera di viverla e parlarne, oggi. Si sbaglierebbe a intendere, in questa frase apparentemente semplice di Arasse, la falsa rassicurazione di uno storicismo indebolito o di una diluita ermeneutica della cultura. Al contrario, si tratta davvero di coglierci tutte le maniere di vedere, vivere e parlare dell'opera, reali e possibili: quelle dell'artista mentre la fa, e quelle successive, specialistiche e superficiali, amatoriali e amorevoli, distratte e disperate, pubbliche e individuali. Gli sguardi e le parole *sull'*opera, sono, insomma, subito *all'*opera, e non meno di quanto il tempo che fisicamente ne muta e corrompe la natura e l'aspetto; spesso al di là delle loro intenzioni e previsioni, sono comunque e a volte loro malgrado *operosi*, condizionano, annunciano o inibiscono, la nostra «tolleranza operale» (Genette 1994, 232), ovvero la nostra capacità, o incapacità, di ricezione dell'opera nel tempo, la nostra disponibilità, o costrizione, a percepirne e comprenderne i mutamenti, a riviverne e interpretarne le trasformazioni. “Formazione” dello sguardo significa qui, in Arasse, non una trasmissione d'informazioni neutrali o un apprendimento di un saper-vedere specifico se non specialistico, ma una storia degli effetti che è anche e innanzitutto una storia degli affetti. Anche questa storia partecipa alla storia della formazione dell'opera, mai conclusa e mai risolta in una fenomenologia degli stili. “Formazione”, come “formatività” e “figuratività”, vanno dunque prese in un'accezione morfologica ampia, largamente recuperata già nella riflessione di Luigi Pareyson, anti-crociana e attenta alla fenomenologia e anche per questo non lontana da quella di Brandi. Meno organica e fisiologica che psichica – dunque nell'accezione freudiana di “figurabilità”, capitale anche per Arasse –, finalmente “formazione” dice bene la temporalità e la storicità della percezione e dell'atto estetico in cui, in eco all'attività artistica e all'artializzazione della vita ordinaria, si coagulano plasticamente vedere, sentire e sapere. “Formazione” è dunque un termine scelto con cura dall'autore di *Le Sujet dans le tableau*, in cui riecheggia un modo d'intendere la vita delle forme e la storia dell'occhio, mai innocente e disincarnato; un modo condiviso per esempio, certo con notevoli differenze, con Gombrich e Goodman. Ma è forse in Proust che ri-

troviamo delle indicazioni più utili e preziose. Lo storico dell'arte di cui parlava Arasse è, infatti, tra «certains esprits qui aiment le mystère [e] veulent croire que les objets conservent quelque chose des yeux qui les regardèrent, que les monuments et les tableaux ne nous apparaissent que sous le voile sensible que leur ont tissé l'amour et la contemplation de tant d'adorateurs pendant des siècles» (Proust 1989, 463). Si potrebbe soltanto aggiungere, se osassi parafrasare le parole di *Le Temps retrouvé* tanto ammirate anche da Benjamin, che sia le opere d'arte, sia le cose della vita quotidiana, appena e comunque sono percepite, diventano «qualche cosa d'immateriale», proprio come accade alle sensazioni e ai sentimenti, alle conoscenze e alle credenze, alle preoccupazioni e alle illusioni, insomma a tutte le relazioni estetiche – sempre miste e complesse – che si sono create al tempo in cui quegli oggetti furono prodotti e fecero la loro comparsa nel mondo.

*

Lo sappiamo, lo sentiamo: i segni materiali e sensibili degli usi e delle vicissitudini fattuali, e quelli immateriali e impercettibili delle relazioni estetiche, sono entrambe tracce viventi e, intrecciate e confuse in maniera indissolubile, formano un nodo d'influenze che agisce su di noi, nel nostro presente, sul nostro modo di rivedere il passato e di orientarci nel futuro.

Tale grumo di *Agency* è da parte a parte temporale. È fatto dal tempo trascorso dall'instaurazione dell'opera fino alla sua relazione percettiva attuale con lo spettatore, quale che sia e nei modi che gli competono e convergono. Contro ogni idealismo o essenzialismo dell'opera d'arte, tale tempo intercalare, sebbene possa anche non incarnarsi in una modifica fisica o in un cambiamento pur repentino di aspetto, non è mai «le dehors inessentiel de l'œuvre» (Blanchot 1971, 48);¹⁶ al contrario, insieme materiale e immateriale, forma l'identità operale dell'opera, il suo costante esser-fuori-di-sé – non la sua essenza, dunque, ma, ripeto, la sua esistenza –, la fa essere ogni volta diversa proprio perché agisce in maniera diretta e indiretta sullo spettatore e, beninteso, sulle altre opere e immagini.

«Aumento intercalare»: mi piace riprendere un'espressione di Péguy¹⁷ – commentata già da Spitzer e originariamente impiegata in botanica e geologia, anatomia e zoologia, e *tricotage* –, per dire questo tempo molteplice dell'esistenza dell'opera, che eccede ogni direzione e progressione lineare, formandosi per incremento e interruzioni, innesti e arresti, intrecci e intralci. D'altronde, già il fondatore dei *Cahiers de la Quinzaine*, colterico difensore di Dreyfus e accorto rilevatore di anacronismi e dimenticanze nella vita moderna, l'aveva usata per trapiantare la durata bergsoniana dalla fluidità e dal continuismo vegetale della vita psichica individuale nella durezza e nella complessità delle maglie strette e stratificate della storia collettiva, fatta di coercizioni e rimozioni coatte. Sfigurate e mutilate, degradate o ridotte in rovina e macerie, le opere d'arte lo diventano, infatti, per la rabbia degli uomini, oltre a quella del tempo.

Ho già richiamato Genette, laddove afferma che un artefatto – un libro, un dipinto, una statua, una chiesa... – può cambiare parzialmente la sua identità specifica, il suo aspetto, senza perdere né la sua identità profonda, ideale o astratta, la sua immagine (per dirla un'ultima volta col lessico sartriano di Brandi), né, soprattutto, l'identità operale, la sua capacità di attivare o riattivare relazioni con gli spettatori – per esempio, di suscitare commozione, rabbia, impegno o presa di posizione politica contro la guerra, l'iconoclastia o il vandalismo. Diacronicamente

plurale (Genette 1994, 28-29, 40), ma tuttavia unico, un artefatto può invecchiare naturalmente o essere oggetto di atti di devastazione da parte degli uomini, può cioè trasformarsi e restare malgrado tutto identico a quanto sarà così divenuto, a quell'ammasso informe di cenere o di pietre, a quanto comunque sussiste di *quel* volume, *quella* tela, o *quell'*edificio, e non di un altro.

Finalmente, teoria del restauro, storia dell'arte ed estetica, fanno i conti con una medesima inquietudine, con una sola necessità: proprio la consapevolezza metodologica, critica, teorica ed etica, di quanto può fare l'opera al di là di se stessa – prima, accanto e dopo di essa e di quanto ne resta –, esige una forma di rammemorazione che si faccia carico delle barbarie di cui è fatta la storia della cultura. Forse, allora, non è sufficiente riconoscere «le rotture simboliche» (Genette 1994, 260) che marchiano a sangue le vicende storiche. Assumere anche il restauro tra le forme di attivazione e agentività dell'arte e tra le maniere in cui la vita offesa dell'opera esiste e resiste in quanto immagine e idea, restituendoci così altri esiti possibili, alternativi e perfino antagonisti alle umiliazioni subite, può però essere indispensabile. Può essere un modo, oggi, per non dismettere e rinnovare una storia critica della violenza.¹⁸

¹ Accanto a tanti altri; cfr. Genette 1997, 176-183.

² Cfr. Philippot 1995.

³ Tra i tanti, mi limito qui ad alcuni lavori di riferimento: Besançon 1994; Freedberg 1985; Gamboni 1997; Latour-Weibel 2002.

⁴ Verbeek 2007.

⁵ Cfr. Cambi 1999; la citazione è ancora tratta da Genette 1994, 285.

⁶ Penso ovviamente a Gell, su cui si veda: Heinich 2012; per una revisione dell'indessicalità pragmatico-semantic di Goodman (Goodman 1992; 1984a) e quella fisico-fenomenologica di Peirce: Fabbri 2010, XIX-XX.

⁷ Ancora nella recente proposta, d'ispirazione foucaultiana, della Krauss 2011, 18 ss.

⁸ Genette 1994, 287, ma cfr. *ivi*, 250, 262; per un approfondimento: Cometti 2000; Fimiani 2011; e, sui dispositivi para-operali, Gouthier 1996; 2012.

⁹ Rimando qui a Etienne Souriau (e Bruno Latour) e alla voce «Création», redatta da Roger Pouivet, in Morizot-Pouivet 2007, 122-124.

¹⁰ Su storia dell'arte, istanza autobiografica e anacronismo, Fimiani 2009.

¹¹ Cfr. Goodman 1992, 8.

¹² Sulla questione, spinosa, della patina: Conte 2001; Philippot 1996.

¹³ Secondo l'assioma di Brandi 1977, 7, 9-12.

¹⁴ Brandi desume da *L'imagination* (1936) e *L'imaginaire* (1940) la distinzione tra «costituzione d'oggetto», o «aspetto», e «formulazione d'immagine», o «struttura». Dopo le ricognizioni a caldo di Philippot e Morpurgo-Tagliabue, sin dagli anni Cinquanta e Sessanta, i rapporti con la fenomenologia sono stati approfonditi da: D'Angelo 2006, 41-48; 2011, 160-161; Carboni 2004, 15 ss.

¹⁵ Genette 1994, 246-247; 1997, 158-159, 162-167, dov'è lungamente citato e commentato *La storia dell'arte come disciplina umanistica* (1940) di Panofsky.

¹⁶ Si tratta di un lungo articolo apparso su «Critique», «Le musée, l'art et le temps» (1950-1951), che discute il primo volume della trilogia *La Psychologie de l'Art* di André Malraux, pubblicato per Skira nel 1947.

¹⁷ Per esempio in Péguy 1987b, 1212 ss. Per Bergson, Reille-Taillefert 2011.

¹⁸ «La critica della violenza è la filosofia della sua storia[,] in quanto solo l'idea del suo esito apre una prospettiva critica, separante e decisiva, sui suoi dati temporali». Benjamin 1920, 29.

L'arte sospesa

Anacronismi e riposizionamenti in *All* di Maurizio Cattelan

Lucia Corrain

Giovan Battista Bellori (Bellori 1976, 55), nel quadro generale dell'*ut pictura poesis*, sostiene che «li pittori sono necessitati servirsi spesso dell'*anacronismo*, o riduzioni d'azioni e di tempi varii in un punto e in un'occhiata dell'istoria o della favola, per far intendere col muto colore in uno istante quello che è facile al poeta con la narrazione». Lungi da qualunque connotazione negativa, per il teorico seicentesco l'anacronismo risiede dunque nella capacità propria dell'immagine di convocare, mediante "l'istantanea" dipinta, la successione di tempi diversi rispetto al tempo "sospeso" dell'azione rappresentata, in modo da permettere la ricostruzione della narrazione nella sua completa articolazione temporale.¹ Se per Bellori l'anacronismo rimane tutto racchiuso in una singola immagine, in una singola narrazione, gli studi di teoria dell'arte e dell'immagine più recenti individuano piuttosto le relazioni anacronistiche che attraversano la cultura visiva.²

Ma cosa si intende, in questa nuova accezione, con anacronismo? Al di là delle diverse linee di riflessione – e sinteticamente – esso potrebbe essere definito come la "sopravvivenza" del passato nel presente, dal momento che «di fronte a un'immagine [...] contemporanea, il passato non smette mai di riconfigurarsi» (Didi-Huberman 2000, 13). Riguardo alle immagini, però, in che modo il passato viene riattualizzato? Aby Warburg, ad esempio, che all'inizio del secolo scorso ravvisa nella "sopravvivenza dell'antico" il cardine portante del suo metodo, lavora sulle immagini in immanenza, determinando criteri di comparabilità fra espressioni artistiche del passato e del presente. Individua cioè configurazioni visive antiche – in particolare quelle che definisce *Pathosformlen* (formule del pathos) – dotate del potere di "rinascere", anche a grandi distanze di tempo, con una rinnovata forza e con un portato innovativo.³

Nell'ambito degli studi semiotici si potrebbe addirittura dire che l'anacronismo è uno dei suoi fondamenti.⁴ Non è questa la sede per entrare nei particolari, ma basti ricordare come la teoria dell'enunciazione abbia permesso di rileggere differenti rappresentazioni visive del passato. Sulla scorta di questa moderna teoria, infatti, innumerevoli studi hanno fatto il punto sulla soggettività iscritta nei testi visivi nell'ottica della proiezione autoriale e delle modalità di ricezione delle opere d'arte del passato.⁵ Rilevando nel contempo anche un'efficace presa euristica per l'analisi delle più complesse produzioni contemporanee.

Sicuramente però spetta al gruppo di ricerca che fa capo all'École des Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi aver dato un forte impulso a questo approccio

cio alle immagini. A partire da Louis Marin (Marin 1973)⁶ e Hubert Damisch (Damisch 1992), fino a Georges Didi-Hubermann (Didi-Hubermann 2000) che, nel suo libro *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, ha fatto il punto su tempo e immagine. Oltre al già citato Aby Warburg, lo studioso francese traccia la rottura della cronologia storica, ovvero l'archeologia dell'anacronismo, in particolare attraverso due pensatori degli anni Venti e Trenta del Novecento: Walter Benjamin e Carl Einstein. Il primo si avvale di una metafora di forte impatto per esprimere l'esigenza di dare vita a «modelli di temporalità meno idealistici, e al tempo stesso, meno banali di quelli in uso nello storicismo ereditato dall'Ottocento» (Didi-Hubermann 2000, 83), sentenziando che lo storico «è tenuto a spazzolare nel senso opposto il pelo troppo lucido della storia» (Benjamin 1950, 31). Nello specifico della storia dell'arte ciò si concretizza nell'esortazione ad abbandonare le «cause», la «paternità» e le «influenze» per far affiorare le «connessioni fra diverse opere d'arte che sono atemporalì, e tuttavia non mancano di rilevanza storica»,⁷ poiché ritiene «la storia dell'arte [...] una storia di profezie [...], che può essere scritta solo a partire da un punto di vista di un presente» (Benjamin 1974, 311). In *Passagenwerk* entra ancor più nello specifico, spingendosi quasi a fornire una possibile indicazione di «metodo» allorché afferma che «ogni presente è determinato da quelle immagini che gli sono sincrone: ogni adesso è l'adesso di una determinata conoscibilità. [...] Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma l'immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'adesso in una costellazione. [...] la relazione [...] tra ciò che è stato e l'adesso è dialettica: non di natura temporale, ma immaginale».⁸ Per Carl Einstein, invece, «la storia dell'arte è lotta», lotta «di tutte le esperienze ottiche, degli spazi inventati e delle raffigurazioni».⁹ Tra gli altri, il suo scritto *Negerplastik* – del 1915 – è emblematico e, forse, ancora oggi troppo innovativo; in esso Einstein interpreta l'arte negra – un'arte in qualche modo “senza tempo” – sulla scorta dell'«anacronismo di una collisione in cui il *già stato* si trova interpretato e letto, [...] messo in luce da un *adesso* risolutamente nuovo, [che] non è altro che il cubismo».¹⁰ Un interessante esempio, specie in quegli anni, perché trova la sua concretizzazione solo attraverso l'osservazione delle opere: vale a dire, tramite un serrato rapporto dialogico fra le immagini africane e quelle cubiste. Per quanto stringata, questa ricognizione fa chiaramente emergere che nella costellazione degli approcci all'anacronismo, l'invariante, la costante è rintracciabile nella non linearità del tempo. Nello specifico, un'immagine permette il dialogo con una rosa di altre immagini, di altri oggetti, potenzialmente anche molto diversi fra loro, ed è capace di attualizzarsi soltanto a partire da una base di tratti strutturali comuni e non attraverso genealogie o legami di parentela, come accade, invece, per la storia dell'arte di matrice filologica. Si comprende, allora, come la concezione della semiotica della cultura di Jurij Lotman trovi nell'anacronismo uno dei suoi presupposti fondanti. A renderlo ben chiaro è un esempio di cui lo studioso russo si avvale per descrivere il funzionamento della semiosfera, che, oltretutto, calza alla perfezione con l'argomento che qui sarà trattato:

Immaginiamo la sala di un museo nella quale siano esposti oggetti appartenenti a secoli diversi, iscrizioni in lingue note e ignote, istruzioni per la decifrazione, un testo esplicativo redatto dagli organizzatori, gli schemi di itinerari per la visita della mostra, le regole di comportamento per i visitatori. Se vi collochiamo anche i

visitatori con i loro mondi semiotici, avremo qualcosa che ricorda il quadro della semiosfera (Lotman 1985, 64).

Ciò significa – spiega ancora Lotman – che «l'irregolarità strutturale dello spazio semiotico è la riserva dei processi dinamici ed è uno dei meccanismi di elaborazione di nuove informazioni all'interno della semiosfera».¹¹ E lo spazio del museo è per antomasia un luogo in continua ridefinizione: esattamente come le dinamiche della cultura che non seguono uno sviluppo lineare, che non procedono per temporalità successive, bensì per tempi sincronici che garantiscono la continua vitalità della stessa semiosfera.

Ora, per ben comprendere cosa accade in uno spazio museale e come in esso si attivino dinamiche anacronistiche, ci si addenterà in uno specifico contesto espositivo, l'“ultima” retrospettiva di Maurizio Cattelan, per osservarne da vicino il funzionamento.

Il 4 novembre 2011, al Guggenheim Museum di New York, viene inaugurata la mostra *All* di Maurizio Cattelan. Un'esposizione che se, da un lato, scardina completamente il sistema espositivo delle opere di un singolo artista, dall'altro, sfrutta una potenzialità del museo newyorkese, fino ad allora mai così pienamente usata. Tutte le opere realizzate da Cattelan, lungo un arco di tempo che va dal 1989 al 2011, vengono mostrate in quella che provocatoriamente l'artista annuncia come la sua ultima retrospettiva. La principale novità consiste nelle modalità espositive: le centoventotto opere presentate, infatti, non sono dislocate, come di consueto, lungo il percorso a spirale dell'edificio, ma sospese al centro, nello spazio vuoto della rotonda del Guggenheim Museum. Nessuna di queste opere tocca il suolo, o le pareti: sono tutte – sculture e “quadri” – sospese a “penzoloni”. (fig. 1)

Nella riconfigurazione che Cattelan sceglie per la sua retrospettiva, il *vuoto* della rotonda diventa il medium che conferisce un nuovo significato all'intera sua produzione. Nella prima – e, a suo dire, ultima – retrospettiva, l'artista ricorre a uno spazio “campato in aria”, dove tutti i lavori, ancorati a dei fili, compongono una *site-specific* intimamente connessa con lo spazio vuoto del museo. Un “non luogo”, apparentemente incapace di contenere, che si trasforma inaspettatamente in contenitore di opere per partecipare a un discorso nuovo. Trasferire per sospendere, sospendere per mettere in prospettiva il passato. Riflettere su questi termini – e sul processo che tra loro si innesca – credo sia un buon modo per tentare di leggere il senso di *All* nella nuova visione di Cattelan. E per farlo è necessario convocare una dimensione anacronistica; guardare al passato sì, ma senza adottare lo sguardo lineare e consequenziale della storia dell'arte tradizionale, dove quanto viene prima è causa dell'effetto che segue. Forme artistiche del passato, infatti, condividono con l'installazione di Cattelan un'analogia strutturale, con risultati sul piano formale profondamente diversi: il passato viene convocato per meglio comprendere il presente.

1. *Sospendere e appendere*

Prima di entrare nel merito dell'esposizione, è necessario dare uno sguardo alla complessiva produzione artistica di Cattelan e metterne in luce alcune caratteristiche rintracciabili, in forma potenziata, al Guggenheim Museum di New York. La sospensione, il non appoggiare le opere a terra, in effetti, sono componenti con cui l'artista si è spesso confrontato. Numerosi sono i suoi lavori che non trovano ancoraggio al suolo; anzi, che se ne distaccano in quanto disposti a una



Fig. 1 - Veduta dell'esposizione *All*; New York, Salomon R. Guggenheim Museum.

Fig. 2 - Maurizio Cattelan, *Novecento*, 1997, cavallo in tassidermia, sella in cuoio, corde, 200 x 269 x 68,5 cm; Rivoli (Torino), installazione Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea.

Fig. 3 - Maurizio Cattelan, *Turisti*, 1997, piccioni in tassidermia; Venezia, installazione Padiglione italiano, XLVII Biennale di Venezia.



Fig. 4 - Maurizio Cattelan, *Senza titolo*, 2002, asino in tassidermia, carretto in legno, pacchi, 250 x 400 x 165 cm; Zurigo, installazione Kunsthaus Zürich.

certa altezza o, appunto, sospesi. L'opera *Una domenica a Rivara*¹² (1982) consiste in una corda fatta con lenzuola annodate appesa a una finestra: la simulazione di una fuga (quella dell'artista), ma anche, forse, il primo ricorso alla sospensione. *Senza titolo*, del 1993, esposto nella prima personale tenuta presso la galleria De Carlo, è un orsacchiotto meccanico in motociclo che va avanti e indietro su una corda nel vuoto: una sorta di sostituto dell'artista, il quale, per l'occasione, non era riuscito a creare un corpus di opere degne della galleria milanese. *Novecento* (fig. 2), l'installazione del 1997, è un cavallo imbalsamato appeso al soffitto mediante un'imbracatura; il corpo dell'animale, con gambe esageratamente lunghe, assume nella sospensione la forma di un arco, a sottolinearne l'inevitabile inerzia. Nel percorso di Cattelan questa "nuova scultura classica" segna – a suo dire – il passaggio a «un nuovo medium, [...] una svolta importante, una svolta importante e straordinaria», nonché la prima scultura in cui inizia a "misurarsi con i classici" (Spector 2011, 61). *Turisti* (fig. 3), realizzata per il padiglione italiano alla Biennale di Venezia del 1997, propone dei piccioni imbalsamati i quali, appollaiati sui puntoni e sui bordi delle pareti divisorie, sembrano incombere – come nella vicina piazza San Marco – sui visitatori.¹³ Nel caso di *Senza titolo*, del 1999, l'artista appende letteralmente alla parete, con metri di nastro adesivo, il gallerista milanese Massimo De Carlo in una sorta di rivisitata crocifissione. Perfino *La nona ora*, esposta per la prima volta nel 1999 – non a caso definita l'opera «più incendiaria di Cattelan, che ha toccato molte corde in termini culturali e religiosi» (Spencer 2011, 93), potrebbe riferirsi implicitamente alla sospensione, dal momento che il meteorite, prima di colpire il Pontefice, era sospeso nel cielo. Nel 2002, con *Frank & Jaime*, Cattelan riproduce due agenti della polizia di New York mentre svolgono il proprio lavoro, ma con una sostanziale sconvolgente va-



Fig. 5 - Maurizio Cattelan, *Stephanie*, 2003, cera, capelli sintetici, 110 x 65 x 42 cm; Collezione privata.

Fig. 6 - Maurizio Cattelan, *Senza titolo*, 2004, poliuretano, resina di poliestere, abiti, corda, capelli sintetici, 130 x 40 x 20 cm; Milano, installazione in piazza XXIV Maggio.

Fig. 7 - Maurizio Cattelan, *Ave Maria*, 2007, poliuretano, abiti, 65 x 74 x 13 cm; Atene, Collezione Dakis Joannou.

Fig. 8 - Maurizio Cattelan, *Senza titolo*, 2007, cavallo in tassidermia, corde, 300 x 170 x 80 cm; Francoforte, installazione Museum für Moderne Kunst.

riazione: sono a testa in giù e con i piedi sospesi in alto, appoggiati alla parete come due assi di legno. Ancora del 2002 è *Senza titolo* (fig. 4): un asino imbalsamato, con tanto di carretto sovraccarico che lo solleva da terra, costringendo l'animale a una innaturale sospensione in aria. Realizzata nel 2003, *Stephanie* (fig. 5) è la riproduzione in cera della moglie del magnate della stampa Peter Brant: il corpo di Stephanie, nudo e "duplicato" fino all'altezza delle anche, è fissato al muro e proteso in avanti, come un trofeo di caccia, come la polena di una nave. Tre figure a grandezza naturale di bambini a piedi nudi, appesi per il collo a una quercia con un nodo scorsoio, vanno a formare l'installazione *Senza titolo* (fig. 6) che Cattelan

realizza, nel 2004, in piazza xxiv maggio a Milano. In *Ave Maria* (fig. 7), del 2007, tre braccia tese sporgono da una parete e perdono parte della loro connotazione umana per lasciare spazio alla pura valenza simbolica del gesto.

In *Senza titolo* (fig. 8), dello stesso anno, Cattelan torna a riproporre il cavallo come un trofeo di caccia, ma collocato all'incontrario: del corpo imbalsamato dell'animale, infatti, sporge non la testa, conficcata nella parete, ma il resto del corpo. Antitesi del monumento equestre, il cavallo viene colto in un balzo intrepido che lo ferma, per sempre, nel muro della galleria. *Senza titolo*, sempre del 2007, si ispira a un autoritratto del 1977 di Francesca Woodman, nel quale la fotografa, in camicia da notte, con il volto rivolto verso il muro, è appesa allo stipite di una porta con le braccia allungate nella presa. Cattelan, in questo caso, realizza una figura femminile in resina a faccia in giù, con le mani trafitte e le gambe bloccate, inserita in una cassa da appendere al muro. *Frau C.*, esposta nel 2007, è una scultura di dimensioni reali raffigurante una donna sommessamente vestita di nero, con le braccia aperte in un gesto quasi di benedizione, issata in cima a un albero, da cui non si capisce se stia ascendendo verso il cielo o discendendo sulla terra.

Anche alcune opere connesse all'autoritratto fanno ricorso alla sospensione. *Spermini* del 1997 (fig. 9), è composto da una moltitudine di piccole maschere in lattice raffiguranti il volto di Cattelan che – come sottolinea il titolo – nelle loro diverse configurazioni espositive continuano a disseminarsi nel mondo.¹⁴ *Minime* (fig. 10), del 1999, è un piccolo uomo di circa trenta centimetri il quale fa capolino dagli scaffali di una libreria, o da un albero, e guarda insicuro verso il basso, vestito con gli abiti dell'artista. Così come nell'autoritratto di *Senza titolo* (fig. 11) realizzato nel 2001, dove la sua figura emergente da un foro praticato nel



Fig. 9 - Maurizio Cattelan, *Spermini*, 1997, lattice e colore, 17,3 x 8,4 x 9,8 cm; Atene, Collezione Dakis Joannou.

pavimento del museo potrebbe essere considerata una sospensione; l'autoritratto, infatti, di cui si vede solo la testa, si tiene con le mani ancorate ai bordi del buco. *La rivoluzione siamo noi* (fig. 12), realizzato nel 2000, è un'effigie in miniatura dell'artista, appeso per il collo della giacca a un attaccapanni disegnato da Marcel Breur e abbigliato con la canonica tuta in feltro di Joseph Beuys. Anche in *Senza titolo* (fig. 13), del 2003, un bambino meccanico in equilibrio precario sulla falda di un tetto – con le gambe a penzoloni nel vuoto, mentre batte rumorosamente un tamburo – ha qualcosa che rimanda all'autoritratto.

Nelle sue prime realizzazioni Cattelan si è confrontato anche con il vuoto. Come in occasione di una sua personale alla galleria Neon di Bologna, nel 1989, dove coloro che volevano visitarla trovavano la porta sbarrata con un cartello su cui stava scritto "TORNO SUBITO": come se il gallerista si fosse momentaneamente allontanato, mentre invece non sarebbe mai tornato e lo spazio della galleria sarebbe per sempre rimasto vuoto.

Da questa breve indagine sulla produzione di Cattelan si evince chiaramente come la sospensione e il vuoto, più volte adottati dall'artista, nell'esposizione del Guggenheim vengano portati alla piena esaltazione: il vuoto della rotonda del museo, coniugato con la sospensione, diventa il nuovo medium che dà vita a un'innovativa e originale disposizione delle sue opere.

2. Immagini e materiali anacronistici

Ma ancora, prima di entrare nel merito della *site-specific* del Guggenheim occorre prendere in considerazione il gioco tra immagini e materiali che Cattelan mette in atto nelle sue "sculture", laddove l'uso delle virgolette rimarca il tratto improprio di questa espressione; lo stesso artista fornisce una spiegazione su come vadano intese le sue opere:

In verità parlare di sculture mi suona strano. Non è una questione di mezzi ma di immagini. Io non uso mai le mie mani per creare le opere [...]. Ascolto il brusio delle immagini [...]. Non sono le sculture ma le immagini che mi interessano. Figurati: mai preso uno scalpello in mano, mai avuto uno studio (Bellini 2005).

Si comprende facilmente che Cattelan non è certo un artista della "mano". A lui, infatti, compete solo l'idea creativa, l'immagine finale. La concreta realizzazione del lavoro viene demandata a competenze tecniche in grado di portare a compimento il suo progetto. In una perfetta scissione tra idea ed esecuzione, secondo la tradizione avviata dal dadaismo – e da Duchamps in particolare –, Cattelan elabora un concetto ben preciso e lo fa eseguire da altri in maniera minuziosa. Chiede al migliore sarto di Torino di confezionare l'abito di Hitler, a un esperto impagliatore fiorentino di imbalsamare un cavallo, a un creatore di androidi per il cinema di realizzare perfette figure umane, agli straordinari scalpellini che operano nelle Cave Michelangelo a Carrara di scolpire le sue mummie in marmo. Tutto ciò per ottenere sempre il massimo della qualità. Le sue realizzazioni "scultoree" sono, infatti, il più delle volte realizzate come dei veri e propri cloni del reale. Ne è un chiaro esempio il ripetuto ricorso ad animali (asini, cavalli, struzzi, ecc.) imbalsamati, o alla cera. In effetti, il trattare un animale per mantenerne intatta la forma e il riprodurre una figura umana in cera sono pratiche molto antiche che, specie nel caso della cera – materiale che condivide molte caratteristiche con



Fig. 10 - Maurizio Cattelan, *Mini-me*, 1999, resina, gomma, capelli sintetici, abiti, 45 x 20 x 23 cm; Collezione Karen e Andy Stillpass.

Fig. 11 - Maurizio Cattelan, *Senza titolo*, 2001, cera, stoffa, capelli veri, 150 x 60 x 40 cm; Rotterdam, installazione Museum Boymans Van Beuningen.

Fig. 12 - Maurizio Cattelan, *La rivoluzione siamo*

noi, 2000, resina di poliestere, cera, abito in feltro, appendiabiti in metallo, 190 x 35,6 x 43 cm; New York, Salomon R. Guggenheim Museum.

Fig. 13 - *Senza titolo*, 2003, resina, capelli sintetici, abiti, scarpe, tamburo di acciaio e apparecchiatura elettronica, 80 x 85 x 56 cm; Colonia, installazione Museum Ludwig.

l'incarnato – sono connesse con la morte: non solo perché il calco in cera veniva realizzato sul volto della persona deceduta per conservarne l'immagine, ma soprattutto perché anche la riproduzione in cera di un essere ancora vivente (i musei di Madame Tussaud, ad esempio) – esattamente come la fotografia per Roland Barthes (Barthes 1980) – «incarnano per sempre il futuro anteriore quando, un giorno, il soggetto non esisterà più» (Spector 2011, 72).¹⁵

Queste opere, eseguite con tanta perizia e abilità tecnica, sono state esposte in ambienti chiusi, gallerie o musei; talvolta sono state collocate all'aperto, dove la *mimesis* raggiunge livelli di tale precisione da scatenare veri e propri atti di iconoclastia, come è avvenuto per l'installazione con i tre bambini appesi all'albero di piazza XXIV maggio, a Milano (fig. 6): dopo poco più di un giorno di esposizione, un milanese sconvolto «si è arrampicato sull'albero per tagliare i nodi scorsoi dei fantocci, riuscendo a “liberarne” due prima di cadere dalla quercia e finire in ospedale» (Spector 2011, 234).¹⁶

Quelle di Cattelan, dunque, sono sculture che in genere manifestano la loro efficacia nell'essere esposte in maniera isolata, in luoghi pressoché vuoti, o in particolari contesti ambientali. Un altro aspetto significativo è costituito dalle varie dimensioni adottate da Cattelan; non solo la scala reale, ma anche misure rimpicciolite, che costringono l'osservatore ad abbassarsi, come ad esempio nelle opere *Him* e *Bidibidibidiboo*; o, all'opposto, lavori sovradimensionati, come *Felix*, lo scheletro di un gatto gigantesco. Grandi o piccole che siano, queste opere inducono l'osservatore a spostarsi, ad allontanarsi o ad avvicinarsi, fino addirittura a inginocchiarsi. E soprattutto creano uno stupore – cui segue l'approvazione o la disapprovazione – veicolato da messaggi sempre molto forti. Pur proponendo immagini del “quotidiano”, le sue opere sono declinate in modo inconsueto, con una visione del mondo spesso assai inedita. E l'originalità si rivela nella sua qualità di montaggio anacronistico: Cattelan stesso dice che sono le immagini che lo interessano, nel senso che ciò che realizza funziona come assemblaggio di immagini di un passato più o meno recente.



Fig. 14 - *Cocodrillo imbalsamato*, ex voto; Curtatone (Mantova), santuario della Beata Vergine Maria delle Grazie.

L'opera *Novecento* (fig. 2), in particolare, ben esemplifica questo procedimento di lavoro. Se è vero – come sostiene il suo autore – che essa si confronta con i classici (con il monumento equestre del Gattamelata a Padova e con i suoi antecedenti: la statua a cavallo di Marco Aurelio in Campidoglio) –, il “paragone” tende a creare un totale ribaltamento delle valenze proprie dei monumenti storici attraverso una procedura di continua sottrazione: manca il basamento, non c'è il cavaliere, ed è ovviamente assente la vitalità e la ferocezza dell'animale. C'è solo un inerme cavallo imbalsamato, esageratamente pendente dall'alto, a generare un vero e proprio antimonumento.¹⁷

A questo significativo ribaltamento si aggiunge, nel titolo, un altrettanto esplicito riferimento cinematografico a *No-*

vecento di Bernardo Bertolucci.¹⁸ Il film – del 1976 – ruota intorno a due principali filoni narrativi: quello della lotta di classe contadina e quello dell’ascesa del fascismo in Italia lungo un arco cronologico che va dal 1900 al 1945, fino alla Liberazione. La lotta tra le due opposte classi sociali – i contadini e i padroni – porta a consolidare il sodalizio dei padroni contro la minaccia del socialismo, che ha come sbocco l’adesione al fascismo. Una sequenza del film racconta proprio l’affiliazione al fascismo



Fig. 15, 16, 17 - Tre fotogrammi da *Novecento* (1976) di Bernardo Bertolucci.

dei padroni emiliani, con tanto di raccolta di fondi per finanziare il partito; un’azione doppiamente sacrilega, sia perché avviene all’interno di una chiesa, sia perché l’“elemosina” non è di certo per fini caritatevoli.¹⁹

La *location* religiosa è il santuario di Santa Maria delle Grazie, in provincia di Mantova. Al suo interno si conservano tuttora, disposti in un’apposita struttura, moltissimi ex voto per grazia ricevuta: statue polimeriche di uomini e donne a grandezza naturale e, tutto intorno, mani, occhi, piedi, bubboni, cuori, realizzati in cera. La straordinarietà della chiesa non finisce qui: un cocodrillo imbalsamato, probabilmente anch’esso un ex voto pende dalla prima crociera della navata e incombe sui fedeli che entrano nell’edificio sacro.²⁰

Come si può ben comprendere, lo stesso cavallo imbalsamato di Cattelan sembra entrare in perfetta risonanza con il cocodrillo del santuario, inquadrato dal film di Bertolucci nella sequenza di apertura. Risonanza di struttura formale: entrambi sono sospesi e pendenti, ma con un pregnante slittamento di senso fra l’esposizione in un luogo “sacro” e la presenza in un luogo “profano” come quello di una galleria o di un museo (figg. 14, 2).

Sempre nella sequenza girata nel santuario, un altro aspetto può essere correlato al frequente ricorso ad animali imbalsamati da parte di Cattelan:²¹ più volte, la macchina da presa di Bertolucci indugia su animali morti che i padroni-fascisti hanno poco prima cacciato e che, durante la “funzione” profana, stanno appoggiati sui banchi della chiesa. Gli animali cinematografici – uccelli e lepri – e il cocodrillo e il cavallo sono accumulati dall’essere informi, vale a dire, dalla perdita della forma originaria e, ovviamente, dal *rigor mortis* (figg. 15, 16, 17). Così come morto e informe è il capo del fascismo quando viene esposto, a testa in giù – insieme a Claretta Petacci e ad altri esponenti della repubblica sociale – alla pensilina di un distributore di benzina in piazzale Loreto a Milano.²²

3. *Allestire per sospendere*

Di fronte alla proposta di allestire una retrospettiva del suo lavoro in uno dei templi dell’arte contemporanea, Cattelan concepisce una soluzione decisamente fuori dai canoni tradizionali. In un museo, così caratterizzato dal suo progettista Frank

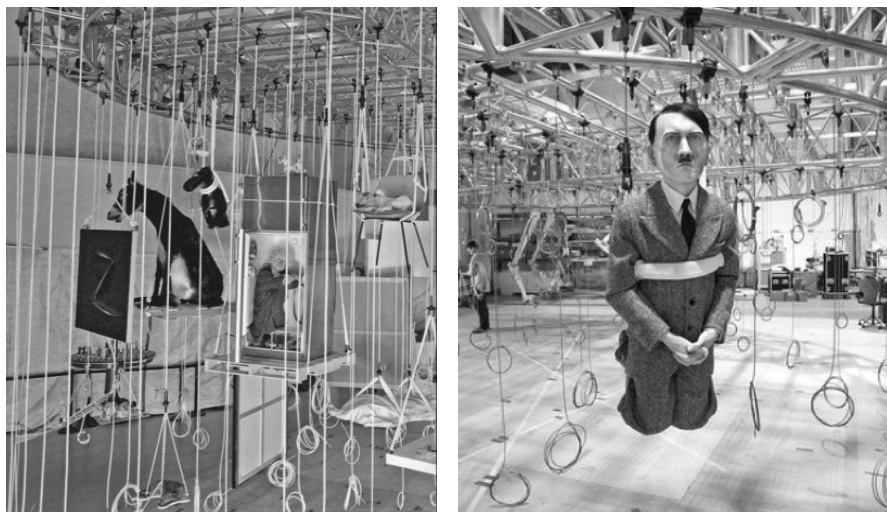


Fig. 18, 19 - Vedute dell'allestimento di *All* in due fasi della realizzazione; New York, Salomon R. Guggenheim Museum.

Lloyd Wright, l'artista propone una soluzione del tutto inedita per risolvere i problemi dello spazio espositivo. Non colloca le sue opere lungo ciò che è stato, ed è tuttora, un unicum assoluto nel panorama dell'architettura contemporanea: ovvero, il percorso che si distende a spirale all'interno del Guggenheim.²³ In *All* le pareti della rampa vengono lasciate completamente vuote. Non per questo la rampa perde la sua funzione di primaria importanza: il visitatore, infatti, per osservare l'installazione deve percorrerla in tutta la sua estensione, dall'ingresso al sesto "girone" dell'edificio, volgendo lo sguardo non, come d'abitudine, verso la parete, bensì verso il grande spazio della *rotunda* al centro della struttura. L'artista così definisce l'involucro museale:

Il Guggenheim è un posto molto speciale, non si può fare a meno di pensare alla sua storia. Non si può fare molto per cambiare la configurazione del museo, al MOMA o al Whitney Museum gli spazi sono più flessibili, si possono trovare molti modi di sfruttarli. Al Guggenheim non ci sono sale, soltanto questa rampa incredibile, immensa. Ci si potrebbe salire con un camion, come in un garage, se il museo fosse vuoto (Grenier 2011, 140).

E nel grande vuoto Cattelan dispone «più di cento opere, tutte quelle che [ha] fatto a partire dagli esordi». Esposte però:

in modo molto speciale, che le mette tutte sullo stesso livello: il papa sullo stesso piano del cavallo sospeso o dello scheletro di gatto gigante... [Perché] – ancora secondo le parole dell'artista – al Guggenheim non esistono mostre tradizionali! Le opere sono tutte sospese nello spazio, dal basso verso l'alto, e le si osserva passeggiando su e giù per la rampa, lasciata sgombra (Grenier 2011, 139-141).

E allora, addentriamoci finalmente in questa mostra. Dal punto di vista tecnico l'installazione è il risultato di un minuzioso calcolo dei pesi e delle dimensioni

delle opere, che ha reso indispensabili competenze di vario tipo; soprattutto di tipo ingegneristico, con una prima fase di test su un *mok-up* in scala. Una solida struttura circolare in acciaio, con diametro leggermente inferiore a quello della *rotunda*, è stata montata al piano terra (figg. 18, 19) e poi, passo passo, issata fino a essere ancorata alla struttura in cemento armato del lucernario superiore. A questa griglia sono state via via appese le diverse opere da esporre, secondo una modalità che ha previsto un progressivo innalzamento fino al totale sollevamento. Dapprima sono stati agganciati, con robuste corde metalliche, i lavori che vanno a occupare la parte più alta dell'edificio; poi si è passati alle opere che il visitatore può osservare nelle parti più basse della spirale; fino a *Novecento*, il cavallo imbalsamato e imbragato, posto in modo tale da essere la prima opera che il visitatore vede entrando nello spazio espositivo e che apre e/o chiude l'installazione. Tutta la produzione di Cattelan, dunque, viene a essere strettamente connessa attraverso questa struttura metallica. Si potrebbe dire che essa funzioni alla stregua di un piedestallo capovolto, posto esattamente all'incontrario. Una struttura che definisce l'isolamento dell'installazione ed entra in perfetta sinergia con la rampa elicoidale, destinata solo ed esclusivamente ai visitatori.

Da qui due considerazioni. La prima, relativa al fatto che anche la messa in opera dell'installazione, esattamente come le opere che vi sono esposte, segue criteri di sollevamento verso l'alto; l'installazione e le opere, in buona sostanza, sono entrambe improntate sull'asse della verticalità, secondo una direzionalità che va dal basso verso l'alto. La seconda è di carattere più eminentemente museografico: se è vero che la struttura metallica e la rampa elicoidale concorrono, insieme, a creare la giusta distanza da cui osservare l'installazione, è altrettanto vero che la racchiudono entro uno spazio inviolabile, dove a tutti è negato l'accesso. La balaustra del nastro elicoidale e lo spazio vuoto che avvolge questo *site-specific* creano, insomma, una frontiera che assume l'aura dell'*hic et nunc*.

4. *Anacronismo della sospensione*

Volgendo lo sguardo al passato nel tentativo di trovare assonanze con la sospensione, di primo acchito si potrebbe far riferimento alle ascensioni e alle rappresentazioni delle visioni.²⁴ Un raffronto tra questa tipologia di dipinti e l'esposizione *All* fa ben presto emergere una radicale differenza: i lavori che compongono l'installazione non si librano verso l'alto, ma pendono piuttosto verso il basso. Sono sì sospesi, ma l'esibizione dei cordami di sostegno (fig. 19), di fatto, sottolinea la pesantezza delle opere. Non è un caso che lo stesso artista, riferendosi alla sua retrospettiva, abbia detto che «fa pensare a dei salami», perché «è così che li si conserva, appesi al soffitto. Ecco, ho trattato i miei lavori come dei salami!» (Grenier 2011, 142).²⁵ Ma al di là della specifica forma che *All* ha finito per assumere, qualunque modalità di presentazione di oggetti – nel nostro caso opere – costituisce pur sempre un catalogo, un inventario. L'esposizione newyorkese, in buona sostanza, è il catalogo della produzione dell'artista.

Del resto, a ben guardare, nel mondo dell'arte la sospensione non è una forma che abbia riscontrato particolare diffusione. Alcuni esempi pittorici, tuttavia, testimoniano che nel passato questa pratica ha trovato forme di impiego nelle scene sacre, ambientate soprattutto in edifici religiosi. Da Giotto, che ad Assisi (fig. 20) propone la modalità espositiva delle croci dipinte, appoggiate e protese in avanti; a Piero della Francesca (fig. 21) e Marcello Fogolino (fig. 22) che fanno libra-

re l'uovo di struzzo sopra la testa della *Vergine con il bambino*; fino ad Andrea Mantegna il quale, sulle medesime figure della pala della *Madonna della Vittoria* (fig. 23), fa scendere uno splendido ramo di corallo.

Spostando ora l'attenzione verso il più generale contesto espositivo, gli oggetti che pendono dall'alto si ritrovano con maggiore frequenza nelle collezioni di arte e natura: in particolare nelle *Wunderkammern* che, a partire dalla seconda metà del Cinquecento – e apparentemente senza metodo alcuno, con la semplice logica dell'accumulo – assemblano oggetti di vario genere tesi a destare meraviglia. In questi musei – che conosciamo soprattutto grazie alle tavole sinottiche dei cataloghi delle collezioni (fig. 24, 25) – animali stupefacenti, interi o parziali (costole di giganteschi cetacei, corni di liocorno),²⁶ reali o fantastici (basilischi), trovano la loro collocazione appesi ai soffitti dei *cabinets* delle meraviglie. Nelle *Wunderkammern* – esattamente come avviene nella mostra *All* – la collezione e lo spazio

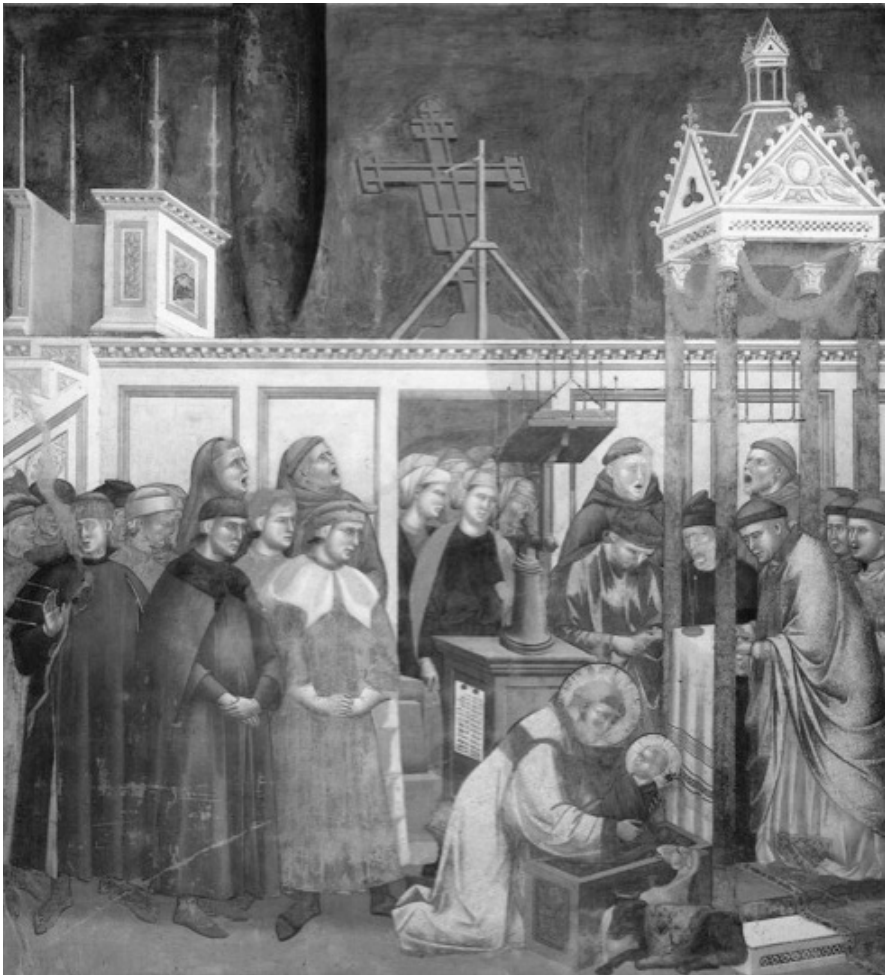


Fig. 20 - Giotto, *Storie di san Francesco: Presepe di Greccio*, 1297-1300; Assisi, basilica superiore di San Francesco.



Fig. 21 - Piero della Francesca, *Pala Montefeltro*, particolare, 1472-1474; Milano, Pinacoteca di Brera.

vengono perfettamente a coincidere, fino a creare «una situazione tale che non si possa dare il luogo se non per la funzione che gli è assegnata» (Lugli 1983, 29-30). Come è stato scrupolosamente dimostrato da Adalgisa Lugli questi musei delle meraviglie trovano il loro antecedente più diretto negli edifici religiosi. Prima di approdare a una consona forma di musealizzazione, le stranezze della natura – insieme alle preziose reliquie dei santi e dei martiri e agli ex voto – venivano appesi nelle chiese. Un dipinto di Vittore Carpaccio, *La visione del priore di sant'Antonio di Castello* (fig. 26), è un'attenta testimonianza di questa modalità espositiva. All'interno della chiesa veneziana, infatti, si vedono in sospensione navi in miniatura (fig. 27), un grande uovo di struzzo che fa da contrappeso alla lampada del Santissimo Sacramento; e ancora, disseminate lungo la navata, altre uova di struzzo. Un quadro di Lorenzo Lotto, *Santa Lucia sulla tomba di sant'Agata*, del 1532 (fig. 28), documenta gli ex voto offerti alla protettrice del seno femminile, appesi al soffitto.

Insomma, la messa in mostra dei portenti, dei *mirabilia* della natura (estranei al normale corso delle cose) e degli ex voto pendenti dall'alto è esattamente la modalità che Maurizio Cattelan ha adottato nella sua retrospettiva di New York. Con una fondamentale differenza: i musei delle meraviglie appaiono “esplosi”, nel senso che utilizzano tutte le superfici del museo, soffitti inclusi. Mentre *All* si configura alla stregua di una *Wunderkammer* “implosa”, dove invece di procedere secondo una qualche forma di “ordine” si sceglie fundamentalmente di operare sulla base dell'accumulo. Caratteristica, questa, che accomuna l'esposizione newyorkese maggiormente a quella della *dispositio* degli ex voto.

Ma le analogie sono anche di altro tipo. Le singole opere dell'artista italiano hanno generalmente suscitato stupore e meraviglia, in senso positivo o in senso negativo, alla stregua degli animali mostruosi o manipolati e delle stranezze della natura. La fondamentale differenza sta nel fatto che Cattelan sembra ingaggiare una battaglia contro la piattezza del quotidiano, guardando la realtà con occhi diversi, senza ricorrere tuttavia al fantastico. E ancora, l'installazione, esattamente come nei musei delle meraviglie, richiede al visitatore la capacità di continui aggiu-



Fig. 22 - Marcello Fogolino, *Madonna con Cristo e santi*, particolare, 1510-1520; Amsterdam, Rijksmuseum.

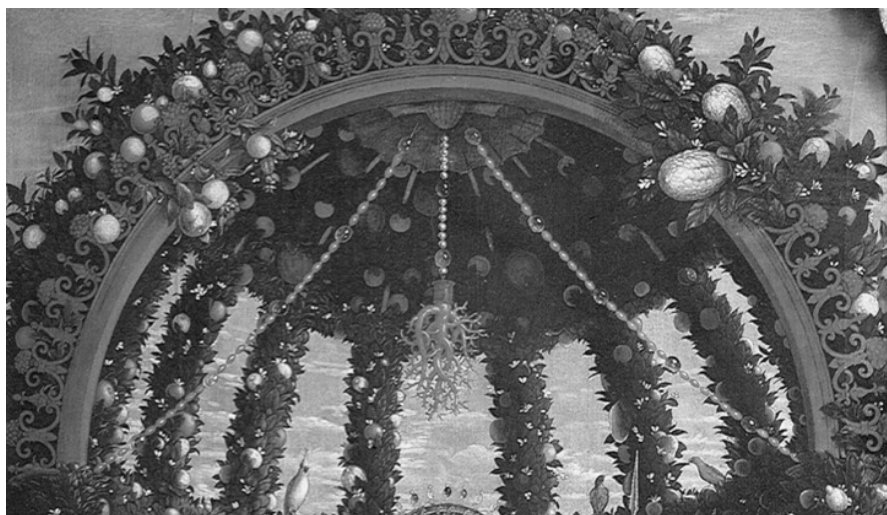
Fig. 23 - Andrea Mantegna, *Madonna della Vittoria*, particolare, 1496; Parigi, Musée du Louvre.

realizzata con la cera ed è munita di capelli veri; così come in *Stephanie* e ancora negli autoritratti di *La rivoluzione siamo noi* o in quello in cui il simulacro dell'artista emerge dal pavimento di un museo, o nelle più recenti *Now* del 2004, o *We* del 2010. A integrare la serie si potrebbero aggiungere le opere che l'artista ha

stamenti visivi, dal grande al piccolo, dal bidimensionale (come, ad esempio, la Z di Zorro su una tela, o gli interventi sulle pagine di giornale) al tridimensionale (le sculture), perché l'immaginazione artistica si prende la libertà di modificare le dimensioni degli oggetti.

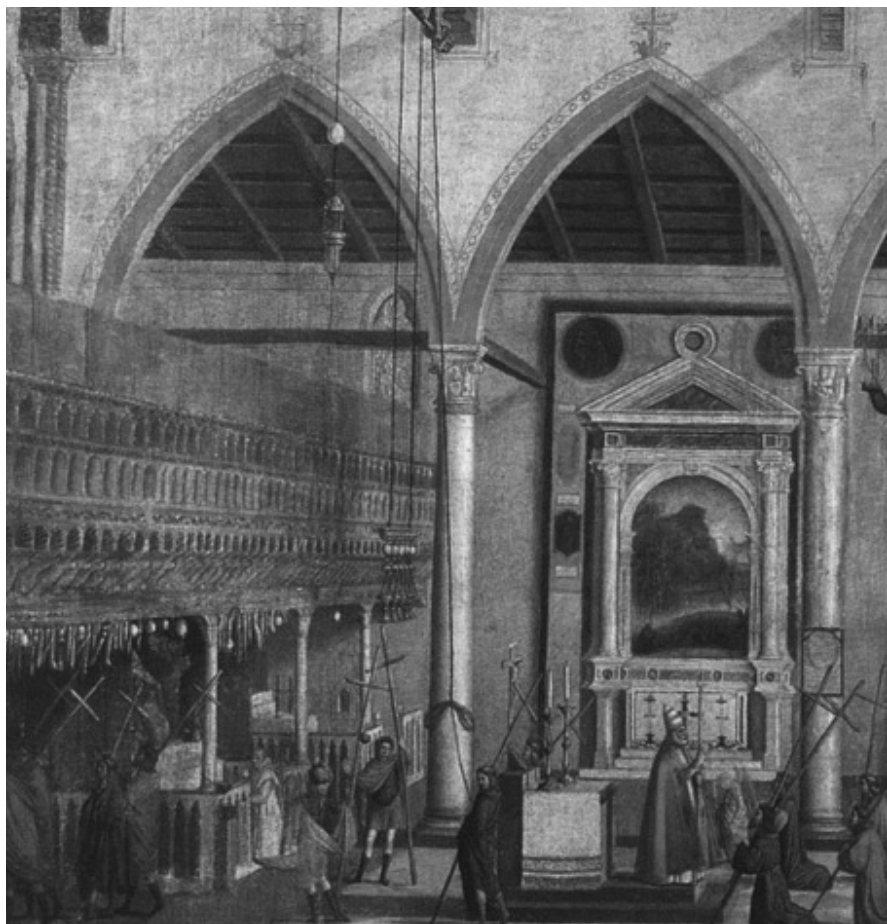
Come già si è visto, gli animali imbalsamati e lo scheletro gigantesco del gatto dell'artista italiano avrebbero occupato un posto d'onore, prima nelle chiese e poi nelle *Wunderkammern*. Il cocodrillo, impagliato e appeso nella crociera di ingresso della chiesa di Santa Maria delle Grazie è associabile all'opera *Novecento*, che nell'installazione del Guggenheim si trova come opera.

Con gli ex voto polimerici, la cui storia è lunga almeno quanto quella dell'uomo (Didi-Huberman 2006), la produzione di Cattelan presenta un'ulteriore affinità: condivide addirittura il materiale impiegato per confezionarli, la cera. *Him*, la scultura più piccola del reale è appunto





Figg. 24, 25 - Frontespizio del museo di Ferrante Imperato, da *Historia naturale*, Napoli, 1599 e *Frontespizio del museo di Ole Worms*, da *Musei Wormiani Historia*, Leiden, 1655.



Figg. 26, 27 (nella pagina a fronte) - Vittore Carpaccio, *Apparizione dei crocifissi del monte Ararat* nella chiesa di Sant'Antonio di Castello, particolare con gli ex voto sotto l'altare e nella navata sinistra, 1512-1513; Venezia, Galleria dell'Accademia.

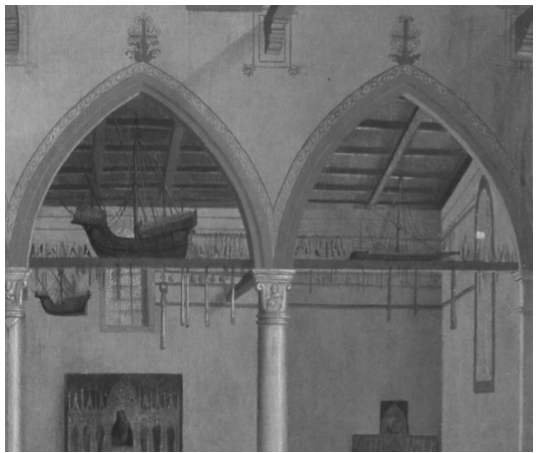
fatto realizzare in resina, un materiale della contemporaneità con caratteristiche analoghe alla cera, solo più resistente e duraturo.

Per completare la rassegna, va infine registrata un'altra significativa affinità: esattamente come nelle *Wunderkammer*, e prima nelle chiese, *All*, spostando gli oggetti-opere da un loro possibile contesto e assemblandoli in una nuova configurazione, crea la condizione ideale per far emergere nuovi sensi di lettura.²⁷

5. Chiudere per riaprire

Tra le opere esposte al Guggenheim una, in particolare, *Oblomov Foundation* del 1992,²⁸ riguarda la storia dell'artista in prima persona. Il titolo si riferisce a un'associazione no profit di fantasia creata dallo stesso Cattelan con una precisa finalità: raccogliere fondi per assegnare a un artista un premio di diecimila dollari;

lo vincerà chi accetterà di non esporre le proprie opere lungo un intero anno. Ovviamente nessun artista accetta di assentarsi dal mondo dell'arte per tanto tempo; è così che Cattelan, con il denaro incassato, si garantisce il soggiorno per un intero anno a New York. Una targa, con scrupolo, registra tutti i nomi dei donatori e viene collocata, clandestinamente, per la durata di un anno, sulla facciata dell'Accademia di Brera. Anche la targa, dunque, sembra funzionare alla



stregua di un vero e proprio ex voto laico, soprattutto perché quel soggiorno americano, dopo un avvio incerto, consacra la nascita dell'artista Maurizio Cattelan. L'ex voto è il segno di un evento passato, di una grazia ricevuta che si concretizza in forma di dono, un "grazie" consegnato a qualcuno di assente che, nella consolidata tradizione religiosa, corrisponde alla sanzione del legame con il sacro, con la dimensione verticale. Esso sta lì a sancire la fine di un'attesa non disattesa, di una speranza realizzata: un desiderio esaudito, una richiesta accolta, ovvero l'esito felice di uno scampato pericolo. Ma nel modo in cui fa mostra di sé, sospeso nel vuoto, appeso a un filo, privo di un posto a terra, l'ex voto non è solo la testimonianza di un evento che si è concluso positivamente, ma attesta anche il consolidarsi di un rapporto, quello del credente con il divino, quello del "graziato" con chi ha concesso la grazia.²⁹ Difficile trasporre la metafora religiosa in *All* di Cattelan. Resta il fatto che il modo in cui egli guarda al proprio passato artistico contraddice qualsiasi criterio razionale, lineare, regolato. Trasferire, per guardare in retrospettiva, significa scoprire la sospensione dell'opera, la dipendenza della propria arte dal caso, il legame che la salda a un destino a cui non si vuole attribuire una fine, tantomeno un inizio. È evidente che le opere così appese, appunto come certi ex voto, attestano una di-



Fig. 28 - Lorenzo Lotto, *Santa Lucia sulla tomba di sant'Agata*, 1532; Jesi, Pinacoteca Civica.

menzione del passato, di qualcosa che è già stato. È questo, forse, il motivo che ha portato Cattelan a dire che quella di New York sarebbe stata la sua ultima esposizione, prima del definitivo “pensionamento”? Se si accetta la lettura qui proposta che vede l'ex voto come consolidamento di un rapporto con un'entità superiore, si può avere la certezza che Cattelan continuerà nel suo lavoro artistico.³⁰ Affidando al visitatore, al quale l'artista ha consentito di osservare a tutto tondo la sua produzione, l'onore e l'onere di preparare la prossima, e forse prima retrospettiva.

¹ Bellori parla di anacronismo nella vita di Annibale Caracci e lo esplicita all'opera nei suoi dipinti, in particolare nell'*Erocle al bivio*, ora conservato a Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte. In ambito semiotico, Omar Calabrese (Calabrese 1985, 103) ha riformulato questo concetto in termini di “potenziale narrativo”, di inferenza di ciò che c'è prima e di ciò che avviene dopo l'attimo rappresentato.

² Cfr. il testo introduttivo di Angela Mengoni nel presente numero di «Carte Semiotiche».

³ Basti qui rammentare una delle tavole dell'*Atlante delle immagini*, quella dedicata alla Ninfa, dove nella sequenza di immagini la figura femminile è proposta nelle sue risemantizzazioni in un lunghissimo arco cronologico: dai bassorilievi antichi, a Salomé o a Giuditta, a Maddalena nelle Crocifissioni, fino alla giocatrice di golf, in una fotografia degli anni di Warburg, cfr. Gombrich 1970. La letteratura su Warburg e il suo metodo è veramente immensa, oltre a Didi-Huberman 2000, il volume di Claudia Cieri Via (Cieri Via 2011) è sicuramente molto utile per un inquadramento bibliografico esauriente.

⁴ Si può addirittura individuarne un punto aurorale nella linguistica comparativa che, in tempi ormai lontani, grazie a Ferdinand de Saussure, ha individuato un modello tipologico nel quale la lingua indo-europea, sul piano dell'espressione, non è più – come negli studi precedenti – considerata alla stregua di un albero genealogico, ma come un reticolo di correlazioni formali, in grado di articolare i differenti sistemi fonologici propri delle singole lingue. «Rischiare una lingua con un'altra, spiegare le forme dell'una con l'altra» (Saussure 1916, 10) è un modo di riconfigurare il passato, tanto da giustificare un duplice approccio alla lingua secondo la categoria dicotomica sincronia/diacronia. Nel tempo questo filone di ricerca e nell'estensione al piano del contenuto, ha visto aperture verso altri domini, quali le originali applicazioni alla mitologia comparata, in particolare di Lévi-Strauss 1979. Cfr. anche Greimas-Courtés 1979, 62, 102, 325-326.

⁵ Anche per questo ambito di ricerca non è possibile fornire una bibliografia completa, per una ricognizione inevitabilmente parziale, si citano solo alcuni testi di Louis Marin, in particolare *Opacità della pittura* (Marin 2006) e *Della rappresentazione* (Marin 1994) e di Calabrese 1985; nonché Corrain 2004.

⁶ Un interessante esempio di anacronismo in azione è rintracciabile in Marin, *Utopiques: Jeux d'espace* (Marin 1973), in cui lo studioso francese, partendo dal rigoroso studio dell'*Utopia* di Tommaso Moro, estende l'analisi ad altre rappresentazioni dell'utopia: una pianta di città del XVII secolo, un frammento di Borges, la città cosmica di Xénakis, fino alla “degenerazione utopica” di Disneyland.

⁷ La frase – scritta in una lettera di Benjamin a Florens Christian Rang il 9 dicembre 1923 – è ripresa da Didi-Huberman 2000, 85.

⁸ Benjamin 1983, [N 3, 1], 518.

⁹ Cfr. Didi-Huberman 2000, 156.

¹⁰ Didi-Huberman 2000, 170.

¹¹ In ambito cinematografico, il film *L'arca russa* di Aleksandr Sokurov è incentrato sulla semiosfera del museo; è un interessante esempio della copresenza anacronistica di diverse temporalità storiche (visitatori contemporanei, un uomo dell'Ottocento, un concerto per lo zar...). Per una particolareggiata analisi, cfr. Zucconi 2013, 35-46, un libro che indaga, appunto, la *Sopravvivenza delle immagini nel cinema*.

¹² Senza un'idea di come riempire le stanze del centro d'arte contemporanea del Castello di Rivara, nel 1996, Cattelan fece proprio così: le lasciò vuote. Il pubblico comprava il biglietto, entrava e rimaneva interdetto. Chi invece rimaneva fuori, senza pagare il biglietto, vedeva l'opera: una corda di lenzuola bianche annodate che pendeva da una finestra del museo, ovvero quello che era rimasto della fuga dell'artista ribellatosi al suo compito (cfr. Spector 2011, 32).

¹³ Nel padiglione italiano della Biennale, l'effetto provocato sui visitatori era potenziato dal pavimento cosparso di abbondanti escrementi di piccioni. Questo tipo di realizzazione, è stata riproposta da Cattelan alla Biennale di Venezia del 2011, dove sono stati esposti circa duemila tra piccioni e altri uccelli imbalsati, dentro e fuori il Palazzo delle Esposizioni.

¹⁴ Un autoritratto che ha dato vita a una moltiplicazione non autorizzata: «Dal 1997 le maschere [...] hanno anche ispirato un newyorkese che vende illegalmente copie di opere alle manifestazioni d'arte» (Spector 2011, 210).

- ¹⁵ La letteratura sul ritratto in cera è vastissima, qui basti ricordare Schlosser 1911 e Didi-Huberman 2008 con bibliografia precedente.
- ¹⁶ Anche *La Nona ora*, questa volta in Polonia, è stata al centro di feroci contestazioni; lo stesso artista, in un'intervista a Massimiliano Gioni del 2011, dice: «Durante una visita ufficiale, due deputati cattolici si sono scagliati contro la scultura, cercando di liberare il Papa dal peso del meteorite. [...] Il caso poi si è trascinato in Parlamento, dove *La Nona ora* è diventata un pretesto per chiedere le dimissioni della direttrice del museo».
- ¹⁷ La prima volta che una versione di questa opera fu esposta (Galleria Massimo De Carlo, Milano), nel 1996, si intitolava *La Ballata di Trotsky*, che veicolava un duplice riferimento: sia alle canzoni popolari per ricordare il rivoluzionario russo assassinato in Messico, sia un richiamo (negativo) al comunismo sovietico (Bonami-Spector-Vanderlinden 2000, 23)
- ¹⁸ I titoli delle opere di Cattelan, quando diversi dai numerosissimi *Senza titolo*, costituiscono sempre un importante percorso verso più articolate interpretazioni.
- ¹⁹ Spector (Spector 2011, 61) ricostruisce le possibili letture di *Novecento*, nel capitolo dedicato alle «Dimensioni politiche» della produzione dell'artista italiano, con indicazioni bibliografiche precedenti.
- ²⁰ La chiesa di Santa Maria delle Grazie viene citata come emblematico esempio di collezione di meraviglie da Julius von Schlosser (Schlosser 1908, 33-34). Sempre Schlosser (Schlosser 1911, 110-111), inserendola nel volume sul ritratto in cera, scrive che le «pareti della navata centrale sono tuttora assediata da ogni sorta di immagini votive a grandezza naturale, raffiguranti persone di varia estrazione sociale alle prese con situazioni talvolta davvero tremende»: persone con viscere in aggetto, scampate alle più dure torture, ferite in guerra, ecc.; cfr. anche Lugli 1983, 12.
- ²¹ Oltre al cavallo, Cattelan ricorre ai piccioni, alla mucca, all'asino, al gallo, allo struzzo, allo scoiattolo, ai cani, ai pulcini... Per il catalogo completo degli animali utilizzati, cfr. il volume a corredo dell'esposizione *All*, Spector 2011.
- ²² Non può mancare a questo punto il riferimento a una corrente artistica italiana, fondata nel 1922, denominata *Novecento*, a cui partecipano artisti – tra cui Sironi, l'artista per eccellenza del regime fascista – accomunati dal cosiddetto *ritorno all'ordine*; ossia la reazione alle novità delle avanguardie dei primi decenni del xx secolo in nome della tradizione e della storia, del Classicismo e della fedeltà figurativa. Non a caso, valori propri del fascismo (cfr. anche Spector 2011, 61).
- ²³ Nel 2009, per il cinquantesimo anniversario della fondazione del museo, il Guggenheim Museum ha realizzato un'esposizione dal titolo *Contemplating the Void*, dove sono stati esposti i lavori di artisti che hanno utilizzato lo spazio vuoto della rotonda. Una mostra che in un più articolato montaggio anacronistico di *All* dovrebbe rientrare a pieno titolo, dal momento che alcuni artisti hanno fatto ricorso alla sospensione, cfr. il catalogo <http://web.guggenheim.org/exhibitions/void/#/home>.
- ²⁴ Francesco Bonami, in conclusione all'*Autobiografia non autorizzata* di Maurizio Cattelan (Bonami 2011, 120), riferendosi all'esposizione racconta così il modo in cui l'artista ha avuto la folgorazione: «In piedi, in mezzo alla spirale del museo, [...] a poco a poco, hanno cominciato a salire in aria, come le anime del giudizio universale o i santi durante l'ascensione, tutte le opere d'arte che avevo fatto nel corso dei miei vent'anni e passa d'artista».
- ²⁵ O un'altra immagine colorita che si legge nella presentazione dell'esposizione: «La mostra è un esercizio di mancanza di rispetto: l'artista appende il suo lavoro come in una lavanderia a secco».
- ²⁶ Ad esempio, nel duomo di Modena, esattamente nel matroneo sopra la porta Regia, è collocato da secoli un osso di balena.
- ²⁷ Cfr. per una più articolata trattazione Lugli 1984, 12 ss. In questo scritto si è privilegiata la dimensione anacronistica delle *Wunderkammer* e degli ex voto; va comunque detto che l'installazione del Guggenheim convoca anche riferimenti interni all'arte contemporanea: uno per tutti la produzione dell'artista americano Alexander Calder, colui che elimina i piedistalli e lascia le sculture libere di fluttuare, sospese a fili.
- ²⁸ La denominazione è tratta dall'omonimo romanzo del russo Ivan Aleksandrovič Gončarov, del 1859. Un nobile russo segnato da un'inerzia fisica che lo condanna all'inerzia verso qualunque forma di azione, che non riesce a prendere l'iniziativa di realizzare i suoi sogni ambiziosi: più di metà del romanzo narra la guerra che una mattina mette in atto semplicemente per alzarsi dal letto.
- ²⁹ Inutile ricordare qui la sterminata bibliografia sugli ex voto; valga a titolo esemplificativo il volumetto di Didi-Huberman 2006.
- ³⁰ Ora, a conclusione della mostra, la retrospettiva di Cattelan è affidata unicamente alla diffusione per immagini. Attualmente, infatti, la disposizione delle opere nel vuoto, conosce una sintetica visualizzazione in rete: l'immagine dell'esposizione viene ancora affidata all'osservatore che può così surrogare l'esperienza diretta. Anche la visione *hic et nunc* è stata giocata in un intreccio di media: per la prima volta, il Solomon R. Guggenheim Museum ha realizzato un'applicazione mobile per accompagnare una mostra. *L'app* interattiva offriva ai visitatori del museo, e non, una coinvolgente esperienza della mostra con visuali sull'installazione, con testi sulle opere, con interventi degli ingegneri e dei conservatori che raccontano il *backstage* dell'installazione, nonché la visione delle opere da più angolazioni. Insomma, un'esposizione che è stata, e continua a essere, un gioco di risonanza di molti media.

Metamorfosi dello sguardo e anacronismo delle forme
nel dispositivo iconotestuale del *Musée imaginaire* di Malraux
Michele Bertolini

La storia non è il divenire hegeliano. Dovremmo piuttosto pensare a una sovrapposizione di strati geologici, di diversa inclinazione, interrotti talvolta da faglie improvvise, e che, in uno stesso punto, in uno stesso momento, ci permettono di cogliere diverse età della terra, nonostante ciascuna frazione del tempo trascorso sia, contemporaneamente, passato, presente e avvenire.

Henri Focillon, *L'An Mil* (Focillon 1952)

I miei libri sull'arte non sono sempre scritti come anti-storia perché, per comodità, può succedere che io segua la cronologia; ma per il loro pensiero fondamentale, sono delle antistorie.

Roger Stéphane, *André Malraux, Entretiens et précisions* (Stéphane 1984)

La discussa nozione di museo immaginario, intorno alla quale si è sviluppato fin dalla pubblicazione nel 1947 di *Le Musée imaginaire* presso Skira un affascinante dibattito storico-critico, presuppone come sua condizione di possibilità e di esistenza l'idea non solo di una metamorfosi delle forme artistiche ma di una correlata metamorfosi degli sguardi che queste forme intercettano e promuovono: come ricorderà Malraux al termine della sua ricerca umana e intellettuale, «la metamorfosi è l'anima del Museo Immaginario» (Malraux 1974, 81). Fra le condizioni di inclusione nel museo immaginario degli stili, Malraux sottolinea la centralità della presenza di uno sguardo culturalmente connotato, in grado di illuminare l'oggetto del passato sottraendolo all'anonimato delle forme: l'inventario, archivio e riserva del museo immaginario, non è quindi una semplice enumerazione di oggetti, ma una promozione di forme e di valori. Disegnando una storia della ricezione e dello sguardo delle forme artistiche, una storia degli «atti di lettura» compiuti dagli artisti e dagli spettatori nei confronti delle immagini artistiche del passato, Malraux intraprende consapevolmente con la *Psychologie de l'art* la via di un'anti-storia dell'arte che «fa uscire la storia dell'arte dal suo discorso artificiale e permette di costruire la vera storia dell'arte, [...] la storia delle metamorfosi e delle relazioni non lineari che la nostra concezione dell'arte intrattiene con gli oggetti del passato» (Melot 2002, 260-261). Ogni riflessione sull'arte nel suo pro-

cesso temporale deve prendere in considerazione oltre all'arte creata dalle civiltà anche l'arte presente allo sguardo delle diverse civiltà, facendo uscire dall'oscurità il punto di vista prospettico da cui il passato viene osservato.

L'abbozzo schematico della futura *Psychologie de l'art* si delinea nel corso degli anni Trenta, attraverso i quattro saggi pubblicati su *Verve* fra il 1937 e il 1940, che nella loro articolazione definiscono un progetto di teoria della cultura visuale capace di interrogare, secondo una prospettiva sincronica e diacronica di ampio spettro, fenomeni artistici lontani nel tempo e nello spazio: le grandi metamorfosi delle forme artistiche dall'antichità al Medioevo, il rapporto fra la rappresentazione in Oriente e Occidente, la genesi della rappresentazione della profondità nella pittura italiana del Trecento, le note sulla psicologia del cinema. In questi primi saggi, che testimoniano come l'interrogazione sulla natura dell'arte da parte dello scrittore francese precede di più di un decennio la prima edizione del *Museo immaginario* (cfr. Moatti 2003), Malraux elabora una concezione dell'attività artistica come rapporto e conflitto fra le forme, in cui l'artista può definire l'attualità del suo gesto in relazione a una memoria che porta dentro di sé. Inscrivendo la sua partecipazione al mondo dell'arte in un costante rapporto dialettico con le opere del passato, l'artista può attingere l'emancipazione del suo sforzo creativo attraverso lo stile, producendo forme che prendono parte a una vita autonoma, e che entrano in una dinamica temporale irriducibile all'esplorazione della psicologia degli artisti. La specifica temporalità della vita delle forme artistiche è pensata dal giovane Malraux come un processo agonale e conflittuale, segnato da rotture, faglie, intervalli, nella consapevolezza che «ogni forma nasce sulla lotta di liberazione dalle forme precedenti» (Formaggio 1953, 112).

L'attenzione per le forme, le strutture e le opere, quale luogo privilegiato di una ricerca che si colloca consapevolmente al di fuori dell'estetica teorica come della storia dell'arte ufficiale, rivela tuttavia l'interesse di Malraux per una tradizione di pensiero morfologica che attraversa il mondo accademico francese della prima metà del Novecento, trovando in particolare nell'opera di Focillon un interlocutore privilegiato.

Dalla ricerca storico-artistica di Focillon, presente nella biblioteca dello scrittore francese fin dagli anni Trenta,¹ Malraux ha potuto ricavare una concezione plurale e stratificata della temporalità delle forme artistiche, in grado di sottrarsi al rischio di una riduzione organicistica o monumentale del tempo proprio dell'opera d'arte. L'idea della storia come «conflitto di precocità, d'attualità e di ritardi», irriducibile alla successione cronologica di un tempo uniforme, unilineare e isocronico, spinge lo storico dell'arte, fin dalle pagine di *Vita delle forme* a leggere il tempo non solo in successione ma «anche in larghezza, in sincronismo, come il musicista legge uno spartito in orchestra» (Focillon 1934, 87). L'idea di un'autonomia della vita delle forme artistiche, che porterà Malraux a riconoscere nell'artista un creatore di forme che «conquista le forme su altre forme» (Malraux 1951b, 529),² nel continuo conflitto con l'arte anteriore, si colloca al centro della riflessione teorica di Focillon accanto all'elaborazione della temporalità della forma artistica come sovrapposizione puntuale di diversi tempi, come costellazione di attualità e inattualità, inafferrabile secondo un paradigma di semplice continuità, evoluzione o sviluppo degli stili.

Senza privilegiare la continuità nell'evoluzione interna degli stili, secondo il modello teorico di Wölfflin, Focillon è portato a concentrarsi su singoli momenti dello sviluppo storico (date e nodi temporali specifici) sottolineando le fratture, le

discontinuità, la sovrapposizione sincronica di diverse forme e ordini del tempo in uno stesso istante che lo sguardo geologico dello storico può dissigliare. La nozione di *momento* non deve essere intesa «come un punto qualunque sopra una retta, ma come un rigonfiamento, un nodo, [...] un luogo d'incontro di parecchie forme del presente» (Focillon 1934, 98). All'interno di questa concezione della temporalità della vita delle forme, la logica delle influenze e degli influssi esterni fra stili, ambienti ed epoche diverse non può attingere l'intrinseca storicità dell'oggetto artistico: al contrario, la riduzione delle trasformazioni stilistiche al contatto e all'apporto di influssi stranieri fra civiltà svuoterebbe la sostanza della storia, limitandola a «scambi senza futuro tra forme inerti di conservatorismo» (Focillon 1952, 44). Nell'elaborazione maturata fra *Vita delle forme* e *L'Anno mille*, l'ultima opera incompiuta di Focillon, il percorso di riflessione sulla temporalità dei processi storici si arricchisce attraverso la scoperta di una dimensione anacronica che lavora dall'interno la struttura delle forme e degli stili artistici, manifestandosi in particolare in quei momenti di trasformazione e scoperta, di nascita di un nuovo stile, come «in alcune date che possono essere considerate quasi come delle cerniere, sulle quali si vede in certo modo ripiegare il tempo» (Focillon 1952, 29). La storicità delle forme artistiche non può rivelarsi quindi semplicemente sulla base di un modello cronologico cumulativo e sequenziale, ma attraverso una prospettiva di lettura in grado di esibire la forma stilistica nuova e originale come risveglio e rinascita di antiche forme, di ricchi sedimenti protostorici che agiscono *après-coup* e in seguito all'influsso di stimoli esterni, disegnando un incurvamento del tempo su se stesso. La novità storica e artistica segnata in Occidente dallo sviluppo della civiltà medievale e moderna intorno all'undicesimo secolo, è inseparabile da un arretramento della storia a favore della preistoria, da un movimento all'indietro che lascia la sua traccia anche sul piano stilistico, nella ripresa dell'ornamento geometrico.³ Iscrivendosi all'incrocio di tre forze attive, individuate nell'introduzione all'*Anno mille* nelle tradizioni (le forze verticali del passato), le influenze (gli apporti stranieri, gli scambi) e le esperienze (l'attività di ricerca e di creazione che apre il presente al futuro), la forma artistica non è mai contemporanea a se stessa (cfr. Focillon 1952, 43-44). L'apparizione nell'architettura francese, ad esempio, della controcurva tipica del Gotico fiorito non è giustificabile né soltanto come il prodotto di un influsso inglese durante la guerra dei Cent'Anni né come l'evoluzione di uno sviluppo logico interno, quanto piuttosto come «l'incontro storico dei due stati differenti, delle due velocità ineguali, [...] un mutamento che fa riapparire certi caratteri antichi e nascosti, dando loro una virulenza nascosta» (Focillon 1934, 92). Dalle riflessioni di Focillon, Malraux ricava probabilmente anche l'oscillazione interna alla storia dell'arte fra la nozione di segno, posto in diretta relazione con un contenuto semantico determinato e la dimensione potenzialmente neutra della forma, polisemica ed equivoca, e perciò aperta alla variazione morfologica come a transizioni temporali mobili, a sopravvivenze e rinascite imprevedute (cfr. Focillon 1934, 6-8; Malraux 1937, 911). Le pagine dedicate da Malraux nella *Psychologie de l'Art* alla nascita della forma dell'arte romanica, non semplice evoluzione di forme precedenti, ma salto e differenza critica che attualizza alcuni aspetti della cultura popolare e dell'astrazione propria dell'arte dei barbari, sono debitrice della prospettiva metodologica della storia dell'arte di Focillon e della sua concezione discontinua della temporalità (cfr. Conley 1978). Si tratta di una prospettiva che Malraux ridefinisce tuttavia sul piano visivo, attraverso l'originale

articolazione di un “iconotesto”,⁴ in cui le immagini, senza ridursi a semplice illustrazione di un discorso critico e narrativo già costituito, acquistano una funzione sempre più decisiva, sia nel rapporto con la scrittura sia nel dialogo e conflitto di sguardi che generano fra loro. Il rapporto gerarchico rovesciato fra testo e immagine nei saggi sull’arte di Malraux, anche nei confronti delle metodologie ancora illustrative di Élie Faure (cfr. Surchamp 1986), finisce per attribuire alla riproduzione fotografica il ruolo di una pratica discorsiva e testuale che può addirittura quasi sostituire la scrittura, esito raggiunto in particolare con l’edizione dei tre volumi di *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale* fra il 1952 e il 1954, dove il peso della narrazione è interamente assunto dalla processione delle immagini e dalla rete di sguardi che lanciano verso il loro passato e verso il futuro.

La centralità dei processi di riproduzione fotografica delle opere d’arte nella genesi e nella concezione del *Museo immaginario* si può riscontrare nelle continue trasformazioni che l’autore ha fatto subire al suo testo, come nell’attento lavoro di scelta e combinazione delle fotografie (cfr. Khémiri 1999, 45) nelle tre diverse versioni pubblicate fra il 1947 e il 1965. Come nel caso di *Saturno*, il saggio dedicato a Goya nel 1950, testo e immagine, «indissolubilmente legati, costituiscono un solo e unico dispositivo di senso» (Mourier-Casile 1989, 191): la disposizione delle tavole, il confronto fra le fotografie devono generare un pensiero frutto di quella intelligenza delle immagini più rapida dell’intelligenza delle idee (cfr. Malraux 1976, 357). Nel tragitto aperto dalle analisi di Focillon sulla forma come neutro, Malraux è spinto a superare il problema dell’*influenza* artistica, come diretto contatto e contagio di una generazione di artisti sull’altra, così come la questione della *scoperta* storico-fattuale della forma antica in quanto falso problema, in favore di una vita delle forme che si evolve grazie a una metamorfosi interna degli sguardi, di un’intenzionalità e di una volontà artistica ed estetica che permette a mondi storico-artistici separati di comunicare fra di loro. «Non si trattava di sapere quando i [pittori] avevano ritrovato delle opere antiche sepolte, ma semplicemente quando le avevano guardate: [...] i passanti non avevano mai smesso di avere sotto gli occhi i bassorilievi della colonna traiana» (Malraux 2004, 904).⁵

La dialettica fra *voir* e *regarder* ritorna nella forma di un’oscillazione tra la passività dell’influenza ricevuta come eredità del passato e l’attivazione di uno sguardo che riscopre il passato, guidata dalla volontà artistica, tra l’idea di *eredità* come lascito e l’idea di *metamorfosi* come trasformazione operata da una rivoluzione estetica dello sguardo, due concetti intimamente intrecciati in Malraux. Lo *sguardo* implica sempre l’idea di una forte intenzionalità, una scelta che dirige e «ordina l’occhio verso il modello e lo fa guardare in un modo particolare» (Thompson 1978, 85), consentendo una metamorfosi delle forme del passato.

Visualizzare l’arte: il museo e l’album fotografico

Il museo stesso è frammento, intero mutilato che richiama l’idea della totalità senza poterla incarnare, ma piuttosto suggerendola, e non soltanto perché non può racchiudere fra le sue pareti tutte le opere di un’epoca, di un artista o alcune forme di rappresentazione (affreschi, vetrate): «la riunione di tanti capolavori, da cui tanti capolavori sono assenti, richiama allo spirito *tutti* i capolavori. Questo possibile mutilato non chiama tutto il possibile?» (Malraux 1965, 10; cfr. Blanchot, 1950-1951). L’idea del museo, segnata dall’oblio, si presenta alla sensibilità contemporanea sullo sfondo dell’archivio universale, dell’immagine del museo di

tutti i musei, di cui la nostra coscienza non può fare a meno nella misura in cui riconosce «l'inquietante privilegio di volersi erede di tutto il passato» (Malraux 1947, 1213), legatario dell'eredità plastica del mondo. È proprio rispetto a questa idea-limite, che il museo immaginario incarna, in quanto «insieme di conoscenze che ci offrono, oltre ai musei, le riproduzioni e gli album» (Malraux 1947, 1206), che l'efficacia e la debolezza del museo può essere giudicata. Tuttavia, senza ridursi a luogo della rivelazione della verità del senso dell'arte, il museo moderno, e soprattutto l'album fotografico, non delimitano dei sistemi temporali chiusi, offrendo piuttosto l'immagine di un'interrogazione aperta sul senso dell'arte, continuamente rilanciata.

Il museo è un dispositivo di visualizzazione delle opere sopravvissute al lavoro dal tempo, che ne ha liberato nuove possibilità espressive, proprio attraverso la mutilazione e la frammentazione:⁶

L'azione esercitata su di noi da numerose opere antiche dipende dalla presenza della mutilazione in una luminosa volontà d'armonia. La statuaria *khmer* ha moltiplicato le sue ammirevoli teste su corpi di convenzione; le teste *khmer* isolate sono la gloria del museo Guimet. Il frammento, il cui spirito è valorizzato dalla sua presentazione e da un'illuminazione scelta, permette una riproduzione che non è uno dei più umili abitanti del museo immaginario (Malraux 1949, 27).

Malraux scorge nella democrazia delle immagini, favorita al tempo stesso dal pluralismo della storia dell'arte, dal gusto e dalla sensibilità contemporanea e dalla disponibilità della riproduzione fotografica, uno strumento di ulteriore valorizzazione estetica degli oggetti del passato, in grado di rovesciare la serena continuità cronologica del museo ottocentesco. La vita postuma delle opere d'arte si apre a una fluidificazione dei loro contorni individuali e specifici, a un'opacizzazione sfocata dell'individualità originale che rende mobili in particolare le immagini degli abbozzi, dei frammenti di statue, che «sfuggono non solo allo stile della loro epoca, ma anche a quella del loro autore» e che proprio per questo si rendono permeabili e disponibili a rassomigliare «alle Parche di Fidia, alle statue gotiche, alle Bodhisvatta di Yun-Kan; e, per uno scultore, a ogni grande scultura» (Malraux 1952, 968-970). Il ritaglio fotografico, che Malraux pensa più in funzione del suo valore d'isolamento che per la sua capacità d'ingrandimento, risponde alla stessa logica, al *logos* dell'Occidente. L'atto fotografico è un *gesto* e uno *sguardo*: un gesto che delocalizza solo virtualmente l'oggetto riprodotto, assegnandolo al grande circuito delle immagini, facendolo entrare nel flusso e nella vita delle immagini e uno sguardo che interpreta, giudica, riconosce un valore e una dignità in ciò che è fotografato, lo ricolloca in una storia dell'arte che è la storia delle immagini dell'arte.

La frammentazione operata dal taglio fotografico costituisce quindi una prosecuzione della distruzione e ricostruzione operata dalla patina del tempo sulle opere del passato e dalla loro separazione dal contesto originario nello spazio museale, frattura che è innanzitutto una perdita *del tempo* delle opere.⁷ Siamo di fronte, in questo caso, a una pratica analitica e insieme estetica, perseguita da Malraux attraverso la riproduzione di resti mutilati di statue, che possiamo ricondurre, seguendo la distinzione proposta da Omar Calabrese fra dettaglio e frammento (cfr. Calabrese 1987, 108-125), a una critica e a un'ideologia del frammento, in assenza dell'intero perduto, peraltro esplicitamente ricordata dallo stesso autore francese. Il frammento isolato e messo in scena diventa in questo caso autonomo,

senza che la sua singolarità sia ricondotta alla normalità del suo insieme di origine, perdendo di vista quindi il sistema contestuale di riferimento cui pure rinvia. Tuttavia il frammento, fotografato e immesso nel dispositivo visuale e testuale del museo, viene reinvestito da Malraux del senso proprio del dettaglio, operando uno slittamento concettuale fra i due termini, che non cessano di richiamarsi fra loro: ri-tagliato dal gesto attivo di un soggetto, il frammento scultoreo viene ricollocato nel nuovo sistema di riferimento in via di formazione come in una nuova totalità: il museo immaginario. Tale doppio intervento, che disegna una volontà attiva di penetrazione nel tessuto originario dell'oggetto d'arte, viene interpretato da Malraux come una manifestazione della libera metamorfosi che le forme artistiche subiscono nel corso del tempo, sia coscientemente sia inconsapevolmente, nel gioco di una continua rimodulazione degli sguardi che le intercettano e le fanno emergere dal fondo opaco della cultura. Accompanate dagli sfondi naturali che le circondano o isolate in un primo piano plastico, le statue, grazie all'apporto «dell'angolazione, la distanza, l'ora, scelti dal fotografo» (Malraux 1965, 148), diventano attori su un palcoscenico, acquistando la forza inquietante di una presenza scenica.

Costruzione di uno sguardo attuale, sollecitata dalle esigenze del presente, la metamorfosi che percorre la vita dell'arte rende impossibile qualsiasi possibilità di identificazione empatica e affettiva con le forme della visione del passato, postulata dalle teorie dell'*Einfihlung* ottocentesche.⁸ Malraux condivide profondamente con Benjamin non solo l'attenzione per le tecniche di riproduzione tecnologica delle immagini, e le trasformazioni percettive ed estetiche da queste promosse, ma una concezione retroattiva o "retrograda" del tempo storico, che rifiuta lo storicismo per cercare nelle forme del passato quei semi di possibilità di vita che lo sguardo del presente può rivelare.⁹

Nessuno di noi sa con quale spirito un fellah guardasse una statua egiziana, nel terzo millennio. Forse non c'è niente in comune fra il modo con cui noi guardiamo quest'opera al Louvre, e il modo con cui fu guardata quando fu scolpita; ma è certo che noi vediamo qualche cosa, che questo qualcosa è profondamente diverso da un'opera moderna o da un'opera greca, e porta in sé un valore di suggestione che noi cerchiamo di integrare in ciò che chiamiamo cultura (Malraux 1947, 1203).

La storicità dello sguardo, che Malraux pensa come un occhio culturale gravato di una memoria viva ben lontano da qualsiasi forma di "visione innocente", proprio a partire dalla consapevolezza museale dello scarto fra le intenzioni originarie e le esigenze del presente, sollecita una modalità di visione ri-creativa e interpretativa, che passa attraverso il confronto e la comparazione delle forme artistiche e degli sguardi e tende a restituire la presenza delle opere del passato. Il museo e il suo prolungamento nel museo immaginario incarnano, nella forma di un dispositivo esterno, la forma propria dello sguardo moderno nei confronti dell'arte: uno sguardo comparativo, sinottico, intellettuale, che opera attraverso la percezione di analogie e differenze tra le forme e gli stili e che acuisce, grazie all'incremento delle riproduzioni delle opere di uno stesso autore, al tempo stesso la sensibilità per le minime differenze di una serie, per gli scarti all'interno di una stessa famiglia di immagini e l'attenzione per le comparazioni morfologiche di ampio respiro, per i confronti macroscopici fra schemi e archetipi visivi ricorrenti. Una sensibilità per il dettaglio, che recupera la dimensione affettiva ed empatica del nostro rapporto

con le immagini del passato proprio attraverso la mediazione artificiale del montaggio, nella misura in cui, come aveva intuito Malraux in un breve testo giovanile, «possiamo sentire soltanto attraverso il confronto» (Malraux 1922, 1170).

Sottoposte alla luce violenta degli sguardi storici delle diverse epoche, come all'illuminazione del set fotografico che le riprende, le singole opere vivono una vita multipla, distendono i loro doppi senza fine, generati dalla forza creativa, produttrice dello sguardo che le intenziona e le trasforma, facendole vivere nuovamente. Lo sguardo fotografico emerge quindi come uno sguardo metamorfico e creativo che si deposita sull'immagine riprodotta come una forma di appropriazione dell'oggetto artistico e di intervento manipolativo, rendendo evidente come l'enorme disponibilità di conoscenza delle arti di diverse civiltà, che costituisce l'evidenza fattuale del museo immaginario, risulti inseparabile dalla possibilità di considerare «tutte le opere di ogni tempo anche come la nostra opera, l'opera della nostra arte che, per la prima volta, le rivela a se stesse», di pensare quindi il museo immaginario non solo come «contemporaneo dell'arte moderna e il mezzo della sua scoperta», ma come «l'opera di quest'arte, si direbbe quasi il suo capolavoro» (Blanchot 1950-1951, 41).

Il museo e la collezione come l'album fotografico di opere d'arte, variazioni di uno stesso sguardo, condividono strategie comuni: la destoricizzazione operata attraverso lo strappo e il ritaglio di ogni singolo elemento, la messa in serie dei singoli oggetti o delle immagini raccolte, l'attenzione minima per il dettaglio compatibile con l'esigenza di uno sguardo comparativo e analogico, l'attribuzione di un valore di attualità agli elementi selezionati e scelti (cfr. Pinotti 2004, 56-57). La strategia di presentazione delle opere di Malraux va in questo senso compresa nella sua specificità, anche in rapporto ad altre forme estetiche ed epistemiche di visualizzazione del sapere, a cominciare dall'atlante *Mnemosyne* di Warburg e dalle numerose rielaborazioni artistiche contemporanee che hanno intrecciato e spinto a ripensare i confini fra l'opera d'arte e la collezione (cfr. Didi-Huberman 2011; Grazioli 2012). Piuttosto che presentarsi come una proiezione topografica della mappa della memoria occidentale, come suggeriscono le tavole dell'atlante warburghiano, sulla base di una rete aperta e sempre riconfigurabile di costellazioni e rimandi fra le immagini che emergono dal fondo di una tela nera, l'album di Malraux, nelle diverse versioni assunte dal *Musée imaginaire* fra il 1947 e il 1965, si offre come un percorso iconotestuale "narrativo" e "drammatico" da sfogliare, seguendo un orientamento definito che intende generare la *forma della metamorfosi* attraverso uno sguardo in successione sulle immagini.

L'album, che si offre orizzontalmente nella forma di un libro da leggere (diversamente quindi da una presentazione delle tavole a parete, magari incorniciate),¹⁰ fornisce un principio di unificazione a tratti arbitrario, ma segnato da una direzione di senso (che è anche una prescrizione del senso), orientando lo sguardo secondo un asse temporale al pari della scrittura. All'interno di questo dispositivo di animazione delle immagini, Malraux sottolinea la prossimità e la vicinanza fra le riproduzioni, la possibilità di leggerle in rapida successione e di ricreare così una "vita delle forme", non priva di salti e ritorni, secondo un modello estetico e teorico ben distinto rispetto all'iconologia degli intervalli proposta da Warburg, come pure dal confronto sincronico e binario fra coppie di immagini inaugurato da Wölfflin attraverso la proiezione di diapositive, confronto rivelatore di famiglie stilistiche contrapposte. Il conflitto, la cesura, l'intervallo emergono piuttosto nel rapporto fra scrittura e immagine, in un'opera che per molti aspetti rap-

presenta una risposta contemporanea alla tradizione ecfraistica, e anche un suo ripensamento. Se il commento critico tende a declinare lo sviluppo delle arti in un percorso evolutivo che incontra il cinema come ultimo prodotto della cultura visuale (soprattutto a partire dall'edizione del 1951 di *Les Voix du silence*), il montaggio autonomamente significativo delle immagini gioca in contrappunto rispetto al discorso, sollecitando quell'intelligenza delle immagini, uno sguardo immaginativo sulle forme, la cui logica estetica e analogica non può risolversi nel concetto filosofico.¹¹

Malraux predilige inoltre accostamenti di immagini legate fra loro sul piano tematico o iconografico, benché distinte dal punto di vista temporale e stilistico, prelevate dall'ambito delle arti minori o maggiori di tutti i continenti e civiltà, rovesciandone i tradizionali rapporti gerarchici: il ritorno del motivo del "sorriso" dalle statue indiane dei Buddha del Gandhara a quelle del Gotico francese, la ripresa di torsi femminili sinuosi e danzanti (cfr. Malraux 2004, vol. 1, 364-365, 278-279), suggeriscono un vocabolario di forme archetipiche che s'inseguono attraverso i secoli e gli spazi. Il dispositivo dell'album sembra in ultima istanza fare leva sulla tensione dinamica, continuamente rilanciata, fra *successione* e *simultaneità* delle forme raccolte e con-tenute dallo sguardo: la rapida visione successiva delle immagini si raccoglie nello sguardo unitario, virtualmente statico, di uno schema morfologico ricorrente per sciogliersi nuovamente nel movimento incessante del divenire delle forme, secondo una dialettica che ripete la tensione fra il museo e le opere in esso assorbite, fra l'unità e la molteplicità, tra la forma e le sue variazioni. Ridotte a *planches* manipolabili e ordinabili in successione, la serie delle riproduzioni di statue e monumenti che invadono le pagine di *Le Musée imaginaire*, si lasciano leggere come fotogrammi di una sequenza cinematografica da sfogliare rapidamente, come schizzi in esposizione,¹² creando l'illusione del movimento. L'album, e più in generale le strategie iconografiche di *Les Voix du silence*, rivelano una «costruzione cinematografica» (Pageard 2010, 44) non estranea all'idea di montaggio e di *cinématisme* di Ejzenštejn (cfr. Somaini 2011, 318-321). Questo dispositivo di visualizzazione delle immagini, il cui senso nasce dalla giustapposizione e anche dal contrasto fra le tavole, suggerisce un'immagine della temporalità anacronica ben diversa della storicità monumentale e cumulativa sollecitata dal museo, replicando e rilanciando il gesto dello sguardo del presente che fa uscire le forme artistiche dal loro tempo per creare degli scambi, dei salti, delle connessioni temporali inedite. Esso si pone piuttosto come uno strumento metodologico ed euristico per ripensare a un tempo la storia dell'arte e la storia delle immagini, e per disarticolare la continuità lineare e progressiva dei criteri espositivi museali. La serialità dell'album sollecita, come scrive Malraux, «il virus che disaggrega le opere a beneficio dello stile, poiché esso proviene dalla loro riduzione comune al formato del libro, dalla prossimità e dalla successione degli scatti, che animano uno stile come l'accelerazione del film anima una pianta» (Malraux 1965, 160).

Lo sguardo del dettaglio

La circolarità fra percezione del dettaglio e attivazione di uno sguardo che lo faccia emergere dall'anonimo sfondo percettivo in cui è immerso attraversa le pagine di *Les Voix du silence* che consapevolmente interpretano lo strumento fotografico come un prolungamento dello sguardo creativo dell'artista che fa apparire forme e oggetti dal grande tesoro del passato e della storia. Il dettaglio richiede di essere

det-tagliato da uno sguardo, «presuppone un soggetto che “taglia” un oggetto», la sua configurazione «dipende dal punto di vista del “dettagliante”» (Calabrese 1987, 110) e si pone come traccia di un'azione dell'artista o dell'osservatore. In quanto frutto di un'operazione di riproduzione tecnica, il dettaglio risponde a un'estetica dell'alta fedeltà, solidale con un piacere della riproduzione che avvicina l'osservatore all'opera nei suoi minimi particolari (cfr. Calabrese 1987, 124). La pratica e l'uso del dettaglio fotografico delle opere d'arte, ampiamente utilizzati nei testi di Malraux, s'inseriscono all'interno di un approccio metodico *strutturale* nei confronti dell'arte, che il saggio di Merleau-Ponty del 1952 ha lucidamente messo in evidenza, sintetizzando gli apporti della linguistica, della fenomenologia e della morfologia goethiana. Al di là dei suoi effetti retorici innegabili, il dispositivo messo in campo da Malraux si fonda agli occhi di Merleau-Ponty sul presupposto di un nesso costitutivo fra scrittura e immagine, fra pittura e linguaggio, volti di uno stesso tentativo espressivo, che rende «legittimo trattare la pittura come un linguaggio», e in cui il senso del quadro, «prigioniero della configurazione visibile», «presiede all'ordinamento del quadro non meno imperiosamente di una sintassi o di una logica» (Merleau-Ponty 1952, 105, 82). Il museo immaginario presuppone quindi uno sguardo culturale capace di *leggere* le forme dell'arte e di considerarle come un linguaggio specifico,¹³ uno sguardo che si traduce in una pratica di analisi e ricognizione critica fondata sulla solidarietà fra il dettaglio e il tutto, su «quell'imminenza del tutto nelle parti», che si ritrova «in tutta la storia della cultura» e che anche la linguistica di Saussure ha messo in rilievo (Merleau-Ponty 1952, 65). Proprio la presenza di una struttura dell'opera, che eccede le intenzioni consapevoli dell'artista, inserisce le forme artistiche in una moltitudine di rapporti e legittima il gioco sempre rinnovato delle interpretazioni che trova la sua radice nell'inesauribile fecondità del gesto artistico (cfr. Merleau-Ponty 1952, 97). La metamorfosi degli sguardi sulle forme nel corso del tempo storico, nella sua apparente arbitrarietà, rinvia al senso opaco, indiretto, allusivo racchiuso nell'opera, dal momento che «è negli altri che l'espressione acquista il suo rilievo e diviene veramente significazione» (Merleau-Ponty 1952, 79).

Di questa pratica di analisi, in cui prevale uno sguardo comparativo e totalizzante, che abbraccia il diverso in una nuova unità di senso, il discorso di Malraux offre sicuramente degli esempi significativi, che tendono tuttavia, come abbiamo già ricordato, a rovesciare e intrecciare la logica e l'estetica del dettaglio con quella del frammento. Il dettaglio di un quadro o di un'opera d'arte non solo è finalizzato a rileggere in modo nuovo l'intero da cui è stato prelevato, scoprendo forme linguistiche e stilistiche precedentemente inosservate che retroagiscono sull'opera completa, come nelle analisi iconologiche (cfr. Calabrese 1987, 110-114), ma viene delocalizzato e trasportato, come un frammento mobile, in un nuovo sistema di immagini retto da affinità morfologiche inedite. Esso diventa quindi al tempo stesso autonoma unità di senso capace di gettare una nuova luce temporale sull'insieme da cui proviene (si pensi al volto isolato del *San Giovanni Battista* del portico di Reims, che segue l'immagine della statua intera, o alla doppia presentazione della *Dama di Elche*, dove la seconda fotografia ritaglia il viso illuminandolo come un profilo greco: cfr. Malraux 1965, 106-107; 1951a, 212-215) e parte di una nuova totalità aperta, lo stesso museo immaginario, nel cui montaggio viene inserito.

In questa rinnovata centralità di una riflessione sullo sguardo nella produzione e fruizione delle arti, a un tempo tema, soggetto dell'arte e condizione di possibilità di ogni oggetto artistico che pretende di trovare posto nel museo immaginario,

è possibile individuare l'influenza di un piccolo libro del collezionista ed esperto d'arte Georges Salles, *Le regard*, pubblicato presso Plon nel 1939, che attirò in quegli stessi anni l'attenzione di Walter Benjamin il quale lo recensì in forma di lettera all'inizio del 1940 (cfr. Salles 1939; Benjamin 1940, 109-112). Proprio nelle pagine del libro di Salles, che collaborerà con Malraux dal 1960 al 1966 alla direzione della collana artistica *L'Univers des formes* presso Gallimard (cfr. Todd 2001, 580-581), emerge la consapevolezza, tutta moderna, di un gusto orientato verso l'acquisizione e la "degustazione" di un numero sempre maggiore di immagini di oggetti e opere d'arte provenienti dalle culture e civiltà più disparate. Un gusto che si nutre dell'attualità archeologica, come della disponibilità attraverso la riproduzione fotografica di immagini di monete, placche di bronzo dell'arte scita e dell'arte delle steppe, documentata nelle stesse pagine dei testi di Malraux. Laddove Salles sollecitava una ricezione sensibile e materica dell'opera, un vedere che si facesse degustazione e mescolanza gustativa dei sensi e delle qualità sensibili dell'oggetto come forma di educazione dello sguardo alle immagini artistiche, ricordando come il museo, la collezione, la scuola, i luoghi istituzionali della pedagogia della visione estetica, sono tutti in ultima istanza riconducibili all'esperienza di un organo, diversi capitoli di una storia dell'occhio, Malraux sembra ripensare la prossimità per contatto dello sguardo di Salles attraverso l'intimità a distanza promossa dalla riproduzione fotografica delle immagini e dei loro dettagli. Lo sguardo da vicino sollecitato dal dettaglio fotografico si rivela come un dispositivo aperto a una doppia strategia espressiva e interpretativa. Da una parte, seguendo quella che è probabilmente una vocazione originaria della passione scopica per il dettaglio, l'avvicinamento dell'immagine nella riproduzione sembra incarnare la volontà dell'autore di entrare nell'intimità dell'opera, recuperando l'accento di creazione dell'artista, quasi sfiorando il quadro con la macchina fotografica, e quindi superando un limite del linguaggio e della critica d'arte (cfr. Arasse 1996, 11-21). Questa strategia, critica e creativa, non si rivolge a un recupero delle intenzioni originarie del gesto dell'artista, soprattutto quando esso risulta fortemente compromesso dalla distanza temporale, dalle condizioni di esistenza dell'opera d'arte, come dalla stratificazione degli sguardi che si sono depositati nel corso dei secoli sull'opera.¹⁴ L'attenzione che il museo immaginario riserva nei confronti della vita postuma delle opere d'arte, la centralità assunta dall'atteggiamento del consumatore nella fruizione delle immagini (condivisa con la figura del collezionista tracciata da Salles) si rivelano tuttavia funzionali a un rovesciamento produttivo, che riesce a catturare la logica impersonale della creazione artistica, i sur-artisti immaginari degli stili, attraverso le strategie di visualizzazione del dettaglio, dell'ingrandimento e della disposizione seriale delle immagini. Dall'altra parte, accanto a questa strategia individualizzante del dettaglio, per cui esso rivela «i tratti pertinenti di ogni stile e di ogni opera» (Khémiri 1999, 40), emerge una modalità di fruizione che, al contrario, sfuma e diluisce l'identità specifica dell'opera in uno sfondo impersonale, elevando le arti minori a stili nel momento stesso in cui offusca la nozione di capolavoro nell'uniforme omogeneità delle tavole riprodotte. Come scrive Malraux:

Inoltre, la fotografia in bianco e nero "avvicina" gli oggetti che rappresenta, per quanto siano poco apparentati. Un arazzo, una miniatura, un quadro, una scultura e una vetrata medievali, oggetti molto differenti, riprodotti su una stessa pagina, diventano una famiglia. Hanno perso il loro colore, la loro materia (la scultura,

qualcosa del suo volume), il loro formato. Hanno quasi perso quel che avevano di specifico, a vantaggio del loro stile comune (Malraux 1951a, 212).

La potenza del mezzo fotografico, rimediato di altri media espressivi, uniforme secondo un medium dominante le immagini che accoglie, funzionando come un dispositivo intermediale di comunicazione nei confronti dei diversi mezzi di rappresentazione tradizionali. Questo potere di uniformazione agisce potentemente in particolare nel rapporto fra la scultura e la sua riproduzione fotografica: «infatti, la riproduzione fotografica riporta la scultura allo spazio bidimensionale che è il regno della “nostra arte”, che non è soltanto l’arte della pittura, ma anche l’arte della fotografia e del film con la sua successione di fotogrammi» (Zerner 1998, 123). L’ingrandimento e l’isolamento del dettaglio di un’opera svolgono diverse funzioni all’interno della retorica dell’immagine elaborata soprattutto nelle diverse versioni del *Musée imaginaire*. Una prima e più immediata conseguenza dell’ingrandimento del dettaglio è la sua monumentalizzazione spaziale, la possibilità ad esempio di rendere una moneta decorata confrontabile con un bassorilievo, di equiparare il minimo al massimo, elevando inoltre le cosiddette arti minori al rango della scultura. Grazie all’azzeramento delle scale di grandezza prodotto dal formato standard delle riproduzioni fotografiche sui testi di arte, l’uso del dettaglio fotografico, accanto all’illuminazione e all’inquadratura, risponde secondo

questa prima modalità a una volontà di presentificazione violenta sul piano temporale, che conferisce alle sculture fotografate «un modernismo usurpato, differente dal vero e singolarmente virulento» (Malraux 1951a, 217). Le statuine di arte sumera proposte nella prima versione del *Musée imaginaire* in campo totale e poi in un dettaglio ingrandito e in una posizione invertita, sono affiancate al particolare di una statua di Picasso (fig. 1), suggerendo una sincronicità che apre le immagini a un confronto sinottico (cfr. Malraux 1949, 126).

Una seconda funzione, che esplicitamente lega il valore monumentale di un oggetto alla densità di memoria che racchiude, permette all’ingrandimento del dettaglio di farsi *monumento* per la stratificazione di tempi storici differenti che suggerisce, per lo slittamento temporale che genera fra diverse faglie o fessure della storia, rivelando nell’im-



PICASSO. BOUTEPIÈRE. «A PICASSO QUI RENDU VITEL...»

leçons du primitivisme n’obéit évidemment pas qu’à une recherche de formes. Toute volonté de primitivisme, dans une civilisation comme la nôtre, implique une fraternité avec ce qui échappe à celle-ci. Le goût d’un certain domaine de formes, leur résurrection, ne vont pas sans un appel aux forces obscures de l’homme. Lorsque Manet croit seulement contraindre ses adversaires à entendre la voix de Velasquez, et ne ressusciter que la peinture, il ressuscite le Hals des *Régents*, et Goya; Rembrandt devient enfin Rembrandt; l’œuvre de Delacroix a forcé les portes du drame jusqu’à y faire entrer une partie de l’œuvre de Rubens: toutes les voix qui, dans tous les arts, ont mis l’homme en question, retrouvent la plénitude de leur accent. Malgré les tabous, après la mort

d’Ingres, le monde de l’homme réconcilié avec Dieu, celui de Raphaël, est devenu un monde ennemi; et l’école de Bologne n’apparaît plus comme une école parmi d’autres, mais comme une imposture. Le fétiche, l’objet surréaliste, ne sont pas des objets pittoresques, ce sont des accusations.

Si l’impressionnisme n’est pas une mise en question de la culture dans laquelle il naît, Gauguin, Van Gogh, le sont déjà. Et bien d’autres. Au début du siècle, ce sont les peintres qui se veulent le plus «modernes» — c’est-à-dire engagés dans l’avenir, — qui fouillent le plus rageusement le passé. De Cézanne qui impose au paysage les plans des sculptures gothiques, à Gauguin qui métamorphose l’art polynésien, à Derain et



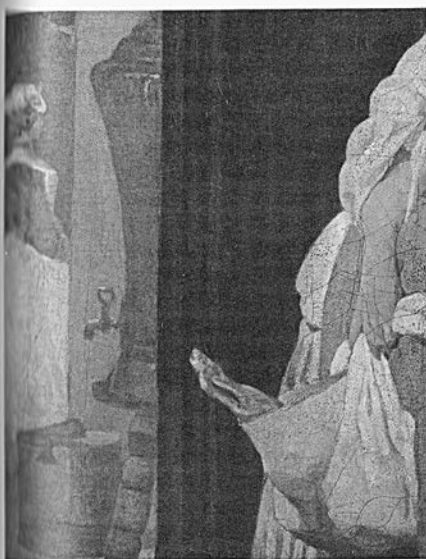
ART DÉMODÉ (DUP HILL). «... LES BOUTES BOURGEOISES...»

Fig. 1 - André Malraux, *Psychologie de l’art. Le Musée imaginaire*, Genève, Skira, 1949.

petit maître du XVIII^e plus délicat que ses rivaux, c'est, comme Corot, un *simplificateur* doucement impérieux. Sa maîtrise silencieuse détruit la nature morte baroque des Hollandais, fait de ses contemporains des décorateurs, et rien ne peut lui être opposé en France, de la mort de Watteau à la Révolution...

Le cas de Corot est le même. Cette nature qu'il vénère, qui donc, vers 1850, lui est moins soumise? Daumier la réduira à des accents, mais Daumier peint l'homme. Corot fait du paysage une lumineuse nature morte: le *Pont de Narni*, le *Lac de Gard*, la *Femme en rose*, sont aussi des Braque habillés. Il préférerait la nature au musée, mais ses tableaux à la nature. Son style, comme celui de Chardin, s'élabore contre elle. Il la confondait volontiers avec le plaisir d'aller à la campagne. « On n'est jamais sûr, écrivait-il, de ce qu'on fait dehors... » Son génie n'est pas dans sa sensibilité de moineau d'Ile-de-France, mais dans l'annexion du sujet par le tableau, qui faisait dire à la critique, qu'il était « incapable de finir ». Les plus hautes œuvres de ce vénérateur de la nature passaient pour des ébauches, l'étaient parfois: ce qu'il appelle nature, c'est ce qui le délivre du théâtre.

La comparaison d'un tableau de Vermeer, de Chardin, de Corot avec ce qu'il représente — sa transposition dans le réel — est instructive. Imaginons la *Pourvoyeuse*, devenue tableau vivant! Le pot, le pain, dès que notre imagination les oppose à ceux du tableau, prennent un extrême relief; le couloir s'enfonce dans la profondeur, la fille du fond perd son abstraction; pour conserver la couleur du seuil et de la fontaine, il nous faut imaginer la brume blonde de l'été. Que nous habillions la *pourvoyeuse* elle-même de telle ou telle étoffe (les célèbres « matières » de Chardin, même quand il peint des fruits, sont des matières picturales), elle appartient aussitôt au musée Grévin: comme en face de tous les chefs-d'œuvre de Chardin, les choses, en devenant réelles, vont *se désaccorder*. Il choisit le pichet et non l'aiguère, le baquet et non la coupe; chez lui le zeste ne devient pas volute; mais l'objet humble et la plus grande simplicité permettent la plus grande présence de l'artiste. De même que les *Mémoires*, ses plus beaux tableaux font apparaître le monde comme une matière première disparate, ordonnable par une peinture souveraine...



Chardin. — La Pourvoyeuse (fragment).

Fig. 2 - André Malraux, *La création artistique*, in *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 2004, vol. 1.

magine riprodotta, al pari dell'analisi stratigrafica del momento storico proposta da Focillon, a un tempo «la permanenza di un passato più o meno lontano e la promessa ben definita di un futuro» (Focillon 1952, 27). Malraux può così estrapolare da un particolare riprodotto a colori de *La Pourvoyeuse* di Chardin (fig. 2) o di un paesaggio di Corot una natura morta puramente pittorica che annuncia l'arte moderna: «*La Pourvoyeuse* è un Braque geniale, ma acconciata quel tanto che basta per ingannare lo spettatore» (Malraux, 1951b, 512). L'equivalenza promossa dalla scrittura è messa in opera dalle immagini riprodotte a fianco del testo, ma in questo caso l'album fotografico risponde all'esigenza euristica di scoperta di una possibilità di senso racchiusa nella struttura dell'immagine, piuttosto che alla volontà di trasformazione o di dimostrazione retorica di un soggetto onnipotente. Questa vita nascosta nelle forme culturali del passato può aprirsi anche a un' esplorazione dello schema creativo implicito in un quadro, grazie a una sorta di radiografia della logica del processo artistico che il mezzo fotografico è in grado di rivelare sotto forma di traccia, come accade nel dettaglio del negativo fotografico del *Sacrificio di Abramo* di Rubens (fig. 3).

Nella riscoperta del carattere imprevedibile di un oggetto storico del passato, la temporalità della storia della ricezione delle forme incontra qui lo sguardo della creazione artistica, disegnando un possibile orizzonte di incrocio fra due ordini del tempo, mediato dal dispositivo fotografico: il museo «è in se stesso il solo vero artista, capace di far percepire l'essenza della creazione artistica nel disegno

tracciato per caso da una mano» (Blanchot 1950-1951, 63). In questo percorso di comunicazione espressiva, la fotografia è il medium, non la causa delle nuove connessioni e reti di rapporti che lo sguardo istituisce: lo sguardo contemporaneo, del presente, risponde, trasformando gli oggetti che investe, a una sollecitazione che proviene dalle cose stesse, fa eco alle voci del passato, in un intreccio avvolgente di sguardi e rovesciamenti della visione, così come il collezionista è in un certo senso chiamato dall'oggetto che pure sceglie e raccoglie. La disarticolazione e ricomposizione operata dal montaggio visivo delle immagini non si risolve quindi solo in un gesto di violenta appropriazione, nella misura in cui funziona come una lastra rivelatrice dello sguardo portato dalle forme del passato sul presente.¹⁵ La singolare schizofrenia dello sguardo dei saggi sull'arte di Malraux rivela una tensione polare fra la parte e il tutto, fra la ricerca della singolarità individualizzante dell'opera e la volontà di costruzione di analogie di ampio respiro fra le opere: alla prossimità di uno sguardo ravvicinato, motivato dalla necessità di osservare con attenzione ciò che la distanza rassicurante della storia dell'arte spesso non permette di vedere, si affianca lo sguardo panoramico, la visione macroscopica a volo d'uccello che abbraccia tempi, spazi, civiltà distanti. L'effetto di questa oscillazione dello sguardo, da pensarsi come una polarità e non una semplice opposizione, produce un effetto di vertigine temporale, che rovescia gli strati del tempo e libera le possibilità racchiuse nelle immagini del passato.

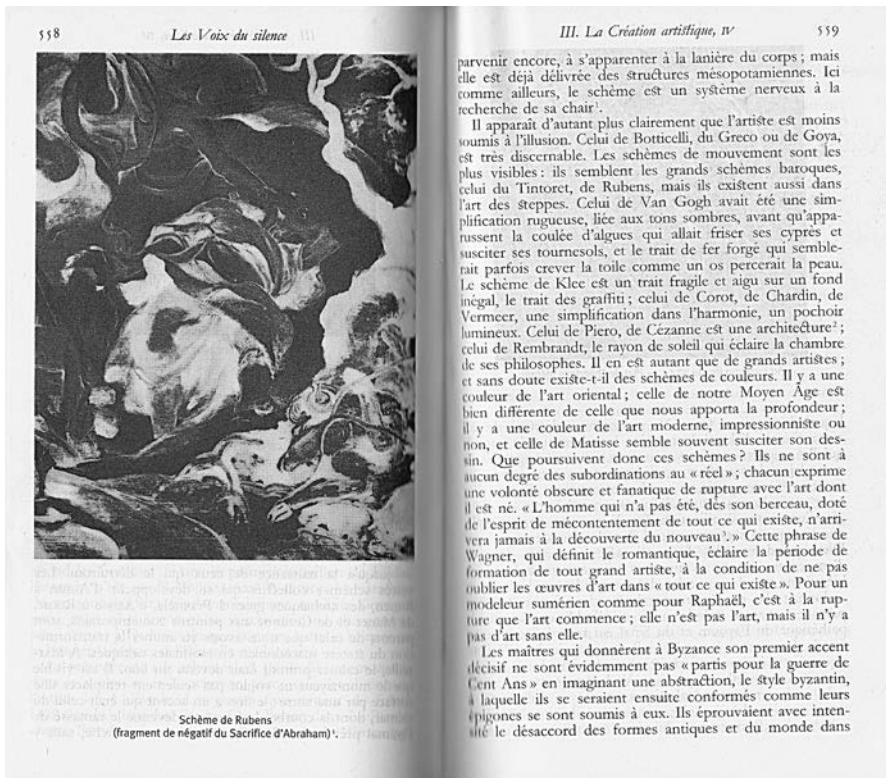


Fig. 3 - André Malraux, *La création artistique*, in *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 2004, vol. 1.

Senza potersi considerare semplicemente come il tempio consacrato del valore intemporale delle opere d'arte, il museo immaginario, "*museum without walls*" nella traduzione inglese scelta da Malraux, è un dispositivo di senso che chiama il suo stesso superamento o meglio la sua apertura, in parte oltrepassando le stesse intenzioni del suo autore relative al valore culturale e salvifico dell'arte. Come è stato colto dalle letture alternative e speculari di Merleau-Ponty e Blanchot, l'arte nel museo immaginario dovrebbe *trasformarsi* continuamente, perdendo la rigidità di un confronto esteriore fra opere compiute, sciogliendosi per il primo nell'unità del gesto espressivo della pittura, che fonda la solidarietà fra le diverse epoche, gli spazi e gli stili e quindi giustifica la possibilità stessa di un confronto retrospettivo e comparativo tra forme (cfr. Merleau-Ponty 1952, 98-99), vivendo per il secondo nella durata specifica del mondo dell'arte, che non è la rassicurante idealizzazione dell'istante propria dell'estetica classica, ma una temporalità segnata e scavata dall'assenza e quindi consegnata a «un principio di cambiamento, all'inquietudine delle metamorfosi» dove «le opere sono in perpetua dissoluzione e in perpetuo movimento» (Blanchot 1950-1951, 61-62) e l'idea stessa di capolavoro o di opera perde di senso.

Il tempo investe quindi il museo immaginario, che è esso stesso un modo di pensare la temporalità artistica liberata dai vincoli della storia dell'arte, e vi realizza una forma specifica di durata che la parola metamorfosi – croce e delizia degli interpreti di Malraux – cerca, nella sua enigmaticità, di chiarire. Il museo immaginario porta a riconoscere secondo Blanchot il fondamentale rapporto con l'assenza, con il vuoto di ogni opera d'arte, affermandosi come "assenza realizzata", l'assenza come mondo, un museo che è *nulle part*. L'opera, inserita nella collezione del museo immaginario, perde le sue funzioni originarie, mostrando tuttavia le tracce di ciò che ha perduto, le ferite del tempo, e modificando a sua volta l'insieme in cui viene collocata, al punto che il museo non può essere pensato come una totalità gerarchica e definita una volta per tutte, ma come un'interrogazione che mette in discussione se stesso. Ma in questo processo di fluidificazione dell'arte nella metamorfosi (ripensata da Blanchot come cancellazione della forma e da Merleau-Ponty come genesi e formazione della forma), che è l'opera del museo immaginario e la condizione dell'arte contemporanea e del suo regime di fruizione, la stessa identità dell'arte viene riportata alla condizione di *immagine*, sciogliendosi nello spazio crepuscolare, liminare e germinale fra coscienza e mondo in cui essa si staglia come interstizio sul fondo di un abisso vuoto.

Sviluppando due possibili linee di tendenza implicite nella riflessione di Malraux – una linea del "frammento", in cui l'immagine sorge nella sua precarietà come una risposta allo «sguardo del nulla posato su di noi» (Blanchot 1950-1951, 64) e la totalità del sistema può dirsi solo come negazione attraverso una scrittura costituita di frammenti, e una tendenza "strutturale" in cui le diverse forme rivelano la loro originaria solidarietà morfologica radicata negli schemi corporei di apertura dell'uomo al mondo – Blanchot e Merleau-Ponty spostano il fragile equilibrio del "museo" di Malraux verso il polo dell'immaginario, che è al tempo stesso «il fondo, il sostrato su cui poggia ogni desiderio di collezionare» (Grazioli 2012, 43),¹⁶ la modalità di fruizione e di vita delle immagini, e lo spazio, insieme privato e pubblico, in cui operano gli schemi dell'immaginazione, individuali e collettivi, all'opera nella creazione artistica e nel riconoscimento delle affinità morfologiche, dei rapporti segreti e sconosciuti fra le cose e gli esseri (cfr. Malraux 1951b, 555 ss.; 1946, 41).

¹ Sull'attenzione di Malraux per l'opera di Focillon, del quale possedeva i testi più importanti di storia dell'arte, si vedano le *Notices, notes et variantes* nel primo volume degli *Écrits sur l'art*, in particolare il secondo articolo pubblicato su *Verve*, "Psychologie des Renaissances" del 1938 (cfr. Malraux 2004, vol. 1, 922-930); più in generale sui suoi rapporti con l'estetica morfologica francese, cfr. Franzini 1984. Per l'elaborazione delle nozioni fondamentali di *stile* e *metamorfofi delle forme*, cfr. Righter 1964.

² In un saggio che corregge il severo giudizio espresso nei confronti delle *Voix du silence* in occasione della tradizione inglese del libro (cfr. Gombrich 1954), Gombrich riconosce in quest'affermazione che chiude la terza parte dell'opera «la conclusione più convincente e più importante del libro» (Gombrich 1976, 216).

³ Cfr. Focillon 1952, 35: «L'anticamera immediata del Medioevo è la preistoria e, in seguito, fin nelle sue creazioni più originali, più gloriose, la preistoria lo segnerà ancora con il suo sigillo monocorde».

⁴ Nel progetto e nell'impaginazione della *Psychologie de l'art*, di *Les Voix du silence*, come di *Saturne. Essai sur Goya*, assistiamo alla formulazione e alla maturazione di un sistema testo-immagine, che Malraux esplicita nell'*avant-propos* al saggio su Goya. Sulla nozione di iconotesto, cfr. Montandon 1990; Louvel 2002.

⁵ Cfr. Malraux 1957, 25: «La metamorfofi del passato fu dapprima una metamorfofi dello sguardo».

⁶ Malraux assorbe la lezione di Riegl sull'autonomia di senso e di valore dei diversi stili artistici attraverso Worringer, di cui conosce *L'arte gotica* (pubblicata a Monaco nel 1927, in prima traduzione francese nel 1941 presso Gallimard) grazie alla traduzione di Clara Malraux. Indiscutibile è anche l'influsso della cultura dell'Espressionismo tedesco, letterario, pittorico e cinematografico, nella formazione del giovane Malraux, che collaborò fin dal 1922 con la *Nouvelle Revue française*, una rivista aperta al dialogo con la cultura tedesca (cfr. Bourrel 1975, 103-134).

⁷ Cfr. Malraux 1951a, 259-260: «Ogni opera d'arte superstita è amputata, e prima di tutto privata del suo tempo».

⁸ Sul rifiuto dell'illusione storiografica di Ranke e dei suoi allievi di un'animazione del passato attraverso la possibilità di vedere il passato con gli occhi degli uomini del passato, cfr. Benjamin 1950, 26-27 (VI Tesi). Sui rapporti fra Malraux e Benjamin, che s'incontrarono fuggacemente a Parigi grazie al dono da parte di Benjamin a Malraux della versione francese del saggio sulla riproducibilità tecnica, cfr. Zarader 2001; 2002.

⁹ Sulla necessità in Benjamin di ripensare la storia dell'arte prendendola "contropelo", cfr. Didi-Huberman 2000, 82-106.

¹⁰ Come si presenta anche l'*Atlas* di Gerhard Richter nel momento in cui diventa opera da esporre. Più vicini per certi aspetti all'operazione di Malraux sono alcuni album di immagini a tema (in particolare quelli ricavati dalle immagini della storia dell'arte) di Hans-Peter Feldmann, sospesi fra la dimensione personale e pubblica dell'album, fra le immagini trovate e la riflessione sul modo di guardare le immagini.

¹¹ Questo aspetto decisivo distingue, a nostro parere, la posizione di Malraux dal primato del *logos* filosofico hegeliano, un filosofo spesso richiamato e accostato a Malraux. Una lettura hegeliana di Malraux, ma in contrasto con la scolastica hegeliana, è invece proposta da Zarader 1990.

¹² Questa strategia di presentazione delle immagini entra in una stretta relazione con la logica creativa dell'arte del Novecento, come ha ben compreso Merleau-Ponty 1952, 77.

¹³ Cfr. Blanchot 1950-1951, 51: «Se così tante opere disparate raccolgono oggi il nostro favore, se amiamo al contempo l'arte africana e Poussin, è perché siamo capaci di scoprire gli elementi comuni all'arte nelle opere che non hanno nulla in comune, è perché la pittura ci appare come un linguaggio specifico, presente in modo più o meno espressivo e più o meno manifesto».

¹⁴ Cfr. Malraux 1965, 207: «Perché un cristiano vedesse in una Afrodite una statua e non un idolo, fu necessario che le opere fossero liberate dall'intenzione che le aveva suscitate, dalla funzione che avevano rivestito, e, anche, almeno in parte, dallo sguardo che aveva posato su di esse il loro creatore».

¹⁵ Sia Merleau-Ponty che Blanchot riconoscono nelle forme del passato incluse nel museo immaginario dei punti portatori di uno sguardo, che si intrecciano con gli sguardi del presente: la trasformazione critica del presente operata dall'artista e dallo spettatore nei confronti delle forme del passato è quindi la risposta a una metamorfofi già all'opera nel rapporto espressivo dell'uomo con il mondo. Facendo retrocedere la metamorfofi delle forme dal livello storico-culturale degli stili alla logica espressiva del mondo percepito e vissuto, Merleau-Ponty insieme risolve e problematizza ulteriormente i nodi concettuali irrisolti del discorso di Malraux.

¹⁶ Rubricando il museo immaginario di Malraux nell'orizzonte della collezione piuttosto che della pulsione archivistica e documentaria, Grazioli sottolinea la dimensione a un tempo personale, aperta, creativa, autoriale, di scelta e insieme di testimonianza di amore per l'arte che caratterizza il percorso di Malraux, seguendo un'interpretazione che vogliamo condividere.

Le temporalità delle immagini della guerra al terrore

Massimiliano Coviello

1. *Combattere il terrore*

Nella storia dei conflitti successivi alla guerra fredda, la “guerra al terrore”, scatenata dall’attentato contro le Twin Towers dell’11 settembre 2001, comprende un insieme di dinamiche in cui gli obiettivi, le organizzazioni strategico-narrative, i confini spazio-temporali e gli attori coinvolti si moltiplicano e si diversificano a seconda dell’emergere delle minacce terroristiche (Montanari 2006, 28-30), scatenando di volta in volta scontri diretti contro obiettivi nazionali, come l’occupazione dell’Afghanistan (ottobre del 2001) e la seconda invasione dell’Iraq (marzo del 2003).¹ William J. T. Mitchell, autore di riferimento nell’orizzonte dei *visual studies* e fautore di un’iconologia del presente, nel suo studio sulla guerra delle immagini dall’11 settembre ad oggi, spiega con chiarezza le trasformazioni prodotte sulla strategia militare dall’avvento della minaccia terroristica su scala globale:

I terroristi non occupano territori: de-territorializzano la violenza, facendo in modo che essa possa colpire ovunque. La casualità e l’imprevedibilità del terrore, insieme col suo senso di significatività simbolica sovradeterminata, produce un tipo diverso di campo di battaglia, senza fronte e senza retrovie. Ovviamente questo significa che i mezzi militari più convenzionali, uno su tutti la conquista e l’occupazione dei territori, sono assolutamente inutili contro il terrorismo (Mitchell 2011, 80).

Un terrorismo che espande le sue aree di intervento al di fuori di uno specifico territorio nazionale e sceglie i suoi obiettivi anche in base alla loro visibilità mediatica – arrivando ad organizzare attentati contro i civili – ha contribuito a trasformare l’organizzazione spaziale del campo di battaglia e ad ampliare il teatro delle operazioni militari. A loro volta, gli stati sottoposti alla minaccia terroristica hanno alimentato uno stato diffuso di paura che ha permesso di giustificare, sul piano politico e morale, la necessità di interventi militari su larga scala e l’adozione di leggi speciali. Misure d’emergenza come l’attuazione di una serie di restrizioni nei confronti dei cittadini stranieri e le limitazioni delle libertà personali volte a preservare la sicurezza della popolazione, sono state interpretate, all’interno di un’economia morale fondata sul calcolo preventivo e la necessità, come un male minore necessario per contrastare gli attacchi terroristici contro i civili (Weizman 2011, 27-31).

La deterritorializzazione della minaccia terroristica ha contribuito ad aumentare l'indeterminatezza semantica del termine "terrorismo" – legato all'esercizio illegittimo della violenza finalizzato ad incutere terrore in una collettività organizzata – ed inoltre ha permesso, a partire dalla costruzione di una retorica securitaria contro un nemico tanto più pericoloso quanto più invisibile e protetto dagli "stati canaglia" (*rogue states*), la proclamazione di una guerra preventiva e pressoché permanente.² Infatti, non è possibile stabilire il momento terminativo della guerra contro le organizzazioni terroristiche connesse al fondamentalismo islamico e la fine delle operazioni necessarie per stabilire la "libertà duratura" (*Enduring Freedom*). Più che decretare la fine della guerra al terrore, l'amministrazione americana, sotto la guida di Obama, ha sostituito l'appellativo delle operazioni militari in *Overseas Contingency Operation* (OCO) (Mitchell 2011, 41).

Durante la guerra al terrore si è palesato con maggiore evidenza quel processo, strettamente connesso all'avvento delle tecnologie digitali, di diffusione e riproduzione virale delle immagini, la loro capacità di migrare da un medium all'altro e di ibridare le forme discorsive. Tali caratteristiche hanno prodotto delle ripercussioni a livello delle capacità cognitive necessarie per orientarsi in un panorama visivo così saturo e frammentario e per garantire un processo di elaborazione memoriale degli eventi. D'altra parte, sono i regimi temporali intrinseci alle immagini e alle loro modalità di esposizione e fruizione ad aver favorito due processi opposti ma compresenti: da una parte la reiterazione e la sovraesposizione mediatica delle immagini legate alla guerra – a cui si accompagna la tendenza allo schiacciamento del presente sulla dimensione evenemenziale –, dall'altra il richiamo e la riattivazione di configurazioni visive appartenenti al passato che possono essere in grado di fornire uno spessore storico alle rappresentazioni mediatiche, dotando gli spettatori degli appigli necessari a interpretare e rielaborare gli eventi. Nei prossimi paragrafi, attraverso una "euristica dell'anacronismo" (Mengoni 2012, 42-51) che metta in risalto la produttività di un confronto tra immagini di propaganda, pittoriche e cinematografiche appartenenti a diverse epoche storiche a partire dalla loro riattivazione in seno alle immagini del presente diffuse dai mass media, si analizzeranno le strategie visive adottate dai media statunitensi durante alcuni dei momenti salienti della guerra al terrore – dall'attentato alle Twin Towers alle immagini delle torture di Abu Ghraib, sino all'uccisione di bin Laden – e se ne espliciteranno gli effetti all'interno dei discorsi sociali, facendo particolare attenzione alle forme del terrore scatenate nel corpo sociale e alle retoriche sulla sicurezza che le hanno alimentate. Inoltre, il lavoro sulle configurazioni visive che permeano l'attuale orizzonte di senso e costituiscono un elemento centrale dei discorsi sulla guerra richiederà uno sguardo analitico che ne indaghi il funzionamento semiotico e al contempo utilizzi alcune delle proposte dei *visual studies* – inteso qui come quell'ampio settore di studi in cui si intrecciano la riflessione estetica sulle immagini e la teoria dell'arte, le teorie sui media e gli studi culturali – per approfondire le interrelazioni tra le immagini, le connessioni e le faglie temporali che queste innescano nella storia delle rappresentazioni dei conflitti, gli effetti e gli affetti prodotti sugli spettatori.

2. *Figure della ripetizione e del ritorno*

La singolarità ripetitiva e anestetizzante dell'immagine televisiva del crollo delle Twin Towers ne ha prodotto l'usura semiotica, un'ipostatizzazione che, al di là

dei modi di produzione tecnica, ha eroso le capacità referenziali di quell'immagine e sottratto l'evento a qualsiasi metabolizzazione cognitiva (Dinoi 2008, 141-142). Alla dimensione aspettuale che il discorso mediatico ha costruito attorno a quest'immagine si aggiunge quella enunciativa in cui i punti di vista possibili sull'evento "11 settembre" vengono inglobati, cancellando quegli appigli che consentono allo spettatore di ricostruire le coordinate dello sguardo, impedendogli di oscillare tra diverse posizioni e restituendogli l'impressione di occuparle già tutte. Una sorta di neutralizzazione del punto di vista, un ripiegamento del concetto di realismo verso un'ideologia della trasparenza, che si fonda sulla cancellazione delle tracce che hanno permesso la sua stessa costruzione. Cancellazione che concorre sia ad un effetto di auto-evidenza – di appiattimento tra l'immagine e ciò che in essa è "rappresentato" –, sia ad ostacolare quelle operazioni che consentirebbero allo spettatore di assumere uno sguardo critico e consapevole, capace di districarsi nel discorso prodotto dalle immagini.

È proprio a partire dalla gestione massmediatica dell'11 settembre che il "ritorno traumatico della realtà" e, all'opposto, la definitiva sparizione del "reale" a vantaggio di logiche finzionali e spettacolari hanno dovuto fare i conti con la funzione costruttiva dei linguaggi, con la capacità del discorso di definire le coordinate attraverso le quali la società contemporanea costruisce un racconto degli eventi e ne determina l'iscrizione nella memoria collettiva (Addis 2012, 50-52). Ecco come Marco Dinoi analizza la costruzione televisiva di quell'evento:

Il totale dell'orizzonte di Manhattan che diventava il centro di gravitazione unico dello sguardo occidentale, per via dell'importanza che l'evento non poteva non assumere, ha fatto sì che quell'immagine venisse percepita come se non fosse ripresa da alcun punto di vista; a questo si deve aggiungere la conseguente assenza di fuoricampo, perché tutto sembrava essere contenuto nei limiti della sequenza e nulla di comparabile poteva esserci al di là di essa, tanto che quelle immagini possono essere lette nei termini di una rarità paradossale perché ovviamente erano trasmesse da tutte le emittenti televisive creando una sorta di vuoto pneumatico, che impediva la loro connessione con altri luoghi, il ricordo di montaggio ad altre immagini; la ripetizione ossessiva che almeno da un certo punto in poi impediva di "vedere" alcunché, e quindi di interpretare l'evento, perché questo vuol dire anche temporalizzarlo, vederlo appunto come evento "accaduto", mentre la coazione a ripetere a cui ci siamo trovati di fronte tendeva a collocarlo in una sorta di presente continuo, di fatto fuori dal tempo, permettendo in questo modo di effettuare un paradossale controllo di realtà attraverso la medesima ripetizione (Dinoi 2008, 40-41).

La mancanza di strumenti adeguati per la lettura dell'immagine e l'impossibilità di un'assimilazione memoriale dell'evento sono connesse alla peculiare configurazione dell'immagine della catastrofe che si è diffusa attraverso la diretta "in tempo reale" dell'evento – meglio sarebbe dire senza tempo poiché la fruizione istantanea si traduce in un annullamento delle coordinate spazio-temporali – e la conseguente ripetizione, una coazione a ripetere, su scala mondiale.³ Inoltre, l'immagine del crollo ha richiamato una matrice interpretativa di natura finzionale, una sceneggiatura implicita, fondata sull'immaginario catastrofista generatosi a partire dal recente cinema hollywoodiano (Dinoi 2008, 35-63).

Sul versante della stampa, le strategie discorsive e la costruzione degli apparati iconografici utilizzati dai giornali americani all'indomani dell'attacco terroristico hanno fatto leva sugli effetti di ripetizione e di *déjà-vu* che i prelievi dalla storia

fotografica hanno prodotto nella percezione dei lettori, attivando parallelismi con altre guerre – in particolare il secondo conflitto mondiale –, estrapolandone valori e posture passionali per gestire l'11 settembre e “giustificare” l'inizio delle ostilità. Due sono i casi esemplari. Il primo riguarda le citazioni e i montaggi fotografici con le immagini dell'attacco di Pearl Harbor per marcare, riprendendo le parole del presidente Roosevelt all'indomani dell'attacco giapponese del 1941, l'“infamia” dell'attentato (Chéroux 2009, 56-65).

Il secondo è relativo alle rime plastiche e figurative (il rapporto tra orizzontalità e verticalità, tra primo piano e sfondo), a quelle tematiche (l'esaltazione dell'eroe di guerra e del soccorritore) e alle inversioni semantiche (da un gesto di conquista a un atto di riappropriazione del proprio territorio nazionale) tra la fotografia di Joe Rosenthal, che ritrae cinque marines e un marinaio intenti a issare la bandiera americana sull'isola Iwo Jima nel febbraio del 1945 (fig. 1), e lo scatto di Thomas Franklin *Ground Zero Spirit* (fig. 2), in cui tre pompieri newyorchesi compiono pressoché lo stesso gesto sulle macerie di Ground Zero (Chéroux 2009, 65-85; Dinoi 2011, 244-247).⁴

3. Clonazione e immunizzazione

Durante la seconda invasione dell'Iraq, tra la primavera del 2003 e quella del 2004, nel carcere di Abu Ghraib, tre fotocamere digitali hanno registrato più di mille fotografie e alcuni brevi filmati. Questa massa documentaria è stata trasferita su cd-rom per essere condivisa dai militari della prigione e successivamente, superando ogni restrizione militare, diffusa attraverso internet, stampa e televisione. Questa fuga d'immagini ha rivelato all'opinione pubblica internazionale le pratiche di tortura perpetrate da alcuni membri del personale militare americano e britannico ai danni dei prigionieri iracheni.⁵

Queste fotografie sono pertanto un caso paradigmatico per comprendere le capacità di circolazione e disseminazione delle immagini digitali. I processi di digitalizzazione, piuttosto che recidere i nessi tra la “realtà” e la sua rappresentazione, hanno incrementato l'autonomia delle immagini rispetto alle intenzioni dei loro autori e soprattutto rispetto alle forme di censura, ai regimi di sicurezza e di controllo. Per interpretare la riproduzione e la proliferazione delle fotografie scattate ad Abu Ghraib e più in generale l'insieme delle immagini della guerra al terrore, Mitchell introduce il paradigma della *clonazione* e della paura ad essa associata. Tale paradigma si regge sull'analogia tra la riproduzione di immagini e quella delle forme di vita:

We are in the midst of a double revolution, one involving the mutation of political violence into international terrorism (and “war on terror”), the other based in technical innovations in the biological sciences. The convergence of these two revolutions is what I call “cloning terror”, by which I mean 1) the paradoxical process by which the war on terror has the effect of producing more terror, “cloning” more terrorists in the very act of trying to destroy them, and 2) the horror or terror of cloning itself, which presents a spectacle of unleashed forces of biological reproduction and simulation that activates some of our most archaic phobias about image-making. Cloning and terror converge, in other words, at the level of images understood as life-forms – the picture (Mitchell 2008, 182).

Nella sua riflessione sul paradigma di diffusione e sul processo di riproduzione delle immagini della guerra al terrore, Mitchell utilizza una terminologia

che rimanda all'universo semantico dell'epidemia virale e della clonazione. Nel modello epidemico le immagini si riproducono e diffondono con estrema facilità tra i mezzi di comunicazione di massa, utilizzano forme logore e codificate per produrre gli effetti desiderati, assottigliano le diversità culturali sino a cancellarle, infine invadono e saturano lo spazio dello spettatore.⁶ I cloni, le *biopicture*, sono delle copie perfette, utili a salvaguardare lo spazio identitario e ad assorbire l'alterità entro i propri confini, a costo di annullarne le differenze (Mitchell 2011, 85-127). I corpi sociali, immunizzati dalla minaccia del nemico attraverso la clonazione di immagini indifferenziate dell'alterità, restano attanagliati nella morsa della paura che spesso coincide con il tentativo di eliminarla. Basti pensare alle forme giuridiche e alle azioni politiche che hanno garantito l'instaurarsi di uno stato di eccezione permanente attraverso il *Patriot Act* e alle misure di sicurezza preventiva introdotte dal governo americano dopo l'attacco dell'11 settembre.⁷ La diffusione delle fotografie scattate ad Abu Ghraib – dove il volto dei torturati è spesso occultato da un cappuccio – garantisce l'ingresso del presunto nemico in seno alla comunità e contemporaneamente ne favorisce l'immunizzazione.⁸ Dopo lo scandalo e l'indignazione iniziali, le immagini della tortura fungono da veri e propri anticorpi per l'organismo comunitario che rinforza così le proprie difese nei confronti dell'esterno. Un processo di inclusione che produce l'esclusione, la neutralizzazione dei contenuti traumatici della rappresentazione.

Molte delle fotografie di Abu Ghraib sono scatti preparati con attenzione, pose fotografiche per immortalare i rituali di degradazione del nemico.⁹ Ed è stata proprio la forsennata attività fotografica dei soldati ad aver prodotto le prove del crimine commesso: nel bisogno di vedersi torturare si è iscritta anche la



Fig. 1 - Cinque marines e un marinaio issano la bandiera americana sull'isola Iwo Jima, febbraio 1945.

Fig. 2 - Tre pompieri newyorchesi issano la bandiera americana sulle macerie di Ground Zero, 11 settembre 2011.



Figg. 3, 4 - Fotografie delle torture inflitte ai prigionieri iracheni dal personale militare americano e britannico; carcere di Abu Ghraib (Iraq).

traccia della loro colpa. La messa in scena dei supplizi, registrati dalle fotocamere digitali, ha fatto un largo uso di elementi figurativi di natura spettacolare. Il materiale profilmico è stato curato da una regia attenta alla disposizione dei soggetti nello spazio inquadrato e alle pose dei corpi. Spesso, sono i gesti e gli sguardi dei carnefici a segnalare il carattere artificioso della fotografia: immortalati a fianco del torturato, i carcerieri hanno trovato nella pratica fotografica un perverso alleato (figg. 3, 4).

Nel carattere teatrale della messa in scena riemerge con forza l'iconografia occidentale della sofferenza e della tortura, in cui all'atto di dominazione del carnefice si accompagna la degradazione della vittima e la distruzione del suo "mondo" (figg. 3).¹⁰ Nel caso della fotografia raffigurante il detenuto incappucciato (figg. 4), sottoposto alla privazione del sonno, in equilibrio precario su una scatola di razioni militari, con i genitali e le dita delle mani collegate a dei cavi elettrici non funzionanti, almeno secondo le dichiarazioni di alcuni dei militari coinvolti,¹¹ si concentrano e si sintetizzano

– come una sorta di concrezione di modelli figurativi – i diversi momenti dell'iconografia della passione di Cristo (Mitchell 2008, 200-202).

Nelle fotografie scattate ad Abu Ghraib, lo storico dell'arte americano Stephen F. Eisenman individua una "sopravvivenza", un "ritorno" secondo forme degradate, di una "formula del pathos" – risalente alla cultura occidentale greco-romana e che trova il suo massimo apogeo durante il Rinascimento e il Barocco – in base alla quale le vittime di torture sono mostrate consenzienti e persino partecipi della loro punizione e distruzione.¹²

It is an element seen in the equipoise of the animals led to slaughter on the Pan-Athenaic frieze; in the cruelty of the Battle of Gods and Giants on the Pergamon Altar; in the anti-Islamic zeal of a fresco by Raphael in the Vatican Palace; in the morbid eroticism of a marble slave (and the crucified Hamen painted on the Sistine Chapel ceiling) by Michelangelo; and in the exquisite anguish of a colossal, sculpted saint by Bernini in St Peter's Basilica. And it thrives today – often in odd and etiolated form – in American popular media. That feature of Western classical tradition is specifically the motif of tortured people and tormented animals who appear to sanction their own abuse, which I call, after the early twentieth-century art historian Aby Warburg, a Pathosformel ("phatos formula"). [...] It is the mark of reification in extremis because it represents the body as something willingly

alienated by the victim (even to the point of death) for the sake of the pleasure and aggrandizement of the oppressor (Eisenman 2007, 16).

Secondo Eisenman, gli effetti di indignazione e protesta da parte dell'opinione pubblica nei confronti delle vicende documentate dalle fotografie sono stati attenuati, persino anestetizzati, oltre che dalle strategie politiche con cui il governo americano ha tentato di contenere la diffusione delle immagini, ha giustificato gli abusi compiuti e ha condotto i processi ai carnefici – processi che non hanno colpito gli alti gradi della gerarchia militare ma solo le poche “mele marce”, accusate di aver compiuto materialmente gli abusi –, anche dalle caratteristiche compositive delle pose fotografiche che si conformano ad una secolare tradizione figurativa.¹³

What if there is something about the pictures themselves, and past images of torture in different media, that has blunted the natural human response of outrage? [...] What if the US public and the amateur photographers at Abu Ghraib share a kind of moral blindness – let us call it the “Abu Ghraib effect” – that allows them to ignore, or even justify, however partially or provisionally, the facts of degradation and brutality manifest in the pictures? [...] Though not all images are works of art, all artworks are images, and because of the special character of the Abu Ghraib photographs – their representations of torture and suffering in a time of war – they belong to a very large and culturally prestigious set (Eisenman 2007, 9-10).

Non è nelle intenzioni di Eisenman attribuire delle qualità artistiche agli scatti fotografici. Inoltre, la sua analisi non si sofferma esclusivamente sul riconoscimento dei fenomeni imitativi tra questi scatti e le opere d'arte del passato. Piuttosto, si tratta di uno studio che cerca di valutare gli effetti di una memoria sociale delle forme che circola all'interno delle rappresentazioni e contribuisce a costruire l'immaginario collettivo di determinate epoche storiche. Associando il carattere teatrale della posa dei carnefici, teso ad esaltarne la forza e il vanto, alla sotto-missione delle vittime inermi e disumanizzate, la costruzione compositiva delle fotografie e la consolidata memoria visiva cui attingono hanno contribuito ad attenuare la crudeltà della rappresentazione, ad indebolire l'efficacia patemica contenuta nei gesti e negli altri elementi figurativi e, in definitiva, a ridurre la portata testimoniale contenuta in queste immagini.¹⁴

4. *Logistica della percezione*

Nella guerra delle immagini del terrore, alla logistica militare si affianca la logistica della percezione (Virilio 1984): la regia di comando delle operazioni belliche si evolve in una regia cinematografica, dove alla visione del materiale girato seguono le operazioni di montaggio e in cui la percezione della guerra è mediata da schermi, mappe e diagrammi grazie ai quali è possibile regolare la propria potenza di attacco sui regimi visivi. Il centro gravitazionale delle strategie militari si sviluppa lontano del campo delle operazioni militari: grazie ai sistemi di sorveglianza e rilevamento a distanza è possibile l'elaborazione in tempo reale delle informazioni.

Il primo maggio 2011 una fotografia diffusa dai giornali e dalle televisioni di tutto il mondo accende i riflettori sulla *Situation Room* della Casa Bianca. La sala è gremita di uomini di stato e di ufficiali militari impegnati nella lotta al terrorismo. Non c'è



Fig. 5 - La Situation Room, nell'ala ovest della Casa Bianca; Washington, Stati Uniti.

spazio per tutti e qualcuno è costretto ad affacciarsi dall'uscio della porta (fig. 5). Si potrebbe trattare di un ritratto del potere ma mancano la maggior parte degli elementi che lo contraddistinguono, ad esempio: il corpo fiero del leader politico – versione contemporanea del monarca – al centro del quadro, il suo sguardo rivolto verso l'orizzonte, le fogge dei vestiti adatti alla carica rivestita. Al contrario, le pose sono alquanto scomposte. Il presidente Barack Obama, si trova relegato nell'angolo a sinistra, contratto sulla sedia più bassa di tutte, le mani giunte e il busto teso in avanti come per avvicinarsi il più possibile a ciò che sta vedendo. Indossa una comune polo bianca e una giacca blu. Il segretario di stato Hillary Clinton si copre il viso con una mano senza nascondere l'angoscia che invece è accentuata proprio dal gesto. Sono tutti intenti a guardare qualcosa che resta irrimediabilmente fuoricampo. Si tratta di uno schermo sul quale scorrono le immagini che documentano in presa diretta il blitz dei marines ai danni di Osama bin Laden che, a circa dieci anni dall'attentato alle Twin Towers, viene scovato nella *compound* di Abbottabad e ucciso il giorno successivo, il due maggio. Ad aver avuto accesso alle immagini di questa morte sono in pochi, mentre per l'opinione pubblica mondiale restano ancora "censurate".¹⁵

Il punto di vista dal quale è stata scattata la foto coincide pressappoco con lo schermo lasciato fuoricampo, posizione condivisa anche dallo spettatore che guarda a sua volta l'immagine. Tutte le altre superfici sulle quali si trovano iscritte delle immagini sono state oscurate (gli schermi dei computer portatili) oppure rese indecifrabili (i fogli sparsi sul tavolo). Quello che accade si può intravedere solo attraverso le passioni che si imprimono sui volti, mentre lo schermo non è più l'oggetto della visione: da esso non si dipana altra immagine se non quella dei suoi stessi spettatori e delle emozioni che questi provano.

È stata l'emittente televisiva CBS a restituire, almeno in parte, il fuoricampo della fotografia. Infatti, attraverso delle animazioni in digitale, sono state ricostruite

tutte le fasi del blitz. Con questa ricostruzione si comprende che la morte dello “sceicco del terrore” è stata documentata attraverso le soggettive dei militari, che avevano delle micro-telecamere poste sugli elmetti: gli spettatori “appassionati” nella *Situation Room* fremono e palpitano guardando attraverso gli occhi dei soldati che video-registrano la loro stessa azione militare. Il video della CBS si presenta come un sostituto di quello che ancora non è stato reso visibile e perciò non ha fatto altro che accentuare l’attentiva contrazione dei volti impressi nella fotografia rilasciata dalla Casa Bianca. Anche il recente film *Zero Dark Thirty* (2012) di Kathryn Bigelow, che ricostruisce l’intera parabola della cattura di bin Laden, comprese le torture per estorcere informazioni ai prigionieri, non mostra mai il volto del leader ma solo il suo corpo dopo l’uccisione.

L’efficacia della fotografia risiede in diversi elementi. L’esaltazione delle componenti patemiche dei soggetti inquadrati si riverbera sugli osservatori che da dieci anni attendevano la cattura dell’artefice dell’attentato alle Twin Towers. L’esclusione dai margini dell’inquadratura di bin Laden è funzionale al discorso che il presidente Obama pronuncia il giorno successivo per dichiararne la morte. Durante il suo discorso da leader, il presidente esalta la vittoria ottenuta e al contempo sottolinea la necessaria coesione sociale per proseguire la battaglia contro la minaccia terroristica (Pozzato 2011). Inoltre, la fotografia e l’intera operazione militare possono essere incluse in quei fenomeni, descritti nei paragrafi precedenti, di immunizzazione sociale e di messa al bando del terrorismo in cui il nemico viene mantenuto in uno stato di anonimato che lo priva di umanità e permette alle immagini che lo ritraggono di clonarsi e diffondersi. Infine, la logistica della percezione messa in atto durante la cattura di bin Laden ha sfruttato degli apparati di visione che per un verso dislocano nello spazio e nel tempo l’obiettivo e dall’altro lo sottopongono a una sorveglianza costante. Questa dialettica permette di costruire un ponte e un montaggio tra l’autoimmunità figurativa della guerra al terrore e le immagini e le strategie impiegate durante la guerra fredda.¹⁶

Ne *Il Dottor Stranamore, ovvero come imparai a non preoccuparmi e ad amare la bomba* (*Dr. Strangelove, or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1963) di Stanley Kubrick, le strategie per sferrare l’attacco definitivo al nemico sovietico avvengono per lo più all’interno di spazi chiusi: la stanza in cui si barriera il folle generale Ripper per poter dare inizio all’attacco nucleare senza che nessuna interferenza esterna possa ostacolarlo, la cabina del B-52 dove i piloti americani ricevono ed eseguono gli ordini e soprattutto la *War Room* del Pentagono dove i sottosegretari del governo sono asserragliati attorno ad un tavolo ovale (fig. 6). La *War Room*, con le sue luci e il gigantesco multischermo in cui sono raffigurate le diverse aree geografiche del globo, gli obiettivi di attacco e le posizioni degli aerei americani ha le caratteristiche di una sala cinematografica, dove lo spettacolo della guerra è in differita, mediato da mappe e diagrammi che propongono una visualizzazione del conflitto a una distanza di sicurezza e un controllo totale sulle operazioni.

L’ironia e il parossismo del film di Kubrick rivelano gli eccessi dell’odierna logistica della percezione e della produzione di immagini nella guerra al terrore: la macchina cinematografica che sovrasta la *War Room* “ritorna” nel presente della fotografia scattata a Washington anche se frammentata in una miriade di schermi appositamente oscurati per non mostrare agli spettatori l’orrore al quale però devono partecipare e del quale subiscono ancora le conseguenze, poiché il sistema della guerra preventiva non fa che alimentare e riprodurre la paura.



Fig. 6 - La War Room de *Il Dottor Stranamore, ovvero come imparai a non preoccuparmi e ad amare la bomba* (1964) di Stanley Kubrick.

5. Efficacia dell'anacronismo

Il percorso compiuto attraverso alcune delle immagini della guerra al terrore ha mostrato come la comparazione anacronistica sia uno strumento utile per comprendere la permanenza di alcuni elementi figurativi, narrativi e passionali nelle rappresentazioni dei conflitti, la loro riattivazione e trasformazione nel presente. L'efficacia delle immagini, la loro capacità di produrre effetti e passioni negli spettatori è strettamente connessa a una memoria delle forme che si alimenta e rigenera grazie al dialogo tra formati, contesti discorsivi e apparati di fruizione.

L'immagine televisiva del crollo delle Twin Towers ha esibito una configurazione peculiare dell'immagine contemporanea, un impasto indiscernibile tra cattura in tempo reale dell'evento e reiterazione, tra documentazione e messa in scena spettacolare, tra moltiplicazione dei punti di vista e neutralizzazione dello sguardo. A questa immagine, che sembrava aver stravolto i modelli consolidati nella storia delle rappresentazioni, se ne sono affiancate altre, dando luogo ad una costellazione di richiami e inversioni semantiche. Ne sono un esempio il confronto tra lo schianto degli aerei sulle Twin Towers e l'attacco a Pearl Harbor, nonché la fotografia scattata a Ground Zero che la stampa statunitense ha messo in relazione con lo scatto a Iwo Jima.

Il fenomeno di riproduzione e diffusione delle fotografie scattate ad Abu Ghraib, al pari delle immagini sulla cattura e la morte di bin Laden, esemplificano le procedure di costante mappatura del presente rese possibili dai dispositivi digitali, alle quali però non sembra ancora corrispondere una riflessione etica e politica sui contenuti della rappresentazione, così come sulla produzione e circolazione sfre-

nata delle immagini. Questo processo, anziché condurre i produttori e gli spettatori delle immagini verso una critica sociale, in cui la capacità attestativa del medium fotografico si carica di efficacia testimoniale favorendo così una riabilitazione della sensibilità, conferma i fenomeni di anestetizzazione del senso comune.¹⁷ Collocando le fotografie scattate ad Abu Ghraib contro presunti terroristi all'interno di una storia delle immagini della tortura si è cercato di comprendere le trasformazioni di una forma figurativa capace di ripresentarsi con un'efficacia degradata, incapace ormai di colpire l'attenzione e l'emozione dello spettatore. Parte integrante della strategia militare, le immagini della guerra al terrore sono costruiti complessi capaci di attivare molteplici temporalità: da una parte, la loro diffusione nel presente avviene attraverso un modello epidemiologico che satura l'orizzonte visivo e annulla i meccanismi di riconoscimento dell'alterità, dall'altra, la riattivazione di modelli iconografici del passato garantisce alla retorica bellica la possibilità di disumanizzare il nemico.

¹ Nel suo volume dedicato ai linguaggi della guerra, Federico Montanari sviluppa un'ampia riflessione sulla strategia. Quest'ultima viene interpretata come lo spazio privilegiato dalle culture per riflettere e confrontarsi sull'agire che, almeno a partire dalla guerra fredda, tende a caratterizzare settori sempre più ampi della vita sociale (Montanari 2004, 197-245).

² Per un'analisi accurata delle sfumature e delle variazioni semantiche subite dal termine "terrorismo" – dalla sua attestazione durante la Rivoluzione francese sino agli odierni attacchi terroristici – si vedano le riflessioni di Fabbri (Fabbri 2006) e di Ruggero Ragonese (Ragonese 2006, 11-15). Sul rapporto tra discorsi del terrorismo e discorsi della sicurezza si veda il volume di Daniele Salerno (Salerno 2012, 55-98).

³ Sulla dimensione traumatica dell'attentato terroristico al World Trade Center, sulla perdita della funzione testimoniale, al di là della prestazione referenziale, da parte delle immagini mediatiche e sui processi di autenticazione prodotti dal montaggio intermediale che hanno favorito la rielaborazione di tali immagini a partire dal confronto tra formati, generi e forme discorsive si rimanda ai saggi di Pietro Montani (Montani 2009; 2010, 13-19).

⁴ La storia dello scatto di Rosenthal sul monte Suribachi a Iwo Jima è stata magistralmente raccontata da Clint Eastwood nel suo film *Flags of Our Fathers* (2006). Per un'analisi del film, dei meccanismi di efficacia simbolica che la foto ha prodotto sul fronte interno americano e dei processi di riproduzione e riscrittura a cui l'istantanea è stata sottoposta si veda Dinoi 2008, 149-150, e il saggio di Francesco Zucconi (Zucconi 2011, 132).

⁵ Una ricostruzione delle vicende connesse alle fotografie scattate ad Abu Ghraib è contenuta nell'inchiesta condotta da Paul Gourevitch ed Errol Morris (Gourevitch-Morris 2008). A partire da questa inchiesta, Morris ha poi girato il documentario *Standard Operating Procedure* (2008).

⁶ Riflettendo sulle rappresentazioni dell'alterità fondate su un modello di comunicazione di tipo epidemiologico, Tarcisio Lancioni ne enuclea i principali aspetti negativi: «In primo luogo perché la rappresentazione epidemica porta con sé, in modo quasi indissociabile, un'idea negativa dell'altro, il che ci sembra possa minare dalle fondamenta qualsiasi idea di comunicazione; in secondo luogo perché le dinamiche epidemiche non poggiano [...] su forme di "circolazione", caratterizzate da deterritorializzazione continua di ciò che "passa" fra i diversi soggetti implicati, ma su forme di "appropriazione", caratterizzate da dinamiche di occupazione e saturazione, che tendono fondamentalmente ad "annullare" l'altro rendendolo del tutto omogeneo al sé. Infine, in un modello epidemico solo all'agente "infettivo" è attribuibile un ruolo attivo, mentre tutti gli altri non possono che avere un ruolo passivo di "recipienti"» (Lancioni 2009, 129).

⁷ Per uno studio sulle figure dell'"eccezione" in relazione alle forme di sovranità e sul rapporto tra stato di eccezione permanente (la legge vige nella forma della sua sospensione) e democrazie contemporanee si vedano i saggi di Giorgio Agamben (Agamben 1995, 21-35; 2003, 10-13, 110-111).

⁸ Nel descrivere il rapporto tra paradigma immunitario e biopolitica – nella sua duplice accezione di biopotere (il governo *sulla* vita e la sua deriva tanatopolitica) e biopolitica come governo *della* vita –, il filosofo Roberto Esposito scrive: «Il meccanismo dell'immunità presuppone la presenza del male che deve contrastare. [...] Che riproduce in forma controllata il male da cui deve proteggere. Già qui comincia a profilarsi quel rapporto tra protezione e negazione della vita [...]: attraverso la protezione

immunitaria la vita combatte ciò che la nega ma secondo una strategia che non è quella della contrapposizione frontale, bensì dell'aggiramento e della neutralizzazione. Il male va contrastato – ma non tenendolo lontano dai propri confini. Al contrario includendolo all'interno di essi. La figura dialettica che così si delinea è quella di un'inclusione escludente o di un'esclusione mediante inclusione. Il veleno è vinto dall'organismo non quando è espulso ma quando in qualche modo viene a far parte di esso» (Esposito 2002, 10).

⁹ A partire dal raffronto anacronistico tra la punizione scelta da Artaserse II, re achemenide di Persia, nei confronti di Mitridate e le torture commesse ad Abu Ghraib, lo storico Bruce Lincoln considera le foto scattate nel carcere iracheno alla stregua di riproduzioni a “bassa qualità” delle retoriche che il governo americano, similmente all'impero persiano, ha adottato per degradare e disumanizzare il nemico, punirlo per le sue colpe e giustificare la sua superiorità (Lincoln 2007).

¹⁰ Sulla “struttura della tortura” e sul sistema di relazioni ad essa soggiacente si veda il lavoro di Elaine Scarry (Scarry 1985, 27- 59).

¹¹ Durante una delle interviste contenute nel documentario *Standard Operating Procedure* di Morris, Sabrina Harman, autrice di molti degli scatti fotografici, dichiara che i cavi con cui era legato il prigioniero incappucciato, soprannominato Gilligan dal suo torturatore Charles A. Graner, non erano collegati alla corrente elettrica. Al detenuto veniva intimato di non muoversi, altrimenti i cavi lo avrebbero fulminato. Questo particolare fa parte del dispositivo della tortura, un bieco stratagemma adottato per terrorizzare l'interrogato e privarlo del sonno.

¹² I termini “sopravvivenza” e “formula del pathos” si riferiscono, rispettivamente, ai concetti di *Nachleben* e di *Pathosformel* utilizzati da Aby Warburg. Nell'introduzione al suo studio sulla “rivoluzione” della gestualità e degli affetti nella *Gerusalemme liberata* del Tasso e nelle sue “traduzioni” visive, Giovanni Careri articola così i due concetti warburghiani: «Bisogna considerare che la ripresa di una formula gestuale non corrisponde mai a una semplice ripetizione, sia per le variazioni sempre presenti e significative sia perché quando una formula gestuale antica “fa ritorno” in un quadro moderno si può produrre quell'effetto di intensificazione patetica che Aby Warburg chiamava appunto *Pathosformel*. Secondo lo storico dell'arte tedesco le immagini hanno una “vita” in quanto accumulano, liberano o perdono energia affettiva» (Careri 2010, 17).

¹³ Dal 2003 al 2006, dalla diffusione delle fotografie scattate ad Abu Ghraib alla denuncia delle torture perpetrate nella prigione di massima sicurezza di Guantanamo, le statistiche riportate da Eisenman dimostrano una crescita del disinteresse da parte della popolazione americana nei confronti delle torture e dei soprusi commessi dall'esercito americano (Eisenman 2007, 8).

¹⁴ Rileggendo in chiave estetica lo studio di Eisenman, Montani articola una riflessione sulla funzione testimoniale delle immagini in epoca contemporanea, sottolineandone il carattere discorsivo (Montani 2009, 482). Tale funzione non è intrinseca alla relazione indessicale che la natura dell'apparato tecnico di ripresa possiede rispetto al mondo. Si tratta piuttosto di un “compito” di cui le immagini si dotano nella misura in cui vengono riqualificate dallo sguardo e dal sistema complesso e articolato dei discorsi sociali. In altre parole, la dimensione documentale, attestativa, delle immagini tecnicamente riprodotte va scissa da quella testimoniale. In *Standard Operating Procedure* di Morris le interviste, le ricostruzioni finzionali e la re-incorniciatura delle fotografie scattate ad Abu Ghraib costruiscono un campo di comparazione e di differenziazione tra gli universi discorsivi in cui gli scatti sono stati eseguiti e poi fruiti. Nel documentario, è l'intreccio tra attestazione, documentazione e rielaborazione narrativa a rigenerare l'efficacia testimoniale delle immagini della tortura (Coviello 2011).

¹⁵ Nei giorni successivi è apparso su internet un falso della morte di bin Laden con il volto martoriato, è stato sepolto in mare. Le ultime immagini di bin Laden in vita lo ritraggono chiuso nel suo bunker davanti alla televisione mentre, con un videoregistratore, rivede i suoi proclami che incitano all'odio contro l'Occidente e i video-messaggi che minacciano nuovi attacchi terroristici.

¹⁶ Tra i due conflitti non esistono soltanto legami storici ma anche analogie tra i sistemi di visualizzazione e nell'uso propagandistico delle immagini (Borradori 2003, 104-107; Mitchell 2011, 59-69).

¹⁷ I fenomeni di contrazione e canalizzazione dell'esperienza – la sua riduzione a mera sensazione, stimolo – sono strettamente connessi al processo di appropriazione e controllo della vita – del sostrato biologico e non più soltanto giuridico dei soggetti – da parte del potere politico (Montani 2007, 91-95).

Effetti collaterali

Tempi sospesi

Francesco Marsciani

Greimas ci ha ricordato, in *De l'imperfection*, quello che Tournier ci aveva ricordato in *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (Greimas 1987; Tournier 1972); si tratta di ciò che il Robinson di quel romanzo aveva provato in un'esperienza di naufrago che non è molto lontana dalle nostre esperienze di tutti i giorni, ogniqualvolta un frammento del tempo si lascia attendere, giocando con noi a un gioco terribile e irresistibile, il gioco della sottrazione, della mancanza, del vuoto.

Nel caso del Robinson di Tournier si trattava di una goccia. Le gocce cadono, ma quella no; ultima di una serie di gocce a caduta ritmata da un recipiente collocato in alto, dietro la testa del naufrago appisolato, quella goccia non intende cadere, ultima della serie perché ultima parte d'acqua di tutta quella che il recipiente conteneva, e si affaccia, ci dice Tournier, sul precipizio, si sporge sull'apertura del catino, prende quasi lo slancio in una tensione che la deforma, ma ci ripensa, è incerta e si ritrae, torna sui suoi passi, sul suo piano inclinato, torna verso l'alto, come aggrappata a un'identità che le detta un'appartenenza. Quella goccia appartiene a un certo tempo, appartiene a un tempo che non è destinato a passare, bensì ad affacciarsi, il tempo stesso, su un avvenire che lo attende, su quel fondo verso cui precipitare come abbandonato allo scorrere ma rispetto al quale invece è possibile, apparentemente, opporre resistenza, negarsi e rifuggire, attenersi al sé.

I destini della goccia saranno quel che saranno, e sul senso di un comportamento di goccia che prende una siffatta decisione non c'è molto da dire né più di tanto dice Tournier. Quel che cattura l'attenzione del romanziere, e poi quella del semiologo, è piuttosto il destino di mondo cui quel comportamento incongruo dà origine, un destino tutto interno al vissuto del personaggio, quel Robinson che riscopre un mondo, il mondo, proprio grazie all'ostinazione di una particola di mondo che si rifiuta di passare. Il racconto è dunque quello di una scoperta e precisamente della scoperta della possibilità dell'arresto del tempo, possibilità dell'impossibile, si direbbe, e tuttavia possibilità poiché si tratta di un effetto, di una sospensione di sequenza, sospensione efficace nel contravvenire a un andamento che è processo atteso; possibilità dunque interna a un universo immaginario delle attese più attendibili, di ciò che non può non avvenire secondo programma: le gocce cadono, il tempo passa.

Le gocce non sempre cadono, il tempo non sempre passa. Sul profilo di una goccia che sembra tentare la risalita contro la gravità, anche il tempo sembra tentare

un'avventura inimmaginabile: retrocedere, risalire nel corso del tempo, per così dire, tentare l'inaudito ritorno. Ma cosa accade esattamente? Per apprezzare il fenomeno è meglio riviverlo e riviverlo è facile. Si tratta di simulare il rumore della goccia che cade e farsi, possibilmente con veri effetti sonori (cioè possibilmente non limitandosi a immaginarlo) una sorta di ticchettio o di "toc... toc... toc..." con qualunque cosa si abbia a disposizione; l'apparato fonatorio va benissimo. Dunque toc... toc... toc... e così via; il bello è prolungare questa produzione sonora un tantino oltre il limite della buona misura, quale che sia. Allungare la sequenza oltre quel limite induce una sorta di assorbimento nella logica della sequenza e consente di concentrarsi sull'andamento ritmico con un grado di intensità adeguato. Lo stesso Robinson dormicchiava e il ticchettio delle sue gocce dominavano il suo orizzonte sonoro con tutta la pienezza di una musicalità mattutina. Non solo, ma vi è una misura del prolungarsi medio dell'esperimento che è una misura media della riproduzione la quale si adegua a una formulazione contrattata e condivisa (tra sé e sé, tra sé e gli altri, tra tempi e tempi a disposizione, tra movimenti e spazi del contatto, ecc.) di ciò che è accettabile, di ciò che vale, e di ciò per cui può valer la pena stare lì a farsi, o farsi fare, toc... toc... toc... oltre un certo numero di occorrenze. Ragion per cui se si entra nell'ordine di idee di accettare quel ripetersi del tocco oltre "un certo limite" ci si può considerare a buon punto per apprezzare gli effetti del fenomeno, di qualunque effetto si tratti. L'effetto che tale esperimento mette in scena, secondo l'andamento che assume nel caso del Robinson di Tournier, consiste nel fatto che, a un certo punto, a un "toc..." non ne segue più un altro. Nessun "toc" più, non ci sono più toc, c'è solo un "non-toc". Dove, esattamente, si colloca questo non-toc? Ovviamente, al posto di quel toc che avrebbe dovuto esserci; quello era il posto predisposto, per così dire, era il suo posto, era il posto di quel toc che è venuto a mancare e quel posto ora è occupato da un non-toc effettivo, da quella effettiva assenza del toc atteso, atteso perché si trattava di un toc che aveva il suo posto preparato. Il posto predisposto era tale a una condizione, quella che consisteva nel fare parte di una sequenza ritmica composta di scansioni temporali di cui ogni toc in successione diventava l'operatore: ogni toc costituiva il battere di un "tempo" che ripartiva la linea del tempo secondo una logica della scansione e del ritorno, secondo la forma di un ritmo, appunto, una organizzazione data e vissuta come effettiva ed efficace che informa del proprio sistema relazionale lo scorrere indefinito del puro passare. La goccia non cade e il toc atteso si trasforma in un non-toc percepito. Si può percepire un non-toc? Si può percepire l'assenza di un dato? Certo che sì, poiché la percezione, come si sa, non è mai la percezione di qualcosa, bensì sempre la percezione di uno stato differenziale e nella differenza un non-toc è altrettanto dato di un toc, di cui, infatti, può prendere facilmente il posto, diventare occupante di una posizione significante (ovvero che ha significato percettivo). La percezione del non-toc, nel caso di Robinson, diventa una percezione assordante, o quantomeno straordinariamente saliente. L'arrivo del non-toc travolge tutto l'orizzonte percettivo tramite l'assenza che non solo segnala ma produce a tutti gli effetti e così trasforma il mondo da "mondo che passa" in "mondo sospeso". Il mondo non cessa di proiettarsi verso il toc successivo, non accede ad alcuna quiete di arresto, e tuttavia si vede sospeso nel vuoto; proprio come la goccia, è il mondo che scopre la profondità dell'abisso, che si protende e si protende e non cessa di vedersi sospinto verso una sorta di nulla che non è altro che l'effetto di un toc recitente, di un toc che lascia il posto alla sua assenza, alla sua negazione.

Quel che poi accade è una delle possibilità che il vuoto contiene, o meglio la possibilità, tra quelle che una logica classica prevederebbe dopo una negazione qualunque, che il sistema delle valorizzazioni attuali determina come sensata e pertinente, secondo quella logica semiotica che regge la relazione di implicazione sulle deissi del quadrato semiotico. Robinson avverte l'aprirsi di uno spazio, come una zona interstiziale tra le diverse e incombenti ragioni del fare, quelle ragioni che impongono ai programmi una successione orientata da un antecedente a un conseguente, un dover/potere che segna una certa linearità prevedibile e prevista, una sorta di "scaletta" degli impegni, una logistica di programmazione. I gesti della giornata, gli intenti cui ottemperare, le cosiddette cose da fare, tutto passa sulle prime dinanzi agli occhi dell'immaginazione di Robinson, che ne stila mentalmente un elenco, per poi accorgersi che il suo ritardo nel destarsi è stato interrotto dalla fine di un funzionamento esso stesso programmato, ingegnerizzato alla buona grazie alla costruzione di una clessidra ad acqua molto artigianale. Cadono le gocce e il tempo è quello prevedibile e previsto, identico a quello che vedrà impegnato il personaggio per il resto delle ore di lavoro (la costruzione di questo e quello, l'allestimento di un riparo, la recinzione di un orticello); ma la goccia, ultima perché lei, perché ultima sarebbe stata qualunque di esse che si trovasse a prendere la strepitosa decisione, quell'ultima goccia non cade. Il futuro (che è il tempo che dovrebbe venire poi, secondo la successione che farebbe cadere ancora una goccia, e poi ancora un'altra) si spalanca a tal punto da mancare, nel senso che la sua apertura non profitta più, come dianzi, del passare degli istanti, di quel ritmo degli eventi in successione, bensì si compie, in un solo istante che è quello del non-toc, in una continuità immensa tutta presente, tutta in-presenza, nella prossimità dell'essere. È ben noto ciò che Robinson sperimenta nel vuoto che il non-toc ha prodotto:

Robinson s'étendit voluptueusement sur sa couche. C'était la première fois depuis des mois que le rythme obsédant des gouttes s'écrasant une à une dans le bac cessait de commander ses moindres gestes avec une rigueur de métronome. Le temps était suspendu. Robinson était en vacances (Tournier 1972, 108).

In vacanza... Il primo passo risulta piuttosto prosaico e terra terra. "In vacanza" significa che il tempo del lavoro è sospeso («le temps était suspendu»), il tempo delle fatiche quotidiane. E però, attenzione: non finito, bensì proprio sospeso, ovvero entrato in una sorta di indeterminatezza che non consente facili traduzioni e riconversioni previste o prevedibili. In un certo senso il tempo, tempo della vacanza, si apre, è un tempo aperto e, soprattutto, è un tempo che rinuncia a svolgere la sua funzione principale, che è la funzione del tempo precisamente, cioè la funzione della sintesi e della selezione dell'attuale tra le virtualità consentite dal presente sistemico. Un tempo aperto è un tempo che non decide, che consente al mondo di svolgere *allo stesso tempo* tutte le linee di sviluppo di cui è ricolmo come mondo dato. Un tempo sospeso è un tempo aperto perché non vi sono attività, cose da fare, impegni assunti che non si ritrovino sommersi dalle possibilità, resi nuovamente incerti nel mare del possibile, di quel possibile tra cui vi è tutto ciò che il tempo, se fosse tempo, potrebbe scegliere o ricordare o imporre. In questo tempo, lasso in un certo senso (lasso di tempo perché tempo rilasciato, che non si sa dove vada mai a parare con quella sfilza di suoi momenti in successione che ora improvvisamente si vedono dispersi come polverizzati nello spazio del presente), in questo tempo insulso e tuttavia provvido, fatto di assenze deter-

minate che regalano però possibilità indefinite e multiple, in questo tempo che non si assume responsabilità, che non intende più accompagnare l'universo nella direzione del suo destino, in questo tempo che abbandona il mondo per consentirgli di produrre effetti inediti e forse compatibili nel presente come modi dell'essere, in questo tempo che viene a mancare si produce quel piccolo miracolo che è l'epifania della realtà: Robinson si alza dal giaciglio, si avvicina alla porta (se così si può chiamare questa soglia, questo puro limite tra un interno e un esterno che sembra riprodurre a suo modo la differenza originaria tra un mondo del sentito e un mondo dell'evidenza, quella stessa che distanzia tra loro il battito cardiaco e l'orizzonte lontano), viene sorpreso da una luce accecante che è quella delle ore del mattino, quella del sole che si alza in cielo e dell'aria ferma ma tersa, non regge l'impatto e si appoggia di fianco, con una spalla sorretta dallo stipite di quell'apertura che ora si spalanca e, all'improvviso, vede quel che non aveva mai visto, vede le cose che si immobilizzano, le vede raddrizzarsi in loro stesse e per loro stesse, le vede assumere un nuovo spessore, una nuova profondità, un nuovo modo di reggere il peso della loro esistenza, e alla fine dovrà riconoscere che sotto, dietro, oltre l'isola che lui conosce e lavora, quella che tutti i giorni si presta alla sua manutenzione, alla sua cura, a quella sua ossessione di sistemare i pezzi e di organizzare operativamente le sequenze di cose e usi, al di là della sua isola che è fatta di progetti ve ne è un'altra, quella "vera", quella che abitualmente si nasconde e che soltanto l'occasione di questo avvento, la venuta delle possibilità del presente aperto, di quel presente che la sospensione del tempo ha spalancato a sua volta, lascia emergere nella sua nuda semplicità, nel suo essere nient'altro che "quel che è" in quell'istante riempito di potenze e di rivelazioni.

Era una possibilità, questa, quasi necessariamente indotta da tutta la costruzione della scena e legata a doppio filo all'effetto che il romanzo costruisce ad arte, l'effetto di quella sospensione che non è la fine di alcunché, né l'inizio di una qualche nuova sfilata di istanti, bensì la dilatazione dell'istante presente dovuto alla mancanza di un supporto atteso, di un "toc" che sarebbe dovuto tornare, ripresentarsi come tutti i suoi compagni dopo quel piccolo lasso di tempo che ogni volta si chiude su se stesso, si chiudeva su se stesso, si era sempre chiuso su se stesso e avrebbe dovuto ancora chiudersi su se stesso, e invece una tensione mai avvertita prima, un'assenza senza rimedio, come se scendendo una scala al buio venisse a mancare il gradino successivo e mancasse e mancasse ancora e mancasse ma fino a quando, fino a che punto, fino a quale benedetta o maledetta rivelazione, quale tra le possibili contenute in quel presente che nei filamenti dell'oscurità va gradualmente facendosi osceno?

Vi erano certamente altre possibilità, a stare alla natura puramente figurativa di una goccia d'acqua che non cade, o anche di una clessidra che non produce più, a un certo punto, la figura segnaletica del tempo che passa, il toc che lo scandisce. Può ben essere una fine, ad esempio. Quando la clessidra non ha più gocce vuol dire che ha finito l'acqua e vuol dire allo stesso tempo che è finito il tempo. Tempo finito; non c'è più tempo. Ma il tempo può finire? Certo... il tempo di solito non è mica il Tempo. Tutto il tempo è fatto di tempi che finiscono continuamente; ad ogni momento per ciascuno vi è un tempo che finisce, che smette di esistere e che segnala la sua fine. Tutti questi tempi che finiscono in continuazione dentro al tempo sono le innumerevoli durate in cui siamo coinvolti come personaggi che a loro volta durano e che danno senso e fanno significare il tempo precisamente per quel tanto che il tempo dura, che i tempi durano e che le nostre interpreta-

zioni sono durate che leggono il tempo che passa, che lo vivono proprio perché passa e passando dura.

Quando il tempo fatto di durate passa, può ben finire ed essere letto o vissuto precisamente come tempo che finisce.

Cosa avrebbe potuto darsi se la goccia avesse segnalato che il tempo era finito? Non già che il tempo era sospeso, bensì finito, in uno dei tanti modi possibili di durare? Per un Robinson che tenta di riprodurre le forme civili dell'organizzazione del tempo, una clessidra che finisce, che ha svuotato il serbatoio, significa che la durata del riposo, del dolce o intorpidito stare disteso al fresco nell'attesa del risveglio (*durante* l'attesa del risveglio) è terminata, che quel tempo è finito e che, come avviene al tempo fatto di durate, ora è giunto il momento di passare ad altro, coraggio, sollevare la schiena, due mani sulle ginocchia per raccogliere le forze prima di alzarsi in piedi e poi fuori, oltre la soglia, verso quell'isola fatta di terreno da zappare, di verdure da mondare, di condutture da regolare. Sono altri tratti che vengono messi in campo per la significazione di una figura qualunque, di una goccia che si affaccia e che poi non ce la fa a cadere. Perché una goccia che è l'ultima rimasta si trova tutta compresa nel conflitto tra una tensione molecolare superficiale e una forza di gravità che dipende dalla massa che la spinge. Le gocce non cadono comunque e sempre, come si sa e come abbiamo già visto. Ma non è neppure che le gocce decidono di risalire la corrente, di contravvenire alla caduta metafisica, di risalire la linea del tempo, di far retrocedere l'universo. O meglio... diciamo che dipende. La grande ribellione era proprio quello che il romanzo ci aveva raccontato e fatto rivivere nell'immaginario di un Robinson il cui orizzonte percettivo era divenuto il succedersi dei toc toc, in una forma di felice modalità percettiva (alcuni diranno allucinatoria, ma senza peccato). In questa sceneggiatura vi è tutto il resoconto dettagliato di una parte d'acqua che fa per... sta per... comincia a deformarsi... esita... si allunga fino all'estremo suo malgrado... no!... ci ripensa e non cade... allora torna tonda, perde quella forma a pera, si ricompone, risale un tantino e si assesta nella sua sfericità perfetta. E certo che così quel che si rivela è un'isola dietro all'isola, un'isola perfetta nella sua essenza, un'isola autentica che si ritrova come è, e non come dovrebbe essere! E se quest'isola perfetta si lascia scorgere da Robinson è perché quella goccia si è lasciata scorgere da Robinson e soprattutto perché quella goccia ha aperto una voragine temporale in cui può scoppiare tutto il presente, dentro al non-toc.

Ma non è questa la configurazione di una clessidra che fa il suo lavoro. La figura di una goccia che non cade, se significa (secondo una delle tante altre sceneggiature possibili) la fine di una durata, la fine del tempo del riposo, e se dipende, come si deve, dal fatto che l'acqua è finita, questo "essere finito", questo "essere giunto al termine", è propriamente il tono di una scena discorsiva fatta di tratti ben diversi, di cose che vanno così, di programmi che rispettano le attese, di funzioni che funzionano. È finito un tempo, ne comincia un altro. E quest'altro tempo può regolarsi a sua volta su scansioni diverse, può avere altri ritmi, altre cadenze, altri battiti secondo altre regolazioni del metronomo, ma anche altre forme interne alle durate, altri sensi, altri valori intrinseci, e tuttavia secondo altre durate, altri tempi che finiranno, altre sequenze; anacronismi multipli e sorprendenti, con eventuali effetti di ritorno o anticipazione, come qualunque programma che connetta e che si metta in connessione tra gli effetti del passato e le attese dell'avvenire.

Un tempo fatto di durate può, come avviene alle durate, restringersi o dilatarsi, secondo immagini discorsive a loro volta dipendenti da sceneggiature diverse e

secondo diverse composizioni di tratti discorsivi, siano essi figurativi, figurali o plastici. Uno stesso tempo che finisce, secondo la modalità appena vista di una goccia che fa il proprio dovere di goccia eterodiretta, per così dire, di goccia cui viene a mancare la spinta dell'acqua che la sovrasta in una clessidra idraulica, può produrre effetti apparentemente incommensurabili, come quello che risuonerebbe come una fine del mondo, come una fine del senso di una vita, di un'esistenza che avverte la sua fine sancita e più o meno integrata. In altre parole, secondo una terza sceneggiatura, Robinson avrebbe ben potuto alzarsi dal suo letto, una volta avvertita la fine della serie, una volta interpretata la mancanza del toc non già come una sospensione bensì come una vera e propria fine, dirigersi fuori dalla capanna, raggiungere l'alto della scogliera e, chissà, gettarsi nei flutti dell'oceano per farla finita con una vita di stenti e solitudine. Una soluzione piuttosto sublime alla sensazione della fine della storia, della fine del senso di un'avventura, nella consapevolezza raccontata che il bacino d'acqua è tutto quel che in fondo c'è, che il tempo è il tempo non già dell'isola ma del senso che una vita sull'isola può reggere come tempo trasformato, come tempo da reinventare, come tempo che non può non esaurirsi nella consunzione di una fatica quotidiana, per un personaggio che tenta di riprodurre i tratti della civiltà, della tenuta, del contegno e della regola una volta sbattuto dal destino al di fuori di tutto questo, nella verità di un mondo alieno, di un'isola-mostro, di una insostenibile solitudine.

Sarebbe stato un altro romanzo, si dirà. Certamente e appunto. A partire dal fatto che sarebbe stato un altro discorso, fatto di investimenti diversi e alternativi sulla scena dell'enunciato popolato allora di figure altre, di valori altri, di altri investimenti e altre interpretazioni, soprattutto di altri tempi. È vero, invece, che *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (nell'insieme delle sue curvature che in altri suoi passaggi sono altro ancora) è un romanzo che profitta fino in fondo del tempo sospeso, di quel tempo che si presta al divampare del possibile, che non si adatta alla sua funzione di chiusura e di decisione. E tuttavia la scelta si gioca non già su una goccia che non vuole cadere, quanto su un toc che non vuole ripresentarsi, su un toc che decide di mancare, per lasciare ogni toc sospeso nel vuoto del non-toc attuale. Ogni toc... ogni qualunque toc... ogni toc atteso e ciascuno di essi, tutti insieme, in una certa misura che è senza tempo perché tutti colmi di un tempo mancante, di un tempo assente, di un tempo che tenta la dilatazione paradossale rappresentata dalla rinuncia alla successione degli istanti, quella dilatazione che è tale perché rinuncia alla direzione del tempo, alla propria (del tempo) vettorialità vissuta e che così si può saturare di presenza inaudita, incommensurabile, "fuor di misura" perché estratta e sradicata da ogni metrica, da ogni versificazione, lontana quanto l'orizzonte, abbiamo detto, dal risuonare del battito del cuore.

I tempi della nostra vita (che probabilmente non sono tanto lontani dal battito del cuore), i tempi delle nostre metriche. Nel piccolo giardino della produzione poetica e musicale si fanno giochi divertiti con i toc e con le loro assenze, spingendosi a sperimentazioni gioiose e allo stesso tempo rischiose; allitterare, scomporre e deviare, contravvenire e ricucire strappi, aprire varchi dove innestare silenzi rumorosi, spalancare lo sguardo su una qualunque *béance* sonora, respiro mancante (ma fino a quando?), silenzio assordante (ma quanto mai?), buio accecante (fino a dove? quanto lontano?).

Si danno tempi della vita che sono tempi tra parentesi, come tutti quei tempi che sono stati letti come non-luoghi da chi si è chiesto quale sequenza è mai prevedibile entro la parentesi di sospensione. È interessante notare come il "non-luogo"

non è necessariamente un non-spazio (ché anzi di spazio spesso ne ha di assai determinato), bensì forse per lo più un non-tempo, uno spazio temporale, per così dire, una dilatazione, costituita da un non-toc pervasivo, da un non-toc che ovunque può produrre l'effetto di attesa, l'effetto di apertura e, in misura variabile ma dettato dalla stessa necessità formale, la liberazione del presente. È tale l'ascensore, per esempio, quello spazio piccolo come è piccolo il tempo sospeso che intercorre tra l'inizio e la fine del tragitto, tempo o durata ritagliati nella successione dei programmi d'azione (durata dentro durate, in realtà, come inevitabilmente avviene) per una porzione di eventualità possibili, là dove non si può che accogliere l'evento, se evento mai dovesse sopraggiungere. Tale è la malattia, per quel tanto che ci costringe a sospendere un certo ritmo del nostro vivere abituale e si lascia leggere, quando lo consente, come uno spazio di rigenerazione in cui appaiono talvolta isole dietro alle isole, nuovi panorami dietro la stessa solita finestra, nuove ombre nelle pieghe della luce o nuova luce dentro la densità del buio. Tra gli innumerevoli esempi possibili di queste minute sperimentazioni di non-toc dei più diversi, mi piace menzionare, in conclusione, la breve parentesi di silenzio che un autore di canzoni ha introdotto verso la fine di uno dei suoi brani: *Hallelujah* (Leonard Cohen 1984), una canzone di quelle che, si può dire, hanno fatto la storia, per quel che una canzone può. Ascoltata, cantata, interpretata da un numero impressionante di altri cantanti, con una propria evoluzione interna e variazioni considerevoli sia nel testo che nella musica, *Hallelujah* presenta una struttura a strofe di grande semplicità e, si direbbe, modularità: in alcune versioni, tra cui la prima di Cohen stesso, è possibile ascoltare tutte le sei strofe di cui è composta, ma per lo più le varie esecuzioni ne scelgono tre o quattro componendole con una certa libertà. Quel che conta per il caso che qui ci incuriosisce è il fatto che verso la fine della canzone Leonard Cohen, e lui soltanto tra gli esecutori, introduce una sospensione ritmica nel flusso sonoro, mantenendo la logica della scansione temporale (il sei ottavi che costituisce il tempo musicale del brano) ma annullando per un paio di secondi qualunque sonorità. Durante la canzone, dunque, vi è un "buco di silenzio" che ottiene un effetto sospensivo in virtù del modo con cui viene inserito. Si tratta di una vera e propria produzione di una mancanza, dove il battere delle percussioni, elementi costituiti di un orizzonte ritmico fondamentale, viene trattenuto e in cui si produce un silenzio che appare, all'improvviso, come un silenzio totale, un silenzio originario al quale sembra essere stato concesso il diritto di comparire nella sua più autentica natura di assenza, di mancanza, di vuoto. La musica conosce bene il silenzio e non potrebbe essere altrimenti, ma nel nostro caso il silenzio si presenta non già come contrapposto a un suono, non già come interposto come avviene per ogni sfondo, neppure fatto giocare tra le battute di un ritmo che detta le fratture di ogni scorrimento, bensì proprio come il non-toc delle gocce di Robinson: è quel colpo di grancassa che la logica musicale richiede a quel punto della costruzione strutturale, proprio quel battere che consente alla musica prodotta di essere quel che è, quell'impalcatura temporale che sorregge e sostiene la possibilità stessa dello svolgersi della melodia, è quel battito profondo (come un battito del cuore), quel respiro, quel pulsare della materia che è suono, quel "prodursi ancora" perché non è finita, non può essere finita, non lo potrebbe in alcun caso e in alcun modo, è quel chiudersi necessario di quella durata come porzione della catena, è tutto questo che viene a mancare, che si fa avvertire come mancante, che fa esplodere il mondo perché ne stravolge la sonorità, quella che si era imposta come pertinente per il contesto dell'ascolto

musicale, dell'ascolto poetico. L'operazione non è leggera, non sembra propriamente un giochino irrilevante, un innocuo *divertissement*. La sua posizione non è casuale; se soltanto ci si applicasse ad una analisi degli andamenti lirici, si dovrebbe quantomeno notare che il buco di silenzio interviene durante l'ultimo dei ritornelli in cui si canta, nel ripetere l'ultima parola di ogni strofa, "hallelujah... allelujah" e che è proprio nell'ultimo di questi ritornelli che il testo della canzone, sotto qualunque isotopia tra le possibili la si voglia interpretare (religiosa, erotica, sociale, politica, metafisica), consegna all'esclamazione sacra, a quell'hallelujah ripetuto, una vocazione di indeterminatezza, di apertura e di destinazione legata all'idea che hallelujah è tutto ciò che resta, tutto ciò che è ancora possibile dire, urlare, cantare, nel momento in cui, come dicono le parole della canzone stessa, tutto è andato storto nonostante i tentativi di esistere con onestà entro i limiti dell'umano. Halleluja, dunque, hallelujah come voce che si leva senza più dire, senza significato (senza *Bedeutung*), senza un vero e proprio intento, ma a testimoniare di un'origine di cui ciascuno è fonte come sorgente del canto, come ricettacolo della voce. In questa indeterminatezza di significato si produce dunque il vuoto, un'apertura ancora più aperta, ancora più indeterminata quanto a sostanza del significare, ma quanto mai potente come slancio intenzionale; potente perché produttrice di un presente che, per un istante, appare come atemporale, innestato nel tempo come corpo estraneo, come assoluta alterità, addensamento di possibili senza determinazione, puri possibili, pure eventualità, vissute come opportunità (quanto potrebbe succedere) inopportune (che ci stanno a fare proprio qui, proprio in questo momento che si dilata e spalanca come nessun momento dovrebbe o potrebbe?), come occasioni inconsistenti eppure insistenti, come altro mondo sotto il mondo del ritmo, come altra possibilità dell'essere, come altra isola, proprio quella dove il colpo del tamburo è più vero, più autentico nella sua innocenza (direbbe Tournier e con lui Greimas), più esatto e preciso, proprio quello che doveva essere se non avesse dovuto-essere, proprio quello che non ascolteremo mai ma che conosciamo per questo ancor meglio, quel battere di tamburo, quel vibrato del basso, quella regola che ci fa battere le vene e ci fa vivere. In quel buco di silenzio non si decide nulla, non si sa, c'è addirittura tempo per domandarsi se non sia finita e per dirsi che no, che è improbabile, ma allora? Riprenderà secondo regola? Cambieranno le cose? Quanto potrà mai durare? Eppure non sono che un paio di secondi (nella versione più spinta, per così dire), ma un paio di secondi in cui *manca tutto* nel più pieno dei modi, nel più invadente e violento dei modi, in cui tutto è nello stesso tempo, o meglio nello stesso non-tempo. Il tempo passa; talvolta no.

Giustizia dell'anacronia
Conversazione
Paolo Fabbri, Angela Mengoni

PF: La questione dell'anacronismo mi pare interessante anzitutto da un punto di vista "strategico", per così dire, come "domanda" che incontra un'esigenza. Sarei tentato di dire che la questione dell'anacronismo è "una risposta falsa a una domanda giusta", ma ritengo che sia soprattutto l'attrattore di domande, domande pertinenti alle quali tuttavia non corrispondono necessariamente risposte interessanti. Direi, allora, che la questione dell'anacronismo, così come è stata posta dal dibattito evocato da questa etichetta, ci aiuta a cercare le domande che orientano la ricerca. Alla condizione di lasciare il peggiorativo in *-istico* per quello *-cronico*, anacronico. Un altro punto rilevante è quello del prefisso *ana-*. Per Lyotard, ad esempio, quella del *postmoderno* è un'operazione propriamente *anacronica* (Lyotard 1982; 1986). Per lui Montaigne è un postmoderno, perché presenta già le caratteristiche critiche dei fondamenti della modernità – una modernità riflessiva: il *post-*, che sembra indicare in modo a-problematico il "dopo", una successione *post hoc propter hoc*, rifonda in realtà il *nunc* acronico del paradigma moderno. È per questo che «il *postmoderno* dovrebbe essere inteso in base al paradosso del futuro (*post*) perfetto (*modo*)» (Lyotard 1982, 33).¹

AM: Tra l'altro queste osservazioni di Lyotard ci introducono anche ad un tratto fondamentale dell'anacronismo che è il suo tratto *produttivo* o euristico, per cui l'operazione anacronica produce nuovo sapere sugli oggetti che vi sono reciprocamente coinvolti; l'*ana-* lyotardiano di cui parli, infatti, segna proprio il cambio di passo tra un'idea di mera successione (*post*) e, appunto, un "processo *ana-*" anche nel senso di processo di *anamnesi*, processo *analitico* attraverso il quale, come dicevi, la modernità rifonda se stessa. E non è forse un caso che Lyotard ricorra estesamente alle arti visive per illustrare questo "postmoderno anamnastico".²

PF: Basti pensare ai Preraffaelliti: la loro operazione non è "anacronistica" nel senso di una "cattiva cronologia", è un tentativo di ri-fondazione teorica della pittura anteriore ai modi classici, rinascimentali, pagani della pittura. Direi, allora, che la questione dell'anacronismo è attivatrice di una domanda necessaria in quanto *ana-*, cioè in quanto *rifondamento riflessivo* delle pratiche di senso.

AM: Sempre a proposito della questione *ana-*, nell'ambito della storia e teoria dell'arte è soprattutto Hubert Damisch ad aver messo l'anacronismo al lavoro

a partire dalla sua proposta di *iconologia analitica* formulata all'inizio degli anni Novanta nel libro sul Giudizio di Paride, che porta come sottotitolo *Iconologie analytique 1* (Damisch 1992). Nel suo caso la domanda è così sintetizzata: «che senso ha convocare Kant, se non Freud, a proposito del giudizio di Paride? Cosa ci autorizza, da un punto di vista storico e critico, a manipolare, se non alterare la sostanza stessa della leggenda antica versandola in uno stampo che le è estraneo?» (Damisch 1992, 198). La risposta è che non si tratta di “interpretare” la leggenda nei termini di Freud o Kant, ma di riconoscere che il *lavoro* [*travail*] del mito – che non si limita alle sue versioni letterarie, ma comprende le immagini – non si lascia «contenere in una cornice temporale – per quanto estesa – che lo precederebbe logicamente», bensì *produce* «qualcosa come una cornice temporale, sostanziale, formale pratica, ideologica...» (Damisch 1992, 199).

PF: La formula *iconologia analitica* in Damisch rinvia anzitutto al suo marcato interesse per la psicanalisi ed è esplicitamente formulata secondo una precisa definizione: «un'iconologia che, per brevità, definiremo “analitica”: cioè una teoria, una scienza, un “discorso in immagini” che non solo non si limita ai contenuti coscienti, e pienamente gestibili, che queste stesse immagini sono suscettibili di veicolare, ma che accorda il più ampio spazio alla questione della bellezza [...] e alla connivenza originaria che tale bellezza intrattiene tanto con il regno definito come quello del visibile [...], quanto con quello del desiderio, e rifiutando ogni idea di psicanalisi applicata, ma facendo propria l'ipotesi dell'inconscio [...] questa iconologia si vorrebbe centrata (proprio in quanto *analitica*) sulla questione della figurabilità» (Damisch 1992, 272).

Ad essere genuinamente “anacronica” per Damisch è, allora, anzitutto la psicanalisi, è l'interpretazione freudiana, dal momento che l'inconscio è, come dice Freud, *zeitlos*, atemporale e che il *lavoro* delle immagini è esplicitamente assimilato da Damisch alle operazioni dell'inconscio.³ Ne è esempio il lavoro di Damisch su Piero della Francesca (Damisch 1997) in cui l'immagine della Vergine incinta lo riguarda non solo come motivo religioso, ma in quanto pone la questione della “maternità” e della filiazione: un “problema” psicanalitico dotato di un certo grado di universalità e pertinenza e che è la “lente” dell'*iconologia analitica*. In questo senso Damisch parla del riconoscimento “sotto” il motivo o il racconto che traversa la storia, di «un problema o almeno un tema d'interesse più generale, se non universale, e al quale il mito stesso fa segno» (Damisch 1992, 202). Si tratta di “miti entificati”, per così dire. Dal mio punto di vista, invece, la trifunzionalità della protostoria di Dumézil, ad esempio, è indubbiamente di lunga durata, ma è il risultato di una ricerca comparativa, non fonda il nucleo “universalmente simbolico” di cui tratta Damisch. È una differenza radicale. Al di là di questo aspetto e di questa base freudiana, c'è poi il lavoro di tessitura intertestuale che Damisch designa spesso con termini che rinviano all'intreccio (*tresse*, *tresser* ecc.) e che è interessante per una semiotica del testo.⁴ Non dimentichiamo che se il termine latino di *textum* ha prevalso rispetto al greco *sumploché* è per la visibilità del grafema “x”, il *nodo* che contiene...

AM: Sarebbe dunque la costruzione di nuove “serie” o costellazioni su base strutturale che la questione dell'anacronismo ci permette di individuare come punto di contatto tra la costruzione di un corpus in prospettiva semiotica e al lavoro di una teoria dell'arte di matrice strutturale *à la* Damisch?

PF: Sì, ma soprattutto è fondamentale distinguere questa operazione strutturale dalla catalogazione di un mero *lessico dei motivi*. La /nuvola/ in *Théorie du nuage* (Damisch 1972) è definita strutturalmente, cioè in termini saussuriani di differenze (che non sono necessariamente opposizioni logiche, come vorrebbe Jakobson). Dire che il segno “nuvola” è “il contrario della prospettiva” significa che sfugge costitutivamente alla costruzione prospettica; se non si compie questa operazione strutturale di relazione differenziale – che non richiede che la nuvola assurga a panofskiana “forma simbolica” – si ricade nella mera sequenza cronologica del motivo con tutti i problemi connessi, primo tra tutti quello del senso di tale operazione. Perché la nuvola? Solo se la risposta consiste in una definizione strutturale l’operazione anacronica si differenzia dalla mera convocazione di testi di varie epoche intorno a un motivo definito in modo problematico.

AM: Da questo punto di vista, tra le *condizioni di possibilità* di un “buon anacronismo” mi pare che la questione della *figurabilità* così come posta dallo stesso Damisch, ma anche da Louis Marin, come *lavoro dell’immagine*, costituisca un ancoraggio fondamentale contro la deriva cui hai appena accennato.

PF: Il concetto di *figurabilità* è di matrice psicanalitica, lo abbiamo visto, e iscritto nel lavoro onirico con le sue operazioni di *spostamento*, *condensazione* ecc. da leggere in relazione con le osservazioni di Benveniste sul rapporto tra linguaggio e paradigma freudiano e lacaniano,⁵ in particolare con il ruolo della retorica. È bene ricordare questo nesso: «Il progetto di un’iconologia analitica, deriva parte del suo senso dall’ipotesi cui rinviano le osservazioni di Benveniste sull’incidenza del riferimento al linguaggio nella scoperta freudiana, la quale vuole che i termini di paragone tra inconscio e linguaggio siano da reperirsi – indipendentemente dalla differenza nella sostanza dell’espressione – non tanto al livello della lingua, quanto delle operazioni stilistiche, (le “figure”) che sono quelle del discorso: l’arte, come l’inconscio, farebbe uso di una vera e propria retorica che avrebbe i suoi tropi e sintassi e in cui [...] quel che costituisce la sostanza dell’espressione, sino a ciò che essa ha di più materiale, gioca evidentemente un ruolo cruciale ma che resta da precisarsi» (Damisch 1992, 276). Ora, questa idea di figurabilità e della retorica che ne costituirebbe le operazioni rischia di limitarsi a quella che io chiamo una “retorica ristretta”, cioè alla accezione ristretta dei tropi come la metafora e la metonimia. Il lavoro di analisi testuale della cosiddetta iconologia analitica – in vari autori – a partire da questa idea ridotta e puramente linguistica del *figurabile* rischia di essere limitato e poco euristico. Dal canto loro, i semiologi hanno “ampliato la retorica” mostrando come il principio di metaforicità non è strettamente linguistico bensì semiotico cioè generalizzabile a diversi tipi di sostanze e di forme espressive, così come è possibile pensare a molte altre figure discorsive, per esempio l’apostrofe, in termini di strategie enunciative.⁶ L’interrogazione sull’anacronismo può fornire alla semiotica l’opportunità di rispondere con i propri concetti e categorie suscettibili di giocare un ruolo nel definire, appunto, le condizioni delle operazioni anacroniche. Un altro esempio è dato dalla nozione di *montaggio*, anche in questo caso si cita il fatto che il lavoro onirico compie delle operazioni di montaggio, per esempio si può sognare una faccia composta dai tratti di persone differenti. Si tratta di operazioni e concetti molto generali – montaggio, mito, metafora ecc. – i quali, piuttosto che ancorati unicamente al paradigma freudiano e lacaniano, possono essere ripensati entro un modello più

culturale, direi più antropologico, di cui questo costituisce una variante. Direi, dunque, che l'anacronismo ci impone di ripensarne l'orizzonte di senso e di discuterne gli assunti "analitici".

AM: C'è però un altro versante della questione dell'anacronismo che mi pare interessante in prospettiva semiotica ed è la sua vocazione polemica volta a scardinare un modello "storicista" della storia (dell'arte). È su questo versante, mi pare, che il dibattito sull'anacronismo tocca il punto cruciale, anche per la semiotica, dell'articolazione tra l'orizzonte dei modelli o della teoria e quello della diacronia.

PF: Sì, questo è il secondo punto importante. Didi-Huberman, nel suo libro su *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini* contrappone, da una parte, quella «attitudine canonica dello storico [la quale] non è altro che ricerca della concordanza dei tempi, ricerca della consonanza *euconica*» fondata sulla legittimazione delle fonti e di categorie e concetti compatibili con l'epoca studiata e dunque "storicamente pertinenti", dall'altra, il riconoscimento della «necessità dell'anacronismo» e la messa in opera di costellazioni e relazioni anacroniche (Didi-Huberman 2000, 13-16). Egli costruisce dunque la coppia oppositiva *euconia/anacronismo*. Ora, mi chiedo se non sarebbe più produttivo sottrarre la questione dell'anacronismo a questa opposizione per reinserirla all'interno della tensione tra *sincronia* e *diacronia*. E allora sarebbe più appropriato parlare del termine neutro *anacronia* che non di *anacronismo*, ancora preso nella relazione oppositiva con la polarità dell' *euconia* o *ortocronia* vs *dis-cronia*.

AM: Questo potrebbe meglio definire il cosiddetto *anacronismo* precisamente come il punto in cui diacronia e sincronia sono chiamate a pensarsi reciprocamente...

PF: Mi sembra una buona idea. Non sempre questa articolazione è pensata in profondità e spesso la questione dell'anacronismo è ricondotta al contrasto tra un buon anacronismo doverosamente controllato e un anacronismo "indebito". È l'idea, cioè, che vi siano "gioie e dolori dell'anacronismo" come recita il titolo di un testo di Daniel Arasse ("Heurs et malheurs de l'anachronisme") che, in effetti, non sembra sottrarsi al principale equivoco sulla questione. Da una parte Arasse dice: «Lo storico è sempre anacronico in rapporto al suo oggetto» (Arasse 2004, 145), che è un assunto condivisibile, però, allo stesso tempo, il fatto che «la parola psicologia ha un senso preciso e attuale, moderno [che] credo prenda a partire dalla fine del XVIII secolo» dovrebbe impedirvi di usare quella categoria per un artista del passato poiché lui stesso «non si pensava in termini di psicologia, cioè di sviluppo storico della costituzione della personalità» (Arasse 2004, 147-148).⁷ Dopo aver enunciato una serie di "errori" anacronistici Arasse ammette tuttavia che l'opera d'arte «mischia tempi diversi» – il che coincide con la «definizione dell'anacronismo» – ed elenca questi tre tempi che sono il *presente* nel quale l'opera è conosciuta come «mia contemporanea», il tempo della sua produzione e il tempo che intercorre tra le due in cui si deposita la *patina* degli sguardi e della interpretazioni (Arasse 2004, 149-150). Mi pare una concezione molto diversa da quella di Damisch nonostante l'esplicito riferimento di Arasse. Lo si evince anche dalla sua analisi delle grandi fotografie di cadaveri alla *morgue* di Andres Serrano, in un altro libro dedicato agli *anacronismi*, laddove è la copresenza del *Neo-classi-*

co e del Barocco come “stili” a costituire l’opera di Serrano come “anacronistica”, in quanto attraversata da linguaggi e tempi differenti ecc.: «Il y a du néoclassique chez lui – pas seulement du baroque. Plusieurs fois, j’ai pensé à cette “calme grandeur” que Winckelmann admirait tant dans l’art antique» (Arasse 2006, 42). In altre parole, se Damisch ha proposto un’idea radicale di anacronismo “analitico”, nelle sue implicazioni epistemologiche ed euristiche, altrove si prosegue a ragionare nei termini di un “anacronismo controllato”. Si può ricostruire questo secondo filone – v. il capitolo iniziale di *Devant le temps* di Georges Didi-Huberman (Didi-Huberman 2000, 28-39) – che prende avvio dalle posizioni classiche di stigmatizzazione dell’anacronismo, come quella di Lucien Febvre che nel suo testo del 1942 su Rabelais indica come “peccato mortale dello storico” non solo l’errore di documentazione materiale, ma soprattutto «l’anachronisme comme outillage mentale» (citato in: Didi-Huberman 2000, 30) che è l’uso storicamente “scorretto” delle categorie descrittive, per esempio della psicologia, “applicate” ad oggetti di un passato che precede la loro elaborazione. Ora, in un articolo importante, Nicole Loraux ha preso le distanze da questa “psicologia storica” à la Vernant, difendendo il diritto e anche la necessità per lo storico di usare – inevitabilmente – dei concetti «che l’epoca in questione è supposta non aver conosciuto» così come l’uso di analogie tra «congiunture che sono separate da secoli»: «avere l’audacia di essere storici significa forse assumere il rischio dell’anacronismo (o almeno di una certa dose di anacronismo), a condizione che ciò avvenga a ragion veduta» (Loraux 1993, 23-24). Questa “pratica controllata”, condivisa da autori come Rancière, dell’anacronismo “regolato” è però problematica:⁸ che cosa vuol dire “regolare” l’uso dell’anacronismo, quali sono i criteri di questo “controllo”? In un’antologia che raccoglie gli scritti semiotici di René Thom, ho incluso un testo utile per capire i termini della questione: per Thom «tutte le metafore sono vere, se controllate» (Thom 2006).⁹ Questa frase introduce un interessante mutamento nel modo di affrontare, non l’ammissibilità o inammissibilità dell’anacronismo, bensì le sue condizioni di possibilità, la riflessione su che cosa si intenda per “regolare” l’impiego e gli esiti dell’anacronismo. Non possono esistere delle metafore *false* – la frase di Thom sgombra il campo dalla questione del vero e del falso come non pertinente – possono tuttavia esistere metafore *appropriate* ed *inappropriate*. Il problema per chi ragiona in termini di salienze e di pregnanze non è la verità, bensì la pertinenza e l’efficacia. Con Goodman potremmo allora parlare di *right* e *wrong anachronism*, ma non avrebbe senso parlare di *true* e *false anachronism*. In fondo un *paradigma* concettuale è una promessa di successo: può reggersi in piedi anche malamente – come è il caso di un’accezione paradigmatica dell’anacronismo – ma se promette successo, se è efficace, se è produttivo allora è appropriato.

AM: Questo non solo sgombra il campo da ogni criterio positivistico e filologico di regolazione dell’anacronismo, ma sottolinea anche quello che è forse il tratto più importate di una *euristica anacronica* e cioè la sua capacità di produrre un’emergenza di senso che investe o reinveste gli oggetti coinvolti nella relazione anacronica. Proprio all’assenza di questo tratto produttivo mi pare si riferisca, ad esempio, Yve-Alain Bois quando fa una critica di quelle relazioni anacroniche “inappropriate” che si fondano sulla mera “somiglianza” delle forme e che costituisce oggi un problema anche per le pratiche e politiche espositive dei musei. Lui parla di *pseudomorfismo*.¹⁰

PF: Senza emergenza di senso questo tipo di relazione non avrebbe interesse. Con la distinzione hjelmsleviana tra *forma dell'espressione* e *forma del contenuto* la semiotica sa bene che anche i contenuti – i significati – sono formati e che non sono possibili scelte di “purovisibilismo” – cioè di solo significante che, sono d'accordo, è un rischio permanente dell'analisi iconica. I semiotici si interessano alle forze e alle forze discorsive: sono, ripeto, dei “formalisti del contenuto”, cioè dei morfologi del piano del significato, dei “formalisti” dei dispositivi degli enunciati e delle istanze delle enunciazioni. Abbiamo forse l'opportunità di precisare la *doxa* delle discipline storiche circa la semiotica e della sua concezione di *sincronia*. C'è un libro di Hjelmslev, *Sistema linguistico y cambio linguistico* (Hjelmslev 1976), nel quale si tratta della trasformazione del sistema linguistico: la grande sincronia è, per lui, un sistema che prevede nel proprio funzionamento un mutamento lentissimo. Nella lingua, ad esempio, ci sono alcuni elementi come il lessico che cambiano vertiginosamente, poi ci sono altri elementi come la struttura grammaticale o fonetica che, anch'essi, sono sottoposti a una forma seppur differente di mutamento e si modificano con tempi quasi “tettonici”. In mezzo ci sono concrezioni come i *generi*, le *norme*, i quali cambiano con una temporalità propria. Noi non dobbiamo criticare la polarità norma/sistema a nome della *parole* e del suo mutamento relativamente rapido, per la ragione che il sistema, la *langue*, ha tempi lunghissimi di mutamento che sono iscritti nel suo funzionamento. Se mai varrebbe la pena di verificare come i mutamenti di altre serie semiotiche e sociali influiscono in modo conservatore o trasformatore su questi credi, cioè queste vie privilegiate di trasformazione. Si potrebbe fare l'ipotesi che il dinamismo delle altre forme ostacoli o arresti questo mutamento iscritto! Questo riprenderebbe quando la semiosfera recupera un suo ordine. Comunque sia le forme apparentemente stabili della norma – Greimas faceva sempre l'esempio dell'opposizione, non scalfita nei secoli, tra forma allungata del pane nei paesi del nord e forma tonda nel sud – sono anch'esse sottoposte a mutamento, non sono “iscritte” nella natura umana. Mentre ho l'impressione che nella critica alla tradizione, pensata come un equivalente della *langue* e presente nella questione *ana-* così come l'abbiamo definita, non si tenga conto della tettonica di lentissimo mutamento della norma. Eppure abbiamo presente la lezione di Hobsbawm: la reinvenzione della tradizione è un esempio perfetto di anacronismo e non è un processo “eccezionale”, è il *proprio* della letteratura, delle dinamiche cognitive e dell'immagine, anche se oggi quest'ultima sembra portare tutto il peso della mutazione culturale.

AM: Forse un ruolo è giocato dal fatto che “immagine” (*Bild*) ha un ruolo cruciale in un modello di temporalità e di conoscenza storica centrale per il dibattito sull'anacronismo che è quello di Walter Benjamin con la questione dell'*immagine dialettica* (*dialektisches Bild*) (Benjamin 1982). *Immagine* non coincide naturalmente, in questa prospettiva, con un supporto percepibile visivamente – Benjamin dice esplicitamente che il luogo in cui l'immagine dialettica si rivela è il linguaggio –, tuttavia, l'immagine dialettica è utilizzata per sviluppare un'epistemologia della conoscenza storica basata su *una concretezza di natura visiva* (*Anschaulichkeit*) che non è mera illustrazione, ma perno di una storiografia che deve rappresentare il suo oggetto *come immagine*. *Veder* passeggiare – a pagamento – il *sandwich-man* coi suoi cartelloni pubblicitari, significa dischiudere la conoscenza storica della figura del passato che esso “contiene” – il *flâneur* – così come del presente che lo porta a compimento, che ne è la modificazione. Anche in questo

caso si tratta di un anacronismo (o anacronia) produttore di conoscenza e dunque, come dicevi, appropriato perché efficace.

PF: Dal punto di vista semiotico dobbiamo anzitutto dire che questo tipo di operazione è resa possibile dal concetto di *isomorfismo* e dalle forme di *declinazione* e di *coniugazione* che danno conto degli scarti e dei mutamenti tra quelle figure, per cui il *sandwich-man* è un *flâneur* “suffissato” e “prefissato”. Questo è quel che ci interessa in questo modello: che si tratti di immagini e che se ne colgano le *trasformazioni*. Per caratterizzare la relazione che queste immagini intrattengono, la semplice dichiarazione di isomorfismo non è sufficiente, dobbiamo capire che cosa aggiunge o sottrae la condensazione anacronica.

Ed inoltre, pur nella specificità del concetto benjaminiano, l'idea del “dialettico” è stata esposta ad un abuso e ad una usura semiotica che l'ha, per così dire, “svuotata”. Se noi sostituiamo l'idea di immagine dialettica con *immagine complessa*, cioè un'immagine nella quale entrambi i termini e i piani sono come condensati e ripiegati l'uno sull'altro in modo partecipativo, diamo conto del modo in cui la semiotica si interessa a questa questione.

Vorrei tornare però all'esplorazione di questa euristica. Uno dei motivi per cui mi pare utile sgomberare il campo dal prefisso *eu-*, è che esso rinvia a una concezione di “ortocronia” esclusivamente legata a un'idea di *enunciato*, di anacronismo dell'enunciato, quando si dovrebbe invece tener conto di un *anacronismo dell'enunciazione*. Benveniste, com'è noto, ha caratterizzato il discorso storico proprio a partire dalle istanze della sua enunciazione, attraverso il debraiaggio in terza persona. In realtà, il discorso storico non è anacronistico solo perché esso reinventa sistematicamente e inevitabilmente la tradizione, è anacronistico, o meglio, *anacronico*, nella sua strategia discorsiva che richiede la giusta attenzione. Naturalmente ciò pertiene anche all'enunciazione visiva. Nel suo noto testo su frontalità e profilo Meyer Schapiro (Schapiro 2002, 120-191) aveva mostrato che quelle strategie di enunciazione visiva erano completamente anacroniche, esse traversano la storia della cultura visiva e si fanno carico in modo trasversale e transstorico di ruoli patemici e tematici, secondo configurazioni culturali specifiche. La correlazione tra le due posizioni ha una caratterizzazione semi-simbolica variabile. A volte il traditore è raffigurato di profilo a volte di fronte secondo un rapporto inverso al personaggio “leale”.

I modi dell'enunciazione consentono di riformulare la domanda: come si enuncia il passato? Io potrei raccontare la storia facendo leva sull'articolazione di differenti strategie enunciazionali, ad es. e in modo intenzionalmente fittizio: “Ruggero secondo arriva in Sicilia, abolì la tassa sul macinato e sarà il più grande re di Sicilia”. Manovrando la “leva del cambio” dell'enunciazione – passando dal presente al preterito poi al futuro – non metto in causa che l'enunciato storico sia accaduto nel passato – che tratta della storia di Ruggero II – ma fa intervenire l'enunciatore – cioè l'istanza discorsiva intersoggettiva che narra di Ruggero. Le storie possono cioè essere eucroniche sul piano enunciativo, ma “discroniche” sul piano enunciazionale, là dove esprimono il punto di vista narrante sulla sequenza di eventi narrati. Il tempo futuro ad es. può rappresentare il tempo “cronico” degli avvenimenti o lo sguardo del soggetto dell'enunciazione su una storia proferita al *futuro anteriore*. La semiotica sottopone il discorso storico ad una disamina delle tattiche enunciative che ne articolano il dispositivo e che necessariamente lo mettono in rapporto con istanze di (inter-)soggettività. La plasticità ed efficacia di

questa “leva del cambio”, immagine isomorfa all’articolazione greimasiana di *embrayage/débrayage*, permettono ad esempio di caratterizzare una particolare posizione “acronica” o “in folle”: quella, incoativa o terminativa, in cui non è attivata alcuna istanza discorsiva: un grado zero dell’enunciazione.

La cultura e l’esplosione (Lotman 1993) è una teoria semiotica della storia in cui viene affrontata la questione del *futuro anteriore*. Lotman prevede la possibilità di scrivere una “storia del futuro”, così come, specularmente, Fellini, parlando della Roma del suo *Satyricon*, definisce il film come «un saggio di fantascienza del passato». Mi sembra che, oltre al rapporto tra presente e passato che è privilegiato nel dibattito sull’anacronismo, sarebbe molto utile aprire una riflessione su un’anacronia del (o a partire dal) futuro.

AM: Anche in questo caso si torna, mi pare, alla questione dell’efficacia o produttività dell’anacronia; il futuro del “se fosse stato così” è in effetti una posizione temporale costruita per guardare, da lì, quel passato che è il nostro presente e per produrre conoscenza su quel presente, per comprenderlo, per dischiuderlo a una nuova leggibilità. In altre parole, allestire futuri permette di riconoscere o “attivare” regioni di senso del presente. Questo mi pare importante poiché, ancora una volta, è a questa condizione che l’anacronia – in questo caso del futuro – è felice o appropriata.

PF: Certo. Le profezie, le narrazioni fantascientifiche, così come le teorie scientifiche della previsione servono per ripensare lo “specioso” presente. Lotman afferma chiaramente che c’è «un modo di guardare il presente dal futuro, cioè di dischiudere il senso del presente a partire dal futuro possibile», configurando quella che oggi chiameremmo una “storia controfattuale” fatta delle conseguenze pensabili di eventi che avrebbero potuto accadere. Questo non ha niente a che fare con l’idea logica di “mondi possibili”; come dice Goodman tutti i mondi sono reali, cioè il possibile appartiene al mondo reale che contiene mondi *attualizzati* anche se non ancora *realizzati*.

Un esempio e quasi un’allegoria: prima di *Otto e mezzo*, Fellini aveva firmato il progetto mai realizzato di un film di fantascienza – tratto da un libro di F. Brown, *What Mad Universe!* – in cui un’astronave-arca doveva abbandonare una Terra divenuta inospitale; Fellini nella celebre scena conclusiva di *Otto e mezzo* inverte il senso della sequenza: costruisce una enorme struttura metallica da cui fa scendere tutti i personaggi della sua pellicola e della sua vita. Un’astronave che giunge dal futuro per dar senso al presente del soggetto dell’enunciazione.

Mi piace qui ricordare la figura letteraria non lineare di cui è portatrice l’idea di *plagiat par anticipation*, un ironico *busteron proteron* elaborato dai membri dell’OULIPO. Un es. lo offre Borges, nella prefazione a *Il manoscritto di Brodie*, quando dice che Quevedo «per non cadere in una forma di anacronismo che alla lunga sarebbe stato scoperto» ha avuto cura di non leggere le lunghe introduzioni di George Bernard Shaw. Questa “creazione dei propri predecessori” instaura relazioni anacroniche per segnalare in Quevedo i germi di sperimentazioni letterarie successive e, parallelamente, in Shaw la riattivazione di modelli precedenti, indipendentemente dalla reale conoscenza o influenza degli autori. Lotman le definisce appunto «filologie inconscie».

Già Greimas in *Semiotica e scienze sociali* aveva proposto una distinzione tra *storia evenemenziale* e *storia fondamentale*, quest’ultima «organizzata strut-

turalmente è a un livello più profondo di quello della successione di eventi» (Greimas 1976, 160). È proprio questa storia fondamentale, organizzata in vari livelli di profondità e con una struttura a *pasta a sfoglia* (*pâte feuilletée*), a permettere di ripensare l'*evento* come qualcosa che contiene dentro di sé strutture molto differenziate ma articolate. Si tratta di un intervento al convegno del 1970 *Geschichte und Geschichten* i cui atti sono stati pubblicati da Koselleck e Stempel. I punti di contatto con la semantica storica di Reinhart Koselleck (Koselleck 1979) sono interessanti: questi introduce due “sottoarticolazioni” ermeneutiche della dimensione storica, una è l'*esperienza* e l'altra è l'*attesa* la cui messa in tensione configura “regimi di temporalità” specifici. Si può avere, ad esempio, una debole tensione d'Attesa rispetto al futuro – stiamo vivendo uno di questi momenti storici fatti di *no future*, fine della storia e principi di precauzione. C'è una dilatazione della dimensione dell'esperienza e una contrazione della dimensione dell'Attesa, uno schiacciamento sull'esperienza e un'atrofia della dimensione temporale futuribile (e il lavoro di François Hartog sul cosiddetto *presentismo* nel suo *Régimes d'historicité* è mosso da questa riflessione). Oppure ci sono periodi in cui è l'Esperienza e il passato ad essere ridimensionato e prevale invece l'apertura verso il domani e l'utopia (v. il movimento Futurista italiano). Questa convergenza tra la semiotica di Greimas e la semantica di Koselleck va colta per quanto coincide con la critica radicale dello storicismo da parte delle scienze dell'uomo in cui il paradigma semiotico ha svolto un ruolo significativo e ci riconduce alla ri-definizione foucauldiana di *genealogia*; queste *costellazioni* anacroniche tra “eterotopie interne” cosa sono se non delle genealogie? Basti pensare alla definizione di storia data da Foucault in *Le mots et les choses* come «nodo inestricabile di tempi differenti a lui [l'uomo] estranei ed eterogenei gli uni con gli altri» (Foucault 1966, 395).

AM: Avevi accennato al problema dell'immagine come luogo privilegiato di montaggio e di conoscenza anacronica. Che cosa privilegerebbe l'immagine nel farsi carico di questa eterogeneità di tempi?

PF: La risposta più banale è quella strategica che ammette l'anacronia come modo di funzionamento della cultura in generale che vede nell'immagine un terreno privilegiato per la sua temporalità “complessa” e per questo al centro dell'interesse dell'*iconic* o *visual turn*. Premetto che per me l'anacronismo non privilegia una sostanza dell'espressione – basterebbe pensare alla musica – e si colloca nell'orizzonte già dispiegato di una “svolta semiotica” (Fabbri 2001, 52-57). Comunque sia l'*iconic turn* è una risposta alla proliferazione iconica della nostra cultura e un gesto polemico nei confronti dell'*episteme* filologica e storicistica nello studio dell'arte che avrebbe a lungo privilegiato il linguaggio verbale come fonte e modello di significazione. Un approccio che in linguistica somiglierebbe alla grammatica storica, precedente alla rottura saussuriana. Basti pensare al modo in cui il primo capitolo delle *Parole e le cose* ha riaperto il dossier delle *Meninas* di Velazquez. Quel che attrae nella “svolta dell'immagine” non è la sua collocazione nel *bric à brac* teorico e metodologico dei *cultural studies*. È di aver aperto a ciò che è rimasto teoricamente escluso o marginalizzato e che si offre e afferma nella pratica e nello studio dell'arte contemporanea: i generi, le sostanze espressive, i diagrammi ecc. Per es. l'allargamento della nozione di *immagine*, con le sue implicazioni estetiche, al problema del *visuale*, aggirando così anche i limiti legati al carico mimetico che, in qualche modo, accompagna in modo privilegiato l'iconi-

smo e la sua storia. Non si tratta solo di ampliamento del canone. Il visibile non è ridicibile all'immagine anche astratta. Penso ai *diagrammi*, che si situano a un livello più "profondo" e consentono, a partire dalla teoria del segno in Peirce, le operazioni di traduzione intersemiotica, le trasformazioni di schemi etc., un'intellegibilità specificamente visiva. (Che la teoria di Peirce sia euristicamente inetta è altro problema).

AM: La complessità anacronica non si dispiega dunque in modo privilegiato, com'è ovvio, in una specifica sostanza dell'espressione. Bisogna indagare l'anacronia che attraversa l'universo delle immagini secondo i modi specifici di articolazione e trasformazione di ogni singolo testo.

PF: A questo proposito, c'è un testo di Benedetto Croce su un tarocco del Mantegna che mi pare significativo (Croce 1941). È un emblema: la figura femminile della "Loica" appunto – che tiene in mano e sorregge una sorta di piccolo drago. Croce procede a una tradizionale analisi iconologica del tarocco, la fonte letteraria che ne narra la storia, un testo della prima metà del V secolo, in cui il mostriciattolo è semplicemente un attributo, un epiteto della figura. Tuttavia, il filosofo è portato ad attribuire all'immagine un senso e un valore perfettamente anacronico: diventa la filosofia – la *Logica* del Mantegna – che fa fronte agli errori, alle «combinazioni irrazionali», alle falsità e storture, è capace di "guardare in faccia il mostro", di scuotersi dallo smarrimento e dalla paura e di tenerlo alla giusta distanza. Il gesto e lo sguardo della figura, irrilevanti nella composizione tradizionale, vengono riletti come segni simultanei di disgusto e di attrazione verso il male. Una condensazione anacronica. Croce traccia la storia *euconica* del tarocco, la sua "buona sequenza" iconologica, però nell'"oggi" in cui scrive, 1940, è il valore che quell'immagine assume ad imporsi; la *Loica* appesa alle pareti del suo studio gli ricorda quale sia il compito dell'intellettuale di fronte alla minaccia di guerra e ai «fantasmi [che] si sono via via addensati e ingombrano ora tutto il cielo di Europa»: guardare in faccia il mostro e, nonostante il moto di repulsione e di fuga, avere il coraggio di restare, impugnare saldamente e fronteggiare il serpente dell'errore, delle «torbide immaginazioni» (Croce 1941, 271). Mi pare un bel caso di anacronia, praticata da un grande storicista, che ci aiuta a distinguere le interpretazioni proiettive e ingiustificate dalle messe in relazione pertinenti. La Loica, letta dapprima in chiave iconologica e allegorica, attraverso il contatto con uno sguardo "presentista" che attiva certi investimenti valoriali esemplifica nuove proprietà dell'immagine. Il doppio gesto di repulsione e di presa c'è, come anche l'esitazione del passo raffigurato. *L'ekfrasis* di Croce attiva delle proprietà che sono virtualmente presenti nell'opera stessa ed il cui reperimento è dunque *giustificato* in base a criteri strutturali: nulla a che vedere col vero e il falso, è questa *giustificazione* a far la *giustezza* delle relazioni anacroniche.

AM: Contro lo pseudomorfismo lo sguardo semiotico gioca allora una anacronia *giusta* perché *giustificabile*?

PF: A differenza dello pseudomorfismo lo sguardo semiotico permette di reperire diversi livelli di *isomorfismo* e di individuare punti di *embrayage*. Nella scelta di queste isotopie di contenuto e di espressione è necessario giustificare oltre alla chiusura dei corpus non ereditari, i tratti scelti per *esemplificare* un oggetto

di analisi (Goodman 1984b). Si tratta di quel percorso che va, non dal segno al referente (percorso di referenziazione), bensì dal referente al segno (percorso di *esemplificazione*) per estrarre le proprietà – anche teoriche – significabili e poi manifestabili. Questa operazione di semiosi è generativa, non genetica ed è importante in un’ottica di appropriatezza: parte dal mondo naturale – che è già articolato di senso e costruito – per esemplificare, cioè selezionare ed estrarre, un certo numero di proprietà semantiche ed espressive.

In secondo luogo, la *giustezza* è anche il risultato di una “discussione”, dipende cioè dall’accordo sui criteri di comparabilità dei risultati ed è dunque, in fin dei conti, essa stessa il risultato di un *fare* interpretativo in condizioni di dibattito. In questo senso intersoggettivo si può parlare di oggettività teorica come fa Damisch e faceva Calabrese. Anche in un’opera d’arte contemporanea ad es. è possibile esemplificare un livello metalinguistico “connotativo” che attiva e interpreta relazioni presenti in un’altra opera o di un paradigma teorico.

AM: Su questo fare interpretativo reciproco tra opere d’arte – e tra sostanze dell’espressione eterogenee – mi viene in mente il tuo lavoro su *Ebdomero* di De Chirico e sulla sua pittura, cui hai dedicato una serie di conferenze all’Università di Siena qualche anno fa e un libro (Migliore 2008). Allora parlasti del fatto che in *Ebdomero* si aprono a più riprese delle descrizioni di “spazi interni” di cui si compie una descrizione come se fossero dei quadri; aggiungevi che quelle «*in qualche modo* sono fonti», ma non nel senso che forniscono motivi, piuttosto sono portatrici di alcuni aspetti di teoria della rappresentazione che gli interessano (facevi alcuni esempi: la questione della proiezione nelle ombre ecc.). Mi pare interessante come esempio di “giusta anacronia” che si costruisce intorno a nodi teorici piuttosto che intorno a *motivi*.

PF: Senza dubbio. Ma direi che in quei testi si ritrova anzitutto quel tratto di produttività che abbiamo attribuito ad ogni “anacronia giusta e giustificata”: l’idea della necessità in ogni traduzione intersemiotica – anche anacronistica – di una emergenza di senso che ha luogo nell’interstizio dei linguaggi: non nella statica differenza, ma nel luogo attivo di separazione e passaggio, di contatto e conflitto che fa senso. Ma perché questa emergenza avvenga si deve reperire il *diagramma* immanente alle forze in gioco. Si tratta cioè di porsi la medesima domanda sollevata a proposito dell’*isomorfismo* inerente alle relazioni anacroniche: su quale piano o livello operare raffronti e diverbi tra i due linguaggi, per es. quello pittorico e quello verbale? Esistono concetti mediatori, come quello di *figurativo*, e dispositivi comuni come quello di *enunciazione*, all’opera nei due linguaggi e si dispongono su di un piano discorsivo comune. A partire dalle forme dei contenuti e dalle tensioni enunciative si potranno poi esplorare le equivalenze e le equipollenze, i valori e le forze dalle quali potrà affiorare o no quella che Deleuze chiama l’“incognita straniera”, irriducibile al semplice montaggio segnico.

La questione *ana-* che ci interessa qui è pertinente nello studio dei due Dioscuri, i fratelli De Chirico e Savinio, scrittori e pittori provvisti di una propria teoria “connotativa” a vocazione filosofica della lingua e dei segni legata a un comune progetto “metafisico”. Per De Chirico, l’arte pensa con «pensieri del corpo», cioè con immagini che sono «i segni eterni dell’alfabeto metafisico».¹¹ Questi segni sarebbero leggibili sui due piani dell’immanenza e della trascendenza: al di là dell’evidenza figurativa si troverebbe, infatti, uno strato più profondo, geometri-

co e topologico («la superficie d'un tavolo o i fianchi d'una scatola») dotato di un senso "altro".

Lo stesso o quasi accade per Savinio: «segni la cui natura non è ancora possibile determinare avvertono il signor Dido ogniqualevolta stia per venire in contatto con lo psichismo delle forme». ¹² Ed è su questa base che si installa una semiotica dell'anticipazione. Nella sua opera si trova una vasta tipologia e tassonomia di segni d'intelligenza, segni "parafulmini", segni "minimi" e segni "di silenzio". Anche l'acquisto di una casa per lui va effettuato «dopo attenta esaminazione di segni e di presagi per la metafisica salubrità del luogo». ¹³ È una semiologia rivelatrice e anticipatrice di un senso più profondo, che ci rinvia alla questione dell'immagine *complessa*, dove non appare "al di là delle cose fisiche", ma al loro interno come spettro, anatomia, architettura e geografia.

Questa retorica "metafisica" sarebbe anacronica, in virtù della sua capacità di attivare una doppia vista (o doppio ascolto) che riveli – scopra ed esprima – la "psiche" di oggetti e animali, statue e monumenti. Questa deuteroscopia o ambivisione, che è anche retrospettiva, darebbe «i segni certi» di una gravidanza più profonda e più originaria. Il visibile per i Dioscuri è abitato da un mistero da decifrare, il dicibile da un indicibile da dire altrimenti; la "metafisica" è metalinguistica e meta-ottica: legge il mondo fisico, naturale e costruito, come dispositivo astratto topologico e geometrico. Dalle opere emerge una dimensione semiotica astratta di forme e spazi amati o odiati, una topo-filia o una topo-fobia (Bachelard 1957, 26). La chiusura iterativa del cerchio, ad esempio, è "segno di prigionia" anziché di perfezione, come dimostra la fobia dell'artista per la giostra, cerchio rotante irto di animali infantili. La spirale, aperta e mobile, per contro, è sottesa a figure euforiche come il sole o la testa dell'*Hermaphrodito* disteso (nel dipinto *Il riposo dell'Hermaphrodito*).

La percezione di questa "internità" – direbbe Deleuze – metafisica è attiva al livello macroscopico – le città contemporanee trasformate in giostre – e microscopico – una scala come insieme di volute, trapezi e cerchi; riguarda processi concreti – «un vecchio che camminava a grandi angoli tracciando sul marciapiede l'immagine di un fulmine» come si legge in *Casa «la Vita»* del 1943 – e astratti – il cerchio che va dal futuro al passato e dalla morte alla nascita.

Certamente questa retorica metafisica è *giustificata*, non solo dai riferimenti classici o simbolisti, ma dalla permanenza di schemi profondi che organizzano nelle opere rapporti di anticipazione o retrospezione – statue classiche e treni, dei e mobili: un esempio efficace, mi sembra, di anacronica giustezza.

¹ Ove la citazione sia in italiano e il riferimento bibliografico rinvii all'edizione originale in lingua straniera, come in questo caso, le traduzioni sono sempre degli autori.

² «Per capire in modo adeguato il lavoro dei pittori moderni, diciamo da Manet a Duchamp o Barnett Newman, si dovrebbe paragonare la loro opera a una anamnesi in senso analitico. Proprio come l'analizzato cerca di elaborare i propri problemi associando liberamente elementi apparentemente incoerenti con il proprio passato, scoprendo così significati nascosti della propria vita e del proprio comportamento, così possiamo capire il lavoro di Cézanne, Picasso, Delaunay, Kandinsky, Klee, Mondrian, Malevitch e infine Duchamp come una perlaborazione (*durcharbeiten*) intrapresa dalla modernità sul suo proprio senso» (Lyotard 1986, 127)

³ Si legge, ad esempio, ancora ne *Le jugement de Paris*: «Se si considera, in effetti, che Raffaello e/o il suo incisore, hanno lavorato su un'occorrenza che era stata tramandata loro dall'antichità [...] la catena significativa che ha ricostruito Warburg assume tutto l'aspetto di una catena significativa che, estendendosi su più di quindici secoli, verrebbe a coincidere con un insieme di operazioni analoghe a quelle dell'inconscio (quando esse non ne fanno direttamente parte)» (Damisch 1992, 301).

⁴ Cfr. su questo il capitolo finale nel *Jugement de Paris*: «Il lavoro di Picasso su *Le Déjeuner sur l'herbe* avrà avuto il merito di radunare una volta ancora tutti i fili della treccia [...] Ed è proprio una treccia, dai fili aggrovigliati, che avrà preso progressivamente forma, nel corso di queste pagine, piuttosto che una serie [...] Una treccia, un *décor*, in cui la simultaneità e l'imbricazione prevalgono sulla concatenazione e sulla successione e che implicherebbe il rigetto di ogni modello di evoluzione, come di ogni principio di spiegazione lineare» (Damisch 1992, 401-402).

⁵ Cfr. il saggio "Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne" (Benveniste 1966, 75-90).

⁶ Cfr. su questo: Fabbri 2001, in particolare il paragrafo "Metafore e cognizione", pp. 58-63.

⁷ Jacques Rancière critica precisamente questo giudizio degli storici sul presunto anacronismo del *possible*: «C'est précisément là où s'arrête le domaine du vérifiable que commence à s'exercer l'imputation d'anachronisme. L'imputation d'anachronisme n'est pas l'allégation qu'une chose n'a pas existé à une date donnée, elle est l'allégation qu'elle n'a pas pu exister à cette date.[...] L'historien n'a pas à prononcer des verdicts d'inexistence en fonction d'impossibilités dont le statut est indéfini. Il n'a surtout pas à identifier les conditions de possibilité et d'impossibilité à la forme du temps. C'est l'idée même d'anachronisme comme erreur sur le temps qui doit être déconstruite. [...] Dire que Rabelais a été un incroyant est une hypothèse que nos connaissances sur les formes de la croyance de son temps et sur sa propre biographie nous permettent de tenir pour fortement suspecte. Dire en revanche qu'il n'a pas pu l'être parce que son temps ne rendait pas cette incroyance possible, c'est faire un usage indu de la catégorie du possible comme de celle de temps» (Rancière 1996, 58, 66).

⁸ «Fare la storia sarebbe dunque una questione di tatto?» riassume Didi-Huberman, che sottolinea come in questo caso cambi il valore d'uso dell'anacronismo, sottoponendolo al rischio di «un delirio di interpretazioni soggettive» (Didi-Huberman 2000, 34).

⁹ Cfr. Fabbri 2001, 69-71.

¹⁰ Y.A. Bois, "Pseudomorphism: What to make of look-alikes?", conferenza, University of Chicago, Art History's Department Smart Lecture Series, novembre 2007.

¹¹ G. De Chirico, *Sull'arte metafisica*, 1919, ora in: De Chirico 1985, 83-88.

¹² A. Savinio, *Il signor Dido* (1949), ora in: Savinio 1995, 766.

¹³ A. Savinio, *La casa ispirata* (1925), ora in: Savinio 1995, 197.

Bibliografia

-
- Addis, Maria Cristina
2012 “Pensare il reale: lo sguardo semiotico di Marco Dinoi”, in *Sguardi incrociati. Cinema, testimonianza, memoria nel lavoro teorico di Marco Dinoi*, a cura di D. Chimenti, M. Coviello e F. Zucconi, Fondazione dello Spettacolo, Roma, pp. 43-60.
- Agamben, Giorgio
1995 *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi.
1996 *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Torino, Bollati Boringhieri.
2003 *Stato di eccezione. Homo sacer*, II, 1, Torino, Bollati Boringhieri.
- Andrew, Dudley
1976 *The Major Film Theories*, London-Oxford-New York, Oxford University Press.
- Arasse, Daniel
1984 “Annonciation/Enonciation. Remarques sur un énoncé pictural au Quattrocento”, in «VS. Quaderni di studi semiotici», 37, pp. 3-17.
1996 *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion (tr. it. *Il dettaglio. La pittura vista da vicino*, Milano, il Saggiatore, 2007).
1997 *Le sujet dans le tableau*, Paris, Flammarion.
1999 *L'Annonciation italienne*. Paris, Hazan (tr. it. *L'Annunciazione italiana. Una storia della prospettiva*, Firenze, La casa Usher, 1999).
2004 *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard.
2006 *Anachroniques*, Paris, Gallimard.
- Bachelard, Gaston
1957 *La poétique de l'espace*, Paris, PUF (tr. it. *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1975).
- Barthes, Roland
1980 *La chambre claire: note sur la photographie*, Paris, Seuil (tr. it. *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980).
- Bazin, André
1958 *Qu'est-ce que le cinéma? I. Ontologie et langage*, Paris, Les Éditions du Cerf (tr. it. *Che cosa è il cinema? Il film come opera d'arte e come mito nella riflessione di un maestro della critica*, Milano, Garzanti, 1999).
- Béguerie Pantxika, Bischoff Georges
1996 *Grünwald, le maître d'Issenheim*, Paris, Casterman.
- Bellini, Andrea
2005 “Un'intervista con Maurizio Cattelan. An Interview with Maurizio Cattelan”, in «Sculpture», september, 24, 7. http://www.sculpture.org/documents/scmag05/sept_05/webspecs/cattelan.shtml
- Bellori, Giovan Battista
1976 *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, Torino, Einaudi.
- Belting, Hans
1992 *Die Deutschen und ihre Kunst. Ein schwieriges Erbe*, München, Beck (tr. it. *I tedeschi e la loro arte. Un'eredità difficile*, Milano, il Castoro, 2005).
1999 *Identität im Zweifel. Ansichten der deutschen Kunst*, Köln, Dumont.
-

- Benjamin, Walter
 1920 "Zur Kritik der Gewalt", in Id., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Bd. II.1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999, pp. 179-204 (tr. it. *Per la critica della violenza*, in Id., *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 5-30).
- 1939 "Paralipomena e materiale vario per la III stesura del saggio", in W. Benjamin, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Torino, Einaudi, 2012, pp. 67-73.
- 1940 "Une lettre au sujet de *Le regard* de Georges Salles", in «Gazette des Amis des Livres», ripubblicato in *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Torino, Einaudi, 2012, pp. 109-112.
- 1950 "Über den Begriff der Geschichte", *Die Neue Rundschau*, LXI, 4, pp. 560-570 (tr. it. *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Torino, Einaudi, 1997).
- 1974 "Paralipomena zur zweiten Fassung von *Das Kunstwerk im Zeitalter seines technischen Reproduzierbarkeit*" (1936), Benjamin-Archiv, ms 397, ora in W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, a cura di Rolf Tiedemann e Herman Schweppenhäuser, vol. I, 3, Frankfurt am Main, Suhrkamp, pp. 1044-1051 (tr. it. "Appendice a L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica" in *Scritti 1934-1937*, a cura di E. Gianni, Torino, Einaudi, 2004).
- 1978 *Lettere 1913-1940. Raccolte e presentate da G. G. Scholem e T. W. Adorno*, Torino, Einaudi.
- 1982 *Gesammelte Schriften*, vol. V.1, *Das Passagen-Werk*, a cura di R. Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp (tr. it. *Parigi capitale del XIX secolo. I «Passages» di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, Torino, Einaudi, 1986).
- 1983 *Passagenwerk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp (tr. it. *I «passages» di Parigi*, 2 voll., Torino, Einaudi, 2000).
- Benn, Gottfried
 1933 "Expressionismus", in *Gesammelte Werke in vier Bänden*, Wiesbaden, Limes, 1959-1961, Bd. 1, pp. 240-256 (tr. it. "Espressionismo", in *Lo smalto sul nulla*, Milano, Adelphi, 1992, pp. 146-162).
- Benveniste, Emile
 1966 *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard (tr. it. *Problemi di linguistica generale*, Milano, il Saggiatore, 1971).
- 2009 *Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura*, a cura di P. Fabbri, Milano, Bruno Mondadori.
- Bergson, Henri
 1934 "Croissance de la vérité. Mouvement rétrograde du vrai", in *La pensée et le mouvant*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969, pp. 6-17 (tr. it. "Sviluppo della verità. Movimento retrogrado del vero", in *Pensiero e movimento*, Milano, Bompiani, 2000, pp. 3-21).
- Bertelli, Sergio
 1997 *I corsari del tempo. Gli errori e gli orrori dei film storici*, con la collaborazione di Ileana Florescu, Firenze, Ponte alle Grazie.
- Besançon, Alain
 1994 *L'Image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris, Fayard.
- Blanchot, Maurice
 1950-1951 "Le Musée, l'art et le temps", in «Critique», 43-44, ora in Id., *L'amitié*, Paris, Gallimard, 1971 (tr. it. "Il Museo, l'Arte, il Tempo", in *L'amicizia*, a cura di R. Panattoni e G. Solla, Genova-Milano, Marietti, 2010, pp. 35-64).
- 1955 *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard (tr. it. *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1967).
- 1971 *L'amitié*, Paris, Gallimard (tr. it. *L'amicizia*, Milano, Marietti 1820, 2010).
- Bois, Yve-Alain - Damisch, Hubert - Hollier, Denis - Krauss, Rosalind
 1998 "À Conversation with Hubert Damisch", in «October», vol. 85, pp. 3-17.
- Bonami, Francesco
 2011 *Maurizio Cattelan. Autobiografia non autorizzata*, Milano, Mondadori.
- Bonami, Francesco - Spector, Nancy - Vanderlinden, Barbara
 2000 *Maurizio Cattelan*, London, Phaidon.
- Borges, Jorge Luis
 1939 "Pierre Menard, autor del Quijote", in *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1983, pp. 13-34 (tr. it. "Pierre Menard, autore del *Chisciotte*", in *Finzioni*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 36-47).
- 1951 "Kafka y sus precursores", in *Otras Inquisiciones*, Madrid, Alianza, 2002, pp. 162-166 (tr. it. "Kafka e i suoi precursori", in *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1984-1985, vol. 1, pp. 1007-1009).
- Borges, Jorge Luis - Bioy Casares, Adolfo
 1964 "Homenaje a César Paladión", in «Sur», 288, pp. 1-3 (tr. it. "Omaggio a César Paladión", in *Cronache di Bustos Domecq*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 1-7).

- Borradori, Giovanna
2003 *Filosofia del terrore. Dialoghi con Jürgen Habermas e Jacques Derrida*, Roma-Bari, Laterza.
- Bourrel, Jean-René
1975 “Malraux et la pensée allemande de 1921 à 1949”, in «La Revue des Lettres Modernes. André Malraux. Influences et affinités», 3, pp. 103-134.
- Brandi, Cesare
1977 *Teoria del restauro*, Torino, Einaudi.
- Burkhard, Arthur
1934 “The Isenheim Altar”, in «Speculum», vol. 9, n. 1, pp. 56-69.
- Bushart, Magdalena
1990 *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911-1925*, München, Schreiber.
- Calabrese, Omar
1984 “La geografia di Warburg. Note su linguistica e iconologia”, in «Aut Aut», 199-200, pp. 109-120.
1985 *La macchina della pittura*, Bari, Laterza (nuova ed. Firenze-Lucca, La casa Usher, 2012).
1987 *L'età neo-barocca*, Roma-Bari, Laterza (ripubblicato in: *Il Neo-barocco. Forma e dinamiche della cultura contemporanea*, Firenze-Lucca, La casa Usher, 2013).
2010 *L'art du trompe-l'oeil*, Paris, Citadelles & Mazenod (tr. it. *L'arte del trompe-l'oeil*, Milano, Jaca Book, 2011).
- Cambi, Riccardo
1999 “L'opera dell'estetica tra soggetto e storia”, in *L'arte in opera. Itinerari di Gérard Genette*, a cura di F. Bollino, Bologna, Clueb, 2006, pp. 75-104.
- Carboni, Massimo
2004 *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, Milano, Jaca Book.
- Careri, Giovanni
2010 *La fabbrica degli affetti. La Gerusalemme liberata dai Carracci a Tiepolo*, Milano, il Saggiatore.
- Carroll, Noël
1995 “Danto, Style, and Intention”, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 53/3, pp. 251-257.
- Cavalca, Domenico
1926 *Vite dei Santi Padri*, Torino, Utet.
- Cervi, Maristella
2009 *Prospettive d'épiphany: il Polittico di Isenheim nella letteratura tedesca del Novecento*, Università di Bergamo, tesi di dottorato.
- Chéroux, Clément
2009 *Diplopie. L'image photographique à l'ère des médias globalisés: essais sur le 11 septembre 2001*, Cherbourg-Octeville, Le Point du Jour (tr. it. *Diplopia. L'immagine fotografica nell'era dei media globalizzati: saggio sull'11 settembre 2011*, Torino, Einaudi, 2010).
- Cieri Via, Claudia
2011 *Introduzione a Aby Warburg*, Bari, Laterza.
- Clay, Jean
1977 “Pollock, Mondrian, Seurat: la profondeur plate”, in Hans Namuth, *L'Atelier de Jackson Pollock*, a cura di J. Clay, Paris, Macula, 1982, pp. 15-28.
- Cometti, Jean-Pierre
2000 “Activating Art”, in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 58/3, pp. 237-243.
2012 *Art et facteurs d'art. Ontologies friables*, Rennes, PUR.
- Conley, Tom
1978 “Intervalle et arrachement: Malraux, Henri Focillon et les affinités de forme”, in «La Revue des Lettres Modernes. Malraux et l'art», 4, pp. 7-25.
- Conte, Alessandro
2001 *Manuale di restauro*, Torino, Einaudi.
- Corrain, Lucia
2004 (a cura di) *Semiotiche della pittura. I classici, le ricerche*, Roma, Meltemi.
- Coviello, Massimiliano
2011 “Testimoni della tortura: Standard Operating Procedure di Errol Morris”, in *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*. Atti del XVIII Congresso dell'AISS, a cura di M.C. Brucculeri, D. Mangano e I. Ventura, n. 7/8, pp. 117-121.
- Croce, Benedetto
1938 “Teorie e fantasie moderne sul barocco”, in «La Critica», 36, pp. 226-229.
1941 “La ‘loica’ nei tarocchi detti del Mantegna. Considerazioni e divagazioni”, in «La Critica», 39, pp. 265-271.

- 1957 *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari, Laterza.
- D'Angelo, Paolo
2006 *Cesare Brandi, Critica d'arte e filosofia*, Macerata, Quodlibet.
- 2011 *Estetica*, Roma-Bari, Laterza.
- D'Ors, Eugenio
1933 *Lo barocco*, Madrid, Aguilar (tr. it. *Del barocco*, Milano, Rosa e Ballo, 1945).
- Damisch, Hubert
1972 *Théorie du nuage*, Paris, Seuil (tr. it. *Teoria della nuvola. Per una storia della pittura*, Genova, Costa & Nolan, 1984).
- 1992 *Le jugement de Pâris*, Paris, Flammarion.
- 1997 *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca*, Paris, Seuil.
- 2003 "La mise du sujet", in *Y voir mieux, y regarder de plus près. Autour d'Hubert Damisch*, a cura di D. Cohn, Paris, Ens Editions, pp. 211-227.
- Danto, Arthur C.
1964 "The Artworld", in «The Journal of Philosophy», 61/19, pp. 571-584 (tr. it. "Il mondo dell'arte", in «Studi di estetica», 27, 2003, pp. 65-86).
- 1981 *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Cambridge, Harvard University Press (tr. it. *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, Roma-Bari, Laterza, 2008).
- 1991 "Narrative and Style", in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 49/3, pp. 201-209 (tr. it. *Narrazione e stile*, Milano, Tema celeste, 1998).
- De Chirico, Giorgio
1985 *Il meccanismo del pensiero*, a cura di M. Fagiolo, Torino, Einaudi.
- Deleuze, Gilles - Guattari, Félix
1980 *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit (tr. it. *Mille Piani. Capitalismo e schizofrenia*, 2 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987).
- Deri, Max
1922 *Naturalismus, Idealismus, Expressionismus*, Leipzig, Seemann.
- Didi-Huberman, Georges
1986 "La dissemblance des figures selon Fra Angelico", in *Moyen-Age, Temps modernes*, «Mélanges de l'Ecole française de Rome», 98/2, pp. 709-802.
- 1990 *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion (tr. it. *Beato Angelico: figure del dissimile*, Milano, Abscondita, 2009).
- 1995 *La ressemblance informe, ou le Gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula.
- 2000 *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit (tr. it. *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007).
- 2002 *L'image survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit (tr. it. *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006).
- 2006 *Ex-voto, image, organe, temps*, Paris, Bayard (tr. it. *Ex voto*, Milano, Cortina, 2007).
- 2008 *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit (tr. it. *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009).
- 2011 "Viscosità e sopravvivenze. La storia dell'arte alla prova del materiale", saggio introduttivo a Schlosser 2011, pp. 7-30.
- 2011 *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire*, 3, Paris, Minuit.
- 2012 *Peuples exposés, peuples figurants. L'œil de l'histoire*, 4, Paris, Minuit.
- Diehl, Gaston
1945 (a cura di) *Les Problèmes de la peinture*, Paris, Confluences.
- Dinoi, Marco
2008 *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Firenze, Le Lettere.
- 2011 "Lo sguardo perduto (e ritrovato) L'occhio e il mondo / L'immagine e il simulacro", in *Sguardi incrociati. Cinema, testimonianza, memoria nel lavoro teorico di Marco Dinoi*, a cura di D. Chimenti, M. Coviello e F. Zucconi, Roma, Fondazione dello Spettacolo, pp. 243-257.
- Donahue, Neil H.
1995 (a cura di) *Invisible Cathedrals. The Expressionist Art History of Wilhelm Worringer*, University Park, Pennsylvania State University Press.
- Eckermann, Johann Peter
1836-1848 *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, I-II, Leipzig, Brockhaus 1836; III, Magdeburg, Heinrichshofen'sche Buchhandlung, 1848 (tr. it. *Conversazioni con Goethe negli ultimi anni della sua vita*, Torino, Einaudi, 2008).

- Eisenman, Stephen F.
2007 *The Abu Ghraib Effect*, London, Reaktion Books.
- Eisenstein, Sergei M.
1985 *Teoria generale del montaggio (1935-1937)*, a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio.
2011 “Sergej M. Eisensteins *Allgemeine Geschichte des Kinos*. Aufzeichnungen aus dem Nachlass, eingeleitet von Antonio Somaini und Naum Klejman”, in «Zeitschrift für Medienwissenschaft», 4 (1/2011).
- Ejzenštejn, Sergej M.
1989 *Il colore*, a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio.
1992 *Il montaggio*, a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio.
2002 *Metod*, 2 voll., a cura di N. Klejman, Moskva, Muzej Kino.
2003 *La natura non indifferente*, a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio.
2004 *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, con un saggio di F. Casetti, Venezia, Marsilio.
- 2006 *Memorie. La mia arte nella vita*, a cura di O. Calvarese, Venezia, Marsilio.
- Eliot, Thomas S.
1934 “Tradition and the Individual Talent”, in *Selected Essays*, London, Faber & Faber, pp. 13-22 (tr. it. “Tradizione e talento individuale”, in *Il bosco sacro. Saggi di poesia e di critica*, Milano, Mursia, 1999, pp. 93-101).
- Epstein, Jean
1974 *Écrits sur le cinéma 1921-1953*, édition chronologique en deux volumes, tome 1: 1921-1947, préface d’Henri Langlois, introduction de Pierre Leprohon, Paris, Cinéma club / Seghers.
- Esposito, Roberto
2002 *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Torino, Einaudi.
- Fabbri, Paolo
1988 “Introduzione” a Algirdas Julien Greimas, *Dell'imperfezione*, trad. di G. Marrone, Palermo, Sellerio, pp. 11-21.
2001 *La svolta semiotica*, Roma-Bari, Laterza.
2004 “Cattelan, ovvero *The angel of the Odd*”, in «Work Art in Progress», 8, gennaio-marzo, pp. 64-69.
2006 “Terrorista”, in «Carte Semiotiche», 11, luglio-dicembre, pp. 9-10.
2007 “Transcritture di Alberto Savinio: il dicibile e il visibile”, «Il Verris», 33, “Parola/Immagine”, Milano, pp. 9-24.
2009 “Introduzione” a Benveniste 2009, pp. VII-XXXII.
2010 “La riconcezione semiotica”, prefazione a Goodman 1984a, pp. IX-XXXIII.
2011 *Fellinerie. Incurstioni semiotiche nell'immaginario di Federico Fellini*, Rimini, Guaraldi.
- Febvre, Lucien
1968 *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle. La religion de Rabelais*, Paris, Michel (tr. it. *Il problema dell'incredulità nel secolo XVI. La religione di Rabelais*, Torino, Einaudi, 1978).
- Fechter, Paul
1914 *Der Expressionismus*, München, Piper.
- Fimiani, Filippo
2009 “Une esthétique imperceptible”, in «Figures de l'Art», 16, pp. 217-237.
2011 “L'art découvert, modes d'emploi: entre esthétique et théorie de la restauration”, in *La Pensée esthétique de Gérard Genette*, a cura di J. Delaplace, P.H. Frangne e G. Mouëllic, Rennes, PUR, pp. 133-153.
- Focillon, Henri
1934 *Vie des formes*, Paris, Leroux (tr. it. *Vita delle forme, seguito da Elogio della mano*, prefazione di E. Castelnuovo, Torino, Einaudi, 1990).
1952 *L'An Mil*, Paris, Armand Colin (tr. it. *L'Anno mille*, prefazione di C. Bertelli, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1998).
- Fontanille, Jacques
2001 “La patine et la connivence”, in «Protée», 9 (1), pp. 23-35.
2004 *Soma et séma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose.
- Formaggio, Dino
1953 *Fenomenologia della tecnica artistica*, Milano, Cisalpino (nuova ed. Parma-Lucca, Pratiche, 1978).
- Foucault, Michel
1966 *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard (tr. it. *Le parole e le cose*, Milano, BUR, 2001).

- Francastel, Pierre
1970 *Etudes de sociologie de l'art*, Paris, Denoël (tr. it. *Studi di sociologia dell'arte*, Milano, Rizzoli, 1980).
- Franzini, Elio
1984 *L'estetica francese del Novecento. Analisi delle teorie*, Milano, Unicopli.
- Freedberg, David
1985 *Iconoclasts and their Motives*, Maarssen, Schwartz.
- Freud, Sigmund
1895 "Entwurf einer Psychologie", in *Gesammelte Werke. Nachtragsband*, Frankfurt am Main, Fischer, 1999, pp. 375-486 (tr. it. "Progetto di una psicologia", in *Opere*, vol. II, Torino, Bollati Boringhieri, 1968, pp. 201-284).
- Gamboni, Dario
1997 *The Destruction of Art*, New Haven, Yale University Press.
- Genette, Gérard
1994 *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendence*, Paris, Seuil (tr. it. *L'opera dell'arte 1. Immanenza e trascendenza*, Bologna, Clueb, 1999).
- 1997 *L'œuvre de l'art. La relation esthétique*, Paris, Seuil (tr. it. *L'opera dell'arte 2. La relazione estetica*, Bologna, Clueb, 1998).
- Gilio, Andrea
1564 *Degli Errori de' Pittori*, per Antonio Gioioso, Camerino.
- Gombrich, Ernst
1950 *The History of Art*, London, Phaidon (tr. it. *La storia dell'arte*, London, Phaidon, 2013).
- 1954 "André Malraux and the Crisis of Expressionism", in «The Burlington Magazine», 94, pp. 374-378 (tr. it. "André Malraux e la crisi dell'espressionismo", in *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell'arte*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 119-130).
- 1970 *Aby Warburg, an intellectual biography*, London, The Warburg Institute - University of London (tr. it. *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli, 1983).
- 1972 *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, London, Phaidon (tr. it. *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento*, Milano, Leonardo, 2002).
- 1976 "La philosophie de l'art de Malraux dans une perspective historique", in *Malraux: être et dire*, a cura di M. de Courcel, Paris, Plon, pp. 216-234.
- Goodman, Nelson
1982 "Implementation of the Arts", in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 40 (3), pp. 281-283 (tr. it. in Id., *Arte in teoria arte in azione*, prefazione di P. Fabbri, Milano, et al. edizioni, 2010, pp. 45-49).
- 1984a "The End of Museum?", in «The New Criterion», 2 (2), pp. 9-14 (tr. it. Id., *Arte in teoria arte in azione*, prefazione di P. Fabbri, Milano, et al. edizioni, 2010, pp. 85-100).
- 1984b *Of Mind and Other Matters*, Cambridge, Harvard University Press (tr. it. *Arte in teoria arte in azione*, prefazione di P. Fabbri, Milano, et al. edizioni, 2010).
- 1992 "L'art en action", in «Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne», 41, pp. 7-14.
- Goodman, Nelson - Elgin, Catherine Z.
1986 "Interpretation and Identity: Can the Work Survive the World?", in «Critical Inquiry», 12/3, pp. 564-575 (tr. it. "Interpretazione e identità: l'opera sopravvive al mondo?", in «Studi di estetica», 27, 2003, pp. 87-104).
- Gordon, Donald E.
1966 "On the Origin of the Word 'Expressionism'", in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 29, pp. 368-385.
- Gourevitch, Paul - Morris, Errol
2008 *Standard Operating Procedure*, New York, Penguin (tr. it. *La ballata di Abu Ghraib*, Torino, Einaudi, 2009).
- Gouthier, Michael
1996 "Dérives périphériques", in «Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne», 56-57, pp. 129-147.
- 2011 "Notes sur l'appareil expositionnel", in *La Pensée esthétique de Gérard Genette*, a cura di J. Delaplace, P.H. Frangne e G. Mouëllic, Rennes, PUR, pp. 181-195.
- Grazioli, Elio
2012 *La collezione come forma d'arte*, Milano, Johan & Levi.
- Greimas, Algirdas Julien
1976 *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil (tr. it. *Semiotica e scienze sociali*, Torino, Centro Scientifico Editore, 1991).

- 1984 “Sémiotique figurative et sémiotique plastique”, in «Actes Sémiotiques», VI, 60 (tr. it. “Semiotica figurativa e semiotica plastica” in *Leggere l'opera d'arte*, a cura di L. Corrain e M. Valenti, Bologna, Esculapio, 1991, pp. 33-51).
- 1987 *De l'imperfection*, Périquex, Editions Pierre Fanlac (tr. it. *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio, 1988).
- Greimas, Algirdas Julien - Courtés, Joseph
 1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette (tr. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Firenze, La casa Usher, 1986. Seconda edizione italiana, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di P. Fabbri, Milano, Bruno Mondadori, 2007).
- Grenier, Catherine
 2011 *Le saut dans le vide*, Paris, Seuil (tr. it. *Un salto nel vuoto. La mia vita fuori dalle cornici*, Milano, Rizzoli, 2011).
- Haack, Friedrich
 1928 *Albrecht Dürer, Deutschlands größter Künstler*, Leipzig, Quelle & Meyer.
- Hartog, François
 1980 *Le Miroir d'Hérodote: Essai sur la représentation de l'autre*, Paris, Gallimard (tr. it. *Lo specchio di Erodoto*, Milano, il Saggiatore, 1992).
- Hediger, Vinzenz
 2009 “Das Wunder des Realismus. Transsubstantiation als medientheoretische Kategorie bei André Bazin”, in «montage AV», 18, pp. 75-107.
- Heinich, Nathalie
 2012 “Dialogue posthume avec Alfred Gell”, in «Aisthesis», 5 (1), <http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/11055/10543>
- Helmholtz, Hermann
 1867 *Handbuch der physiologischen Optik*, Hamburg-Leipzig, Voss.
- Hildebrand, Adolf von
 1893 *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strassburg, Heitz (tr. it. *Il problema della forma nell'arte figurativa*, Palermo, Aesthetica, 2001).
- Hjelmstev, Louis
 1976 *Sistema linguistico y cambio linguistico*, Madrid, Biblioteca románica hispánica.
- Hobsbawm, Eric J.
 2002 *L'invenzione della tradizione*, Torino, Einaudi.
- Huber, Antonella
 2011 “Grammatiche dell'invenzione meravigliosa”, in *Dal libro di natura al teatro del mondo. Studi in onore di Adalgisa Lugli*, Bologna, Lupetti, pp. 51-70.
- Huysmans, Joris-Karl
 1905 “Les Grünewald du Musée de Colmar”, in *Trois primitifs*, Paris, Léon Vanier (tr. it. *Grünewald*, Milano, Abscondita, 2002).
- Jameson, Fredric
 1991 *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press (tr. it. *Postmodernismo, ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007).
- Joubert-Laurencin, Hervé
 2012 “Embaumement”, in *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, a cura di A. de Baecque e P. Chevallier, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 270-72.
- Khémiri, Moncef
 1999 “La reproduction de l'œuvre d'art dans la conception esthétique de Malraux”, in «La Revue des Lettres Modernes. André Malraux. Réflexions sur les arts plastiques», 10, pp. 31-53.
- Koselleck, Reinhart
 1979 *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main, Suhrkamp (tr. it. *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, Bologna, CLUEB, 2007).
- Krauss, Rosalind,
 1985 *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MIT Press (tr. it. *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Roma, Fazi, 2007).
- 2011 *Under Blue Cup*, Cambridge, MIT Press (tr. it. *Sotto la tazza blu*, Milano, Bruno Mondadori, 2012).
- Kubler, George
 1962 *The Shape of Time*, New Haven, Yale University Press (tr. it. *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, Torino, Einaudi, 1976).

- Lancioni, Tarcisio
 2009 *Immagini narrate. Semiotica figurativa e testo letterario*, Milano, Mondadori Università.
 2012 *Il senso e la forma. Semiotica e teoria dell'immagine*, Firenze-Lucca, La casa Usher.
 2013 "Jan Van Eyck et les Époux Arnolfini, ou les aventures de la pertinence", in «Actes Sémiotiques», 116.
- Latour, Bruno - Weibel, Peter
 2002 (a cura di) *Iconoclash – Beyond the Image-Wars in Science, Religion and Art*, Karlsruhe-Cambridge, Center for Art and Media-MIT Press.
- Leoni, Federico
 2011 "Il doppio movimento del segno", in H. Bergson, *Sul segno*, L'Aquila, Textus.
- Leroy, Louis
 1874 "L'Exposition des Impressionnistes", in «Le Charivari», 25 avril.
- Levi-Strauss, Claude
 1979 *La voie des masques*, Paris, Plon (tr. it. *La vie delle maschere*, Torino, Einaudi, 1985).
- Lincoln, Bruce
 2007 *Religion, Empire, and Torture. The Case of Achaemenian Persia. With a Postscript on Abu Ghraib*, Chicago, University of Chicago Press.
- Lindsay, Vachel
 1916 *The Art of the Moving Picture*, New York, MacMillan (tr. it. *L'arte del film*, Venezia, Marsilio, 2008).
- Loraux, Nicole
 1993 "Éloge de l'anachronisme en histoire", in «Le Genre humain», 27, Paris, Seuil, pp. 23-39.
- Lotman, Jurij M.
 1985 *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di S. Salvestroni, Venezia, Marsilio.
 1993 *Kul'tura i vzryv*, Mosca, Gnosis (tr. it. *La cultura e l'esplosione*, Milano, Feltrinelli, 1993).
 1994 *Cercare la strada. Modelli della cultura*, Venezia, Marsilio.
 1998 *Il girotondo delle muse. Saggi di semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di S. Burini, Bergamo, Moretti & Vitali.
- Louvel, Liliane
 2002 *Texte/Image: images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- Lugli, Adalgisa
 1983 *Naturalia et mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle wunderkammern d'Europa*, Milano, Mazzotta.
 1986 *Wunderkammer*, Milano, Edizioni la Biennale-Electa.
- Lytard, Jean-François
 1979 *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Minuit (tr. it. *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 2002).
 1982 "Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne?", in «Critique», 38/419, pp. 357-367.
 1986 "Note sur le sens de 'post'", in *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, pp. 119-126 (tr. it. *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Milano, Feltrinelli, 1987).
- Malraux, André
 1922 "La peinture de Galanis", *Exposition Demetrios Galanis*, Paris, Galerie de la Licorne (ristampato in A. Malraux, *Écrits sur l'art*, vol. 1, Paris, Gallimard, 2004, pp. 1169-1172).
 1937 "La psychologie de l'art", «Nerve», 1, (ristampato in A. Malraux, *Écrits sur l'art*, vol. 1, Paris, Gallimard, 2004, pp. 910-922).
 1946 *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris, Gallimard (tr. it. *Sul cinema. Appunti per una psicologia*, a cura di A. Zaccuri, Milano, Medusa, 2002).
 1947 *L'Homme et la Culture artistique*, Paris, Jean-Jacques Pauvert (ristampato in A. Malraux, *Écrits sur l'art*, vol. 1, Paris, Gallimard, 2004).
 1949 *Psychologie de l'art. Le Musée imaginaire*, Genève, Skira.
 1951a *Le Musée imaginaire*, in *Les voix du silence*, vol. 1, Paris, Gallimard (ristampato in A. Malraux, *Écrits sur l'art*, vol. 1, Paris, Gallimard, 2004).
 1951b *La création artistique*, in *Les voix du silence*, vol. 3, Paris, Gallimard (ristampato in A. Malraux, *Écrits sur l'art*, vol. 1, Paris, Gallimard, 2004).
 1952 *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale. I. La Statuaire*, Paris, Gallimard (ristampato in A. Malraux, *Écrits sur l'art*, vol. 1, Paris, Gallimard, 2004).
 1957 *La métamorphose des Dieux. Le Surnaturel*, Paris, Gallimard (ristampato in A. Malraux, *Écrits sur l'art*, vol. 2, Paris, Gallimard, 2004).
 1965 *Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard.

- 1974 *La tête d'obsidienne*, Paris, Gallimard (tr. it. *Picasso. Il cranio d'ossidiana*, Milano, Abscondita, 2001).
- 1976 *L'Intemporel*, Paris, Gallimard.
- 2003 *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris, Nouveau Monde.
- 2004 *Écrits sur l'art*, voll. 2, Paris, Gallimard.
- Manacorda, Francesco
- 2006 *Maurizio Cattelan*, Milano, Electa.
- Margolis, Joseph
- 1998 "Farewell to Danto and Goodman", in «British Journal of Aesthetics», 38/4, pp. 353-374 (tr. it. "Addio a Danto e Goodman", in «Studi di estetica», 27, 2003, pp. 105-138).
- Marin, Louis
- 1973 *Utopiques: Jeux d'espace*, Paris, Minuit.
- 1994 *De la représentation*, Paris, Gallimard-Seuil (tr. it. *Della rappresentazione*, a cura di L. Corrain, Milano, Mimesis, 2013).
- 2006 *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*. Paris, Editions de l'EHESS (tr. it. *Opacità in pittura. Saggi sulla rappresentazione nel Quattrocento*, Firenze, La casa Usher, 2012).
- Mellinkoff, Ruth
- 1988 *The Devil at Isenheim. Reflections of Popular Belief in Grünewald's Altarpiece*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press.
- Melot, Michel
- 2002 "André Malraux, Du Musée imaginaire à l'Inventaire général", in *D'un siècle l'autre, André Malraux*. Atti del convegno di Cerisy-la-Salle, a cura di J.-C. Larrat e J. Lecarme, Paris, Gallimard, pp. 253-264.
- Mengoni, Angela
- 2011 "Restituire l'evento allo sguardo. Su *Valzer con Bashir* di Ari Folman", in *Sguardi incrociati. Cinema, testimonianza, memoria nel lavoro teorico di Marco D'Inoi*, a cura di D. Chimenti, M. Coviello e F. Zucconi, Roma, Fondazione dello Spettacolo, pp. 85-104.
- 2012 *Ferite. Il corpo e la carne nell'arte della tarda modernità*, Siena, SeB.
- Merleau-Ponty, Maurice
- 1952 "Le langage indirect et *Les voix du silence*", in «Les Temps modernes», 80-81, poi pubblicato in *Signes*, Paris, Gallimard, 1960 (tr. it. *Segni*, a cura di A. Bonomi, Milano, il Saggiatore, 1967, pp. 63-116).
- Migliore, Tiziana
- 2008 *Paolo Fabbri legge Ebdòmero. Letteratura e pittura nell'opera di De Chirico*, Roma, Aracne Editrice.
- Migliorini, Bruno
- 1962 "Etimologia e storia del termine Barocco", in *Manierismo, Barocco, Rococò. Concetti e Termini*, Roma, Accademia dei Lincei, 1962, pp. 39-53.
- Mitchell, William J. Thomas,
- 2008 "Cloning Terror: The War of Image 2001-04", in *The Life and Death of Image. Ethics and Aesthetics*, a cura di D. Costello e D. Willsdon, New York, Cornell University Press, pp. 179-207.
- 2011 *Cloning Terror: the war of images, 9/11 to the present*, Chicago, The University of Chicago Press (tr. it. *Cloning Terror. La guerra delle immagini dall'11 settembre a oggi*, Firenze-Lucca, La casa Usher, 2012).
- Moatti, Christiane
- 2003 "Malraux de l'Espoir (1937) au Musée imaginaire (1947). Rupture ou continuité?", in *André Malraux entre imaginaire et engagement politique*. Actes du Colloque international, Roma 9-10 novembre 2001, a cura di F. Carbasino, Roma, Aracne, pp. 155-168.
- Montanari, Federico
- 2004 *Linguaggi della guerra*, Roma, Meltemi.
- 2006 "I caratteri molteplici della guerra attuale e lo 'spirito' del terrorismo: indicazioni per la sociosemiotica", in «Carte Semiotiche», 11, luglio-dicembre, pp. 24-35.
- Montandon, Alain
- 1990 (a cura di) *Iconotextes*, Paris, Ophrys.
- Montani, Pietro
- 2007 *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Roma, Carocci.
- 2009 "La funzione testimoniale dell'immagine", in *XXI secolo. Comunicare e rappresentare*, a cura di T. Gregory, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 447-488.
- 2010 *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma-Bari, Laterza.

- Morizot, Jacques - Pouivet, Roger
 2007 (a cura di) *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin.
- Mourier-Casile, Pascaline
 1989 "Le Texte et l'Image dans les *Saturne*", in «Europe», 727-728, pp. 188-198.
- Moxey, Keith
 2004 "Impossible Distance: Past and Present in the Study of Dürer and Grünewald", in «The Art Bulletin», 86/4, pp. 750-763.
- Nagel, Alexander - Wood, Chris
 2012 *Anachronic Renaissance*, New York, Zone Books.
- Novalis
 1929 *Frammente*, Dresden, Jess (tr. it. *Frammenti*, Milano, Rizzoli, 1976).
- Ortega y Gasset, José
 1911 "Arte de este mundo y del otro", in *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1966, tomo I, pp. 186-205 (tr. it. "Arte di questo mondo e dell'altro", in *Meditazioni del Chisciotte*, Napoli, Guida, 1986, pp. 231-255).
- Pageard, Camille
 2010 "Eisenstein et Malraux face au Greco. Le cinématisme des *Voix du silence* ou la « construction déformée » de l'histoire de l'art", in «Revue André Malraux Review», 37, 2010, pp. 39-49.
- Pasolini, Pier Paolo
 1981 "Pasolini l'enragé [entretiens avec J.-A. Fieschi]" (1966), in «Cahiers du cinéma», hors-série n. 9, pp. 43-53.
 1988 *Lettere 1955-1975*, a cura di N. Naldini, Torino, Einaudi.
 1998 *Tutte le opere. Romanzi e racconti*, I, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori.
 1999a *Tutte le opere. Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori.
 1999b *Tutte le opere. Saggi sulla letteratura e sull'arte*, I, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori.
 1999c *Tutte le opere. Saggi sulla letteratura e sull'arte*, II, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori.
 2001 *Tutte le opere. Per il cinema*, I, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Milano, Mondadori.
 2003a *Tutte le opere. Tutte le poesie*, I, a cura e con uno scritto di W. Siti, Milano, Mondadori.
 2003b *Tutte le opere. Tutte le poesie*, II, a cura e con uno scritto di W. Siti, Milano, Mondadori.
- Péguy, Charles
 1987a "Textes formant dossier", in Id., *Œuvres en prose complètes*, éd. R. Burac, vol. I, Paris, Gallimard.
 1987b "Bernard Lazare", in Id., *Œuvres en prose complètes*, éd. R. Burac, vol. I, Paris, Gallimard.
- Philippot, Paul
 1995 "L'œuvre d'art, le temps et la restauration", in «Histoire de l'art», 32, pp. 3-9.
 1996 "La notion de patine et le nettoyage des peintures", in «Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique», IX, pp. 138-143.
- Pinotti, Andrea
 2004 "Dal monumento al non-umeto. E ritorno", in *La traccia della memoria. Monumento – Rovina – Museo*, a cura di C. Cappelletto e S. Chiodo, Milano, CUEM, pp. 27-77.
- Placido, Beniamino
 1994 "Lasciatemi la faraona in reggipetto", in *La Repubblica*, 29 maggio.
- Pozzato, Maria Pia
 2011 "L'attore collettivo. Microscopia di Barack Obama su Osama bin Laden", in «Alfabeto 2», 11, luglio-agosto, p. 13.
- Proust, Marcel
 1989 *À la recherche du temps perdu*, éd. Y. Tadié, vol. IV, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard.
- Ragonese, Ruggero
 2006 "Il cestino dei rifiuti", in «Carte Semiotiche», 11, luglio-dicembre, pp. 11-23.
- Rancière, Jacques
 1996 "Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien", in «L'Inactuel: Psychanalyse & culture», 6, Paris, Calmann-Lévy, pp. 53-68.
- Reale, Giovanni
 2006 *I misteri dell'altare di Isenbeim di Grünewald*, Milano, Bompiani. Reille-Taillefert, Geneviève.
 2011 "Science et conscience de la restauration d'Aristote à Bergson", in «CeROArt», 7, <http://ceroart.revues.org/2253>

- Riegl, Alois
1899 *Historische Grammatik der bildenden Künste*, Graz, Böhlau (tr. it. *Grammatica storica delle arti figurative*, Macerata, Quodlibet, 2008).
- 1901 *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Wien, Österreichische Staatsdruckerei (tr. it. *Industria artistica tardoromana*, Firenze, Sansoni, 1953).
- Righter, William
1964 *The Rhetorical Hero: an Essay on the Aesthetics of André Malraux*, London, Routledge and Kegan.
- Ritchie, Jennifer Ann
2000 *The Nativity Panel of Isenheim Altarpiece and its Relationship to the Sermo Angelicus of St. Birgitta of Sweden*, University of North Texas.
- Roger, Stéphane,
1984 *André Malraux, Entretiens et précisions*, Paris, Gallimard.
- Said, Edward W.
2006 *On Late Style*, New York, Pantheon Books (tr. it. *Sullo stile tardo*, Milano, il Saggiatore, 2009).
- Salerno, Daniele
2012 *Terrorismo, sicurezza, post-conflitto. Studi semiotici sulla guerra al terrore*, Padova, Libreriauniversitaria.it.
- Salles, Georges
1939 *Le regard. La collection. Le musée. La fouille. Une journée. L'école*, Paris, Plon.
- Saussure, Ferdinand de
1916 *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot (tr. it. *Corso di linguistica generale*, Bari, Laterza, 1967).
- Savile, Anthony
1971 "Nelson Goodman's 'Languages of Art': A Study", in «British Journal of Aesthetics», 11/1, pp. 3-27.
- Savinio, Alberto
1995 *Hermaphrodito e altri romanzi*, Milano, Adelphi.
- Scarry, Elaine
1985 *The body in Pain: The Making and Unmaking of the world*, New York, Oxford University Press.
- Schad, Brigitte
2003 (a cura di) *Grünewald in der Moderne: die Rezeption Matthias Grünewalds im 20. Jahrhundert*, Köln, Wienand.
- Schapiro, Meyer
2002 *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Roma, Meltemi.
- Scheja, Georg
1969 *Der Isenheimer Altar des Matthias Grünewald*, Cologne, M. Du Mont Schauberg (tr. ing. *The Isenheim Altarpiece*, New York, Harry N. Abrams, 1971).
- Schlosser, Julius
1908 *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Leipzig, Klinkhardt und Biermann (tr. it. *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*, Firenze, Sansoni, 1974).
- 1911 *Geschichte der Porträtmalerei in Wachs. Ein Versuch*, Wien, Tempsky (tr. it. *Storia del ritratto in cera*, Milano, Officina Libraria, 2011).
- 2011 *Storia del ritratto in cera*, a cura di P. Conte, con un saggio introduttivo di G. Didi-Huberman, Macerata, Quodlibet.
- Schmidt, Paul Ferdinand
1912 "Die internationale Ausstellung des Sonderbundes in Köln", in «Zeitschrift für bildende Kunst», 23, pp. 229-238.
- Schmitt, Pierre
1960 *The Isenheim Altar*, Bern, Hallwag.
- Somaini, Antonio
2011 *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Torino, Einaudi.
- Spector, Nancy
2011 *Maurizio Cattelan. All*, New-York-Milano, Guggenheim-Skira.
- Stieglitz, Ann
1989 "The Reproduction of Agony. Toward a Reception-History of Grünewald's Isenheim Altar after the First World War", in «Oxford Art Journal», 12/2, pp. 87-103.
- Surchamp, Dom Angelico
1986 "Élie Faure et André Malraux", in *André Malraux, l'homme des univers*. Actes du colloque du Grand-Palais, Paris, pp. 135-138.

- Thom, René
2006 *Morfologia del semiotico*, a cura di P. Fabbri, Roma, Meltemi.
- Thompson, Brian
1978 "L'art et le roman. L'imagination visuelle du romancier. Entretien avec André Malraux", in «La Revue des Lettres Modernes. Malraux et l'art», 4, pp. 83-104.
- Todd, Olivier
2001 *André Malraux. Une vie*, Paris, Gallimard.
- Tournier, Michel
1972 *Venerdì ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard (tr. it. *Venerdì o il limbo del Pacifico*, Torino, Einaudi, 2010).
- Uspenski, Boris A.
1988 *Storia e semiotica*, Milano, Bompiani.
- Verbeek, Muriel
2007 "L'œuvre du temps. Réflexion sur la conservation et la restauration des objets d'art", in «Images re-vues», 4, http://imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=27
- Verzotti, Giorgio
2009 *Maurizio Cattelan*, Milano, Charta.
- Virilio, Paul
1984 *Guerre et cinéma. Logistique de la perception*, Paris, Les Cahiers du Cinéma (tr. it. *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, Torino, Lindau, 1996).
- Walton, Kendall
2008 *Marvelous Images. On Values and the Arts*, Oxford, Oxford University Press.
- Warburg, Aby
1902 "Arte del ritratto e borghesia fiorentina", in Id., *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di G. Bing, Milano, La Nuova Italia, 2000.
- 1905 "Dürer und die italienische Antike", in *Gesammelte Schriften*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1936, pp. 443-449 (tr. it. "Dürer e l'antichità italiana", in *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La Nuova Italia, 1966, pp. 193-200).
- Weinrich, Harald
1964 *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, Kohlhammer (tr. it. *Tempus. Le funzioni del tempo nel testo*, Bologna, il Mulino, 2004).
- Weizman, Eyal
2011 *The Least of All Possible Evils*, London, Verso (tr. it. *Il minore dei mali possibili*, Roma, Nottetempo, 2013).
- Werfel, Franz
1920 *Der Spiegelmensch*, München, Kurt Wolff.
- Wickhoff, Franz
1895 *Die Wiener Genesis*, in collab. con Wilhelm Ritter von Hartel, Wien, Tempsky (tr. it. *Arte romana*, Padova, Le Tre Venezie, 1947).
- Wölfflin, Heinrich
1886 *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, München, Wolf (tr. it. *Psicologia dell'architettura*, Milano, et al. edizioni, 2010).
- 1896-1897 "Wie man Skulpturen aufnehmen soll", in «Zeitschrift für bildende Kunst», 7-8 (tr. it. *Fotografare la scultura*, a cura di B. Cestelli Guidi, Mantova, Tre Lune, 2008).
- 1888 *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München, Ackermann (tr. it. della III ed. 1908, *Rinascimento e barocco. Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, Firenze, Vallecchi, 1988).
- 1915 *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München, Bruckmann (tr. it. *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Milano, Longanesi, 1984).
- 1921-1922 "Italien und das deutsche Formgefühl", in «Logos», 10, pp. 251-260.
- 1931 *Die Kunst der Renaissance: Italien und das deutsche Formgefühl*, München, Bruckmann (tr. it. *L'arte del Rinascimento. L'Italia e il sentimento tedesco della forma*, Livorno, Sillabe, 2001).
- 1933 "'Kunstgeschichtliche Grundbegriffe'. Eine Revision", in «Logos», 22, pp. 210-218 (tr. it. "Nota finale", in *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Milano, Longanesi, 1984, pp. 471-484).
- Wollheim, Richard
1978 "Are the criteria of identity for works of art aesthetically relevant?", in «Ratio», 20, pp. 29-48.

- Worringer, Wilhelm
- 1907 *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, Neuwied, Heuser (*Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile*, Torino, Einaudi, 2008).
- 1911 *Formprobleme der Gotik*, München, Piper (tr. it. *Problemi formali del gotico*, Venezia, Cluva, 1985).
- 1919 “Kritische Gedanken zur neuen Kunst”, in *Fragen und Gegenfragen. Schriften zur Kunstproblem*, München, Piper, 1956, pp. 86-105 (tr. it. “Pensieri critici sull’arte nuova”, in *Problemi dell’arte*, Salerno, Edizioni 10/17, 1992, pp. 61-86).
- 1920 “Künstlerische Zeitfragen”, in *Fragen und Gegenfragen. Schriften zur Kunstproblem*, München, Piper, 1956, pp. 106-129 (tr. it. “Questioni artistiche del tempo”, in *Problemi dell’arte*, Salerno, Edizioni 10/17, 1992, pp. 87-116).
- Zarader, Jean-Pierre
- 1990 “La pensée de l’art: André Malraux dans le miroir de Hegel”, in «Revue André Malraux Review», 21, 2, pp. 165-180.
- 2001 “Malraux et Benjamin: le refus de l’*Einfühlung* comme fondement de la métamorphose”, in «La Revue des Lettres Modernes. Malraux lecteur», 11, 2001, pp. 109-122.
- 2002 “Malraux entre Hegel et Benjamin. L’histoire et l’histoire de l’art dans les écrits sur l’art: continuité et discontinuité”, in *D’un siècle l’autre, André Malraux*. Atti del convegno di Cerisy-la-Salle, a cura di J.-C. Larrat e J. Lecarme, Paris, Gallimard, pp. 201-211.
- Zerner, Henri
- 1998 “Malraux and the Power of Photography”, in *Sculpture and Photography. Envisioning the third Dimension*, a cura di G.A. Johnson, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 116-130.
- Zucconi, Francesco
- 2011 “Uomini con la macchina fotografica. Dalla ricerca della verità ai regimi di credenza”, in *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*. Atti del XVIII Congresso dell’AISS, a cura di M.C. Claudia Brucculeri, D. Mangano e I. Ventura, n. 7/8, pp. 130-134.
- 2013 *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*, Milano-Udine, Mimesis.

Anacronisms. Between semiotics and image theory

Angela Mengoni (Università IUAV, Venezia)

Keywords: anachronism; anachronic; semiotics; image; art theory

The paper presents a brief introduction to the issue of anachronism and anachronic temporality in the image. It sketches some of the main contributions in the fields of visual semiotics, semiotics of culture, image theory and art theory.

Was Grünewald really “expressionist”? History of styles between anachronism and retroscopy

Andrea Pinotti (Università degli Studi di Milano)

Keywords: history of styles; anachronism; retroaction; afterwardness; Grünewald

Abstract:

Was Grünewald really “expressionist”? Was late Roman art really “impressionist”? The scholars belonging to the tradition of the *Stilgeschichte* – founded by Wickhoff, Riegl, Wölfflin – often employ historical stylistic categories in a retroactive way in order to understand artistic phenomena preceding the time in which those categories were instituted: a sort of art historical afterwardness that produces peculiar anachronisms. The paper aims at describing the different articulations of the notion of “style” underpinning such a retroactive approach to art history, and at outlining the respective models of temporality.

The Isenheim altarpiece by Matthias Grünewald. A time machine

Tarcisio Lancioni (Università di Siena)

Keywords: semiotics; figural; anachronism; Grünewald; enunciation

Abstract:

The article proposes a reflection on the temporal forms, intertwined and complex, underlying the Isenheim Altarpiece by Matthias Grünewald, and hypothesizes that this temporal plot, marked by anachronisms, is functional to the overall meaning of the work.

The paper explores how the polyptych constitutes a persuasive machine, both patemic and rational, that aims at avoiding the dangers of “loss of faith” induced by suffering.

To this end, the work weaves a link between the eternal time - the prophetic time of the “Promise” - and the Christian time of the “Realization”, both related, through particular forms of enunciation, to the present time of the “spectator”, who thus becomes an integral part of a story made of promises kept, in which the suffering on earth, thanks to faith, becomes a viaticum for the eternal salvation.

Cinema, mummification, death masks: anachronism, archeology of cinema and anthropological history of the images in Ejzenštejn and Bazin

Antonio Somaini (Université Sorbonne Nouvelle Paris 3)

Keywords: film theory; media archaeology; image anthropology; Eisenstein; Bazin

Abstract:

Often considered as belonging to two opposite traditions in the history of film theories – the *formative* and the *realist* tradition, according to the distinction formulated by Dudley Andrew – the Soviet film director and film theorist Sergei M. Eisenstein and the French film critic André Bazin, in two texts written in 1945 and 1946, unexpectedly agree on a statement concerning the ontology of cinema: cinema is a form of “mummification”, and belongs to a long genealogy at the origin of which we find the practices of embalming the bodies of the dead and producing casts of their faces. This anachronistic comparison between a modern medium invented at the end of the XIXth century, and ritual and religious practices rooted in an immemorial past, is here analyzed in order to show how both in Eisenstein and in Bazin the ontology of cinema is inseparable from an archaeology of media and an anthropological history of images, searching for the “fundamental needs” to which images have historically responded.

***Rabbia poetica*. Note on Pier Paolo Pasolini**

Georges Didi-Huberman (EHESS, Paris)

Keywords: Pasolini; afterlife; gesture; poetry; montage

Taking as a starting point the film *La Rabbia* (1962-62) by Pier Paolo Pasolini and making a parallel analysis of the poem with the same title (“La rabbia” 1960), the paper explores the specific intertwining of poetic and political elements that is at stake in such works and that could be named “*rabbia poetica*” as the title of the article suggests. The author considers the role of the ‘return’ – in the sense of the warburghian *Nachleben* - of some gestures and figures in the film and, at the same time, he explores the notion of “cinema di poesia” (cinema of poetry) – developed by Pasolini around 1967 – as a “cinema of the afterlife” (*cinema de survivance*).

Returns

Filippo Fimiani (Università di Salerno)

Keywords: activating art; ontology of art; restoration; phenomenology; cultural heritage

Abstract:

For Nelson Goodman, “restoration” is a form of actuation of the aesthetic experience, a manifestation of the so-called activating art. Also Gérard Genette takes account of the practice of restoration into his ontology of the work of art as an unexampled regime of temporality and temporal transcendence. Restoration is related to the identity of the work itself and its material and pragmatic, mental and imaginary existence and it is thus envisaged as a vital anachronism, essential - as Daniel Arasse said - for art history and, more generally, for the politics of memory and cultural heritage.

Suspended art. Anachronisms and displacements in *All* by Maurizio Cattelan

Lucia Corrain (Università di Bologna)

Keywords: Cattelan; anachronism; ex-voto; Wunderkammer; exhibition

Abstract:

The article compares the exhibition of Maurizio Cattelan at the Solomon R. Guggenheim Museum of New York (November 4, 2011-January 22, 2012) with analogous exhibition forms that have characterized the past. In particular, the New York show tends to exalt the specific potential of the museum designed by Frank Lloyd Wright until then never fully exploited: all the works realized by the Italian artist are suspended from cables that hang from the rotunda and the visitor can view them in all their

potential by moving along the helicoidal ramp. And it is this very suspension that allows us to correlate the Guggenheim's own site-specificity with some exhibition modalities of the ex-voto collections present in seventeenth century churches and *Wunderkammern*.

Metamorphosis of the gaze and anachronism of the forms in the *Musée imaginaire* by Malraux.
Michele Bertolini (Accademia di Belle Arti "Carrara", Bergamo)

Keywords: metamorphosis; museum; imaginaire; gaze; photography; album

Abstract:

Since its first elaboration, *Le musée imaginaire* (*Museum without walls*) by André Malraux brought a new perspective into history and theory of arts. The purpose of this article is, on the one hand, to reconstruct the historical and critical background (Henri Focillon, Georges Salles) of the early Malraux's reflection on artistic form, metamorphosis, temporality; on the other hand, the essay aims at analyzing the specific device employed in *Le musée imaginaire* (a text-image system), the nature of image album and the role of photographic technical reproduction. The relationship between gaze and forms during the time suggests an anachronic approach to artistic images: the fertility and the limits of this proposal also emerge in the critical readings by Maurice Merleau-Ponty and Maurice Blanchot.

Temporalities of the images in the War on Terror

Massimiliano Coviello (Università di Siena)

Keywords: Abu Ghraib; biopolitics; immunization; Pathos Formula; September 11

Abstract:

The essay analyses the images connected with some of the major events of the War on Terror: the attack on the Twin Towers, the torture at Abu Ghraib and bin Laden's death. The strategies of representation of the events and the effects of social discourses will be analysed through a "heuristic of anachronism", that allows to find traces of the images of the past and their reactivation within the images broadcast by western media during the War on Terror, with particular attention to the rhetoric of terror and the passions produced in the audience.

Suspended times

Francesco Marsciani (Università di Bologna)

Keywords: time; neutralization; discourse; rhythm; expectations

Abstract:

The relation between time and space is an effect produced by discourse strategies. Suspending time, in a technical way (i.e. interrupting its markers), immediately opens up the many possibilities of a stratification of space and of "ontological" connections. Two examples to experience, once more, this phenomenon.

Giustizia dell'anacronia. Conversazione

Paolo Fabbri (Università LUISS, Roma), Angela Mengoni (Università IUAV, Venezia)

Keywords: semiotics; art theory; efficacy; anachronism;

Abstract:

The conversation explores the so-called debate on "anachronism" and the image with particular reference to its implication for a semiotics of the image. In particular, Paolo Fabbri reassesses the debate concerning two central semiotic issues: the problem of the "justification" criteria for the anachronic relationships and the necessity to overcome the opposition between good and bad "chronicity" and to acknowledge the role of efficacy. Some textual examples, which are relevant to the topic, are also evoked during the conversation: the works of De Chirico and Savinio as well as a text by Benedetto Croce on Mantegna.

Michele Bertolini

Dottore di ricerca in Filosofia (Estetica) presso l'EHESS di Paris e l'Università degli Studi di Milano, è docente di Estetica e di Storia della critica d'arte presso l'Accademia di Belle Arti "Carrara" di Bergamo e collabora con la cattedra di Estetica dello spettacolo dell'Università degli Studi di Milano. I suoi interessi di ricerca si concentrano sul rapporto fra immagine e parola, sulla tradizione morfologica francese, sulla relazione fra opera d'arte e spettatore, con particolare riferimento all'estetica della pittura e del cinema. Tra le sue pubblicazioni: *L'estetica di Bergson. Immagine, forma e ritmo nel Novecento francese* (Milano 2002); le curatele: *Deleuze e il cinema francese* (con T. Tuppini, Milano 2002); *La rappresentazione e gli affetti. Studi sulla ricezione dello spettacolo cinematografico* (Milano 2009); *Paradossi settecenteschi. La figura dell'attore nel secolo dei Lumi* (Milano 2010); André Bazin, *Jean Renoir* (Milano 2012). In collaborazione con un gruppo di ricerca dell'Università di Milano e dell'Università di Parma, è uscita una ricca selezione in lingua italiana dei *Salons* di Diderot: *Entrare nell'opera: i Salons di Diderot*, a cura di M. Mazzocut-Mis, R. Messori, P. Vincenzi, M. Bertolini, C. Rozzoni (Firenze 2012).

Lucia Corrain

Lucia Corrain insegna Semiotica delle arti presso il corso di laurea DAMS e quello di Scienze della comunicazione dell'Università di Bologna. È stata segretaria generale dell'Associazione Internazionale di Semiotica del Visivo e condirettrice della rivista «Carte Semiotiche». Oltre a numerosi articoli su riviste specialistiche («Carte Semiotiche», *Versus*, *Visio*), ha pubblicato il volume *Semiotica dell'invisibile. Il quadro a lume di notte* (Bologna 1996). Ha curato *Leggere l'opera d'arte II* (Bolo-

gna 1999); Louis Marin, *Della rappresentazione* (Roma 2000); Victor Stoichita, *Cieli in cornice* (Roma 2002) e *Semiotiche della pittura. I classici. Le ricerche* (Roma 2004).

Massimiliano Coviello

Massimiliano Coviello ha conseguito il dottorato in "Studi sulla rappresentazione visiva" presso l'Istituto Italiano di Scienze Umane con una tesi sulle figure del testimone nel cinema contemporaneo. È co-autore de *La ricerca semiotica. Documenti di lavoro del CISISM di Urbino* (Roma 2012) e co-curatore di *Sguardi incrociati. Cinema, testimonianza, memoria nel lavoro teorico di Marco D'Amico* (Roma 2011). Fa parte del "Centro di Semiotica e Teoria dell'Immagine Omar Calabrese" (Università di Siena) e della redazione del blog "Il lavoro culturale". Ha pubblicato saggi sulle riviste scientifiche "EIC", "Fata Morgana", "Quaderni del CSCSI".

Georges Didi-Huberman

Georges Didi-Huberman, filosofo e storico dell'arte, insegna all'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales di Parigi. Ha pubblicato lavori sulla storia e la teoria delle immagini in un vasto campo d'interessi che va dal Rinascimento all'arte contemporanea. Tra le sue ultime pubblicazioni la trilogia dedicata a *L'oeil de l'histoire* con i volumi: *Quand les images prennent position* (Paris 2009); *Remontages du temps subi* (Paris 2010); *Atlas ou le gai savoir inquiet* (Paris 2011). Tra i suoi lavori sull'anacronismo: *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images* (Paris 2000; tr. it. *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2007) e *Fra Angelico. Dissemblance et figuration* (Paris 1990; tr.it. *Beato Angelico. Figure del dissimile*, Leonardo, Milano 1991).

Paolo Fabbri

Paolo Fabbri insegna Semiotica presso la Facoltà di Scienze Politiche della LUISS a Roma. Ha insegnato a Firenze, Urbino, Palermo, Bologna, Roma Due, Venezia, Parigi (Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales; Paris V, Sorbonne; Collège International de Philosophie), in USA (UC San Diego, UC Los Angeles) e Canada (University of Toronto).

Ha fondato il Centro di Semiotica e Linguistica dell'Università di Urbino nel 1970 e ne è oggi direttore. Ha diretto dal 1992 al 1996 l'Istituto Italiano di Cultura a Parigi. Consigliere Scientifico del Prix Italia RAI-TV dal 1999 al 2001, presidente del Festival dei Popoli di Firenze dal 2001 al 2004 e de l'Institut de la Pensée Contemporaine all'Université Paris VII dal 2004 al 2006, è dottore honoris causa dell'Università di Limoges.

Tra le sue pubblicazioni: *Tactica de los signos* (Barcellona 1996); *La Svolta Semiotica* (Roma 1998); *Elogio di Babele* (Roma 2000); *Fellinerie. Incursioni semiotiche nell'immaginario di Federico Fellini* (Rimini 2011). Ha curato l'antologia in due volumi *Semiotica in nuce* con G. Marrone (Roma 2000 e 2001) ed i volumi: R. Thom, *Morfologia del semiotico* (Roma 2006); A. J. Greimas - J. Courtès, *Semiotica. Dizionario ragionato di teoria del linguaggio* (Milano 2007); J.-C. Coquet, *Le istanze enuncianti* (Milano 2008).

Filippo Fimiani

Filippo Fimiani insegna Estetica presso l'Università di Salerno. Membro e redattore della Società Italiana di Estetica (SIE), del Centre Inter-Critique des Arts et des Discours sur les Arts (CI-CADA) de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, de l'Institut Arts, Créations, Théories, Esthétique (ACTE) dell'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne-CNRS, è co-direttore di *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*. Tra i suoi lavori, *Fantasmii dell'arte* (Napoli 2012); *Forme informi. Studi di poetiche del visuale* (Genova 2005); (con Marina De Palo e Antonella Trotta), *Fisiognomica del senso. Segni Immagini Discorsi* (Napoli 2011); *Etichettare / Descrivere / Mostrare*, (con Pietro Kobau), *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, vol. 4, n. 2, 2011; *L'estetica all'opera / L'esthétique à l'oeuvre*, (con Pierre-Henry Frangne), *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*. vol. 4, n. 1, 2011.

Tarcisio Lancioni

Tarcisio Lancioni è Ricercatore presso l'Università degli Studi di Siena (DISPOC), dove insegna *Semiotica dell'Immagine* e *Semiotica della cultura*, e presso cui dirige il *Centro di Semiotica e Teo-*

ria dell'Immagine Omar Calabrese. È direttore di «Carte Semiotiche» e membro del Comitato Scientifico di *Actes Sémiotiques* e della collana editoriale *I libri di Omar* (La casa Usher). È stato vice-presidente AISS (Associazione Italiana di Studi Semiotici).

Tra le pubblicazioni recenti: "El Islario de Benedetto Bordone y la trasformación del conocimiento geografico", *Revista de Occidente* n. 342, Novembre 2009; *Immagini narrate. Semiotica figurativa e testo letterario* (Milano 2009); "Mode semi-symbolique et architectures textuelles", *Nouveau Actes Sémiotiques*, Gennaio 2010; "Tra passione e narrazione", *E/C.*, 2012; "The Lawless. Passioni e azione collettiva" in Vincenza del Marco e Isabella Pezzini (a cura di) *Passioni Collettive. Cultura, politica e società* (Roma 2012); *Il senso e la forma. Semiotica e teoria dell'immagine* (Firenze 2012); "Geometrie del senso" (con Lucia Corrain), *E/C.*, 2012; "Apparati di cattura. Per una semiotica della cultura", *E/C.*, 2012; "Jan Van Eyck et les Époux Arnolfini, ou les aventures de la pertinence", *Actes Sémiotiques*, 116, Gennaio 2013; "Tra noi e loro. Figure dell'altro", in Ana Claudia Oliveira Mei Alves (a cura di) *As interações sensíveis: Ensaio de socio-semiótica a partir da obra de Eric Landowski* (São Paulo 2013); "El velo y la niebla. Figuras de la modulación visiva", *Revista de Occidente* n. 386, 2013.

Francesco Marsciani

Francesco Marsciani insegna Semiotica all'Università di Bologna. Si occupa prevalentemente di teoria semiotica, analisi del testo e etnosemiotica delle pratiche quotidiane. Oltre a numerosi saggi, interventi e articoli su riviste specializzate ha pubblicato i volumi: *Elementi di semiotica generativa* (con A. Zinna, Bologna 1991), *Esercizi di semiotica generativa. Dalle parole alle cose* (Bologna 1999), *Tracciati di etnosemiotica* (Milano 2007) e, recentemente, *Ricerche semiotiche I, Ricerche semiotiche II* (Bologna 2012) e *Minima Semiotica* (Milano 2012). Ha curato il volume di A.J. Greimas, *Miti e figure* (Bologna 1995) e P. Ricoeur - A.J. Greimas, *Tra semiotica ed ermeneutica* (Roma 2000).

Angela Mengoni

Angela Mengoni è ricercatore presso l'Università IUAV di Venezia. Dopo il dottorato in semiotica presso l'Università di Siena è stata post-doctoral fellow al Centre for Philosophy of Culture dell'Università di Lovanio e, dal 2009 al 2012, ricercatore presso *Eikones – Bildkritik. Macht und Bedeutung der Bilder*, programma del fondo nazionale svizzero per la ricerca presso l'università di Basilea dedicato alla teoria e critica dell'im-

magine. I suoi interessi di ricerca riguardano le rappresentazioni del corpo nell'arte della tarda modernità, il rapporto tra immagine e memoria e, più in generale, la teoria dell'arte e dell'immagine. Ha recentemente pubblicato un libro sulla vita postuma della ferita nell'arte contemporanea e sulla sua relazione con una "biopolitica dei corpi" (*Ferite. Il corpo e la carne nell'arte della tarda modernità*, Siena 2012).

Andrea Pinotti

Andrea Pinotti insegna Estetica all'Università Statale di Milano ed è "directeur de programme" al Collège International de Philosophie di Parigi. Si occupa dei rapporti fra estetica e storia delle arti visive, di cultura visuale e di teorie dell'immagine. Fra i suoi volumi: *Il corpo dello stile* (Palermo 1998), *Memorie del neutro* (Milano 2001), *Quadro e tipo* (Milano 2004), *Estetica della pittura* (Bologna 2007), *Il rovescio dell'immagine* (Mantova 2010), *Empatia* (Roma-Bari 2011). Ha curato le edizioni italiane di testi di Hildebrand, Fiedler, Riegl, Wölfflin, Worringer, Sedlmayr, Geiger, Benjamin, l'antologia *Estetica ed empatia* (Milano 1997), il reader *Teorie dell'immagine* (con A. Somaini; Milano 2009), e

il volume *Art History and Visual Studies in Europe*, con M. Rampley et al.; (Leiden 2012). È in uscita la raccolta *Estetica e scienze della vita. Morfologia, biologia teoretica, evo-devo* (con S. Tedesco).

Antonio Somaini

Antonio Somaini è dal 2012 Professeur en études cinématographiques, études visuelles et théorie des médias all'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. In precedenza ha insegnato all'Università Cattolica di Milano, all'Università di Genova, e all'Università IUAV di Venezia.

Tra le sue pubblicazioni l'antologia *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo* (con A. Pinotti, Milano 2009); la nuova edizione italiana di *Pittura fotografia film* di László Moholy-Nagy (Torino 2010); la monografia *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio* (Torino 2011); l'antologia di scritti di Walter Benjamin *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media* (con A. Pinotti, Torino 2012). Attualmente sta curando l'edizione integrale in inglese delle note di Ejzenšejn per una *Storia generale del cinema*: S.M. Eisenstein, *Notes for a General History of Cinema*, ed. by N. Kleiman and A. Somaini, Amsterdam University Press, Amsterdam 2014.

*Finito di stampare
nel mese di novembre 2013
presso Cartografica Toscana srl
via Luccio 15, 51019 Ponte Buggianese (PT)*

Omar Calabrese

La macchina della pittura

*Pratiche teoriche della rappresentazione
figurativa fra Rinascimento e Barocco*



I libri di Omar
**la casa
USHER**

Omar Calabrese

*La macchina della pittura. Pratiche teoriche
della rappresentazione figurativa fra Rinascimento
e Barocco*

Pagine: 304

Prezzo: € 30,00

Louis Marin

Opacità della pittura

*Saggi sulla rappresentazione
nel Quattrocento*



I libri di Omar
**la casa
USHER**

Louis Marin

*Opacità della pittura. Saggi sulla rappresentazione
nel Quattrocento*

Pagine: 270

Prezzo: € 30,00

William J.T. Mitchell

Cloning Terror

*La guerra delle immagini
dall'11 settembre a oggi*



I libri di Omar

**la casa
USHER**

William J.T. Mitchell

*Cloning Terror. La guerra delle immagini
dall'11 settembre a oggi*

Pagine: 248

Prezzo: € 22,00

Tarcisio Lancioni

Il senso e la forma

Semiotica e teoria dell'immagine



I libri di Omar
**la casa
USHER**

Tarcisio Lancioni

*Il senso e la forma. Semiotica e teoria
dell'immagine*

Pagine: 336

Prezzo: € 19,50

Omar Calabrese

Il Neobarocco

Forma e dinamiche della cultura contemporanea

Presentazione di Umberto Eco



I libri di Omar
**la casa
USHER**

Omar Calabrese

*Il Neobarocco. Forma e dinamiche
della cultura contemporanea*

Pagine: 464

Prezzo: €29,00

Santos Zunzunegui

Lo sguardo plurale

Cinema come indagine estetica del reale



I libri di Omar
**la casa
USHER**

Santos Zunzunegui

*Lo sguardo plurale. Cinema come
indagine estetica del reale*

Pagine: 256

Prezzo: €25,00

Storia e teoria delle arti

Daniel Arasse

L'Annunciazione italiana

Una storia della prospettiva

pp. 384; euro 58,00

Andrea Rauch

Il mondo come design e rappresentazione

*Ritratti d'occasione per ventisette maestri
dell'illustrazione e della grafica*

pp. 264; euro 40,00

Paola Pallottino

Storia dell'illustrazione italiana

Cinque secoli di immagini riprodotte

pp. 515; euro 68,00

Omar Calabrese

L'arte dell'autoritratto

Storia e teoria di un genere pittorico

pp. 396; euro 58,00

AA.VV.

Alla fine delle cose

Contributi a una storia critica delle immagini

A cura di Daniele Guastini

pp. 256; euro 24,50

Oggi, del teatro

Ferdinando Taviani - Mirella Schino
Il segreto della commedia dell'arte
La memoria delle compagnie italiane
del XVI, XVII, XVIII secolo
pp. 540; euro 29,00

Jerzy Grotowski - Ludwik Flaszen
Il Teatr Laboratorium di Jerzy
Grotowski 1959-1969
pp. 232; euro 20,00

Konstantin Stanislavskij
La mia vita nell'arte
pp. 448; euro 30,00

Jacques Copeau
Artigiani di una tradizione vivente
L'attore e la pedagogia teatrale
pp. 286; euro 24,00

Sergio Secci
Il teatro dei sogni materializzati
Storia e mito del Bread and Puppet Theatre
pp. 112; euro 16,00

Gianni Manzella
La bellezza amara
Arte e vita di Leo de Berardinis
pp. 264; euro 26,00

Marco De Marinis
Il teatro dell'altro
Interculturalismo e transculturalismo
nella scena contemporanea
pp. 232; euro 26,00

Vsevolod E. Mejerchol'd
L'ultimo atto
Interventi, processo e fucilazione
pp. 240; euro 22,00

Un balzo di tigre

1. AA.VV.
Stadio Italia
I conflitti del calcio moderno
pp. 264; euro 15,50
2. Kalyan Sanyal
Ripensare lo sviluppo capitalistico
Accumulazione originaria, governamentalità
e capitalismo postcoloniale: il caso indiano
pp. 256; euro 19,50
3. Hubert L. Dreyfus - Paul Rainbow
La ricerca di Michel Foucault
Analisi della verità e storia del presente
pp. 342; euro 22,50
4. Gigi Roggero
La misteriosa curva della retta di Lenin
Per una critica dello sviluppo del capitalismo
oltre i «beni comuni»
pp. 144; euro 15,00
5. Michel Foucault
L'emergenza delle prigioni
Interventi su carcere, diritto, controllo
pp. 304; euro 24,50
6. Emilio Quadrelli
Algeria 1962-2012 - Una storia del presente
Dalla guerra di liberazione alla «guerra asimmetrica»
pp. 304; euro 17,00

7. Aihwa Ong
Neoliberalismo come eccezione
Cittadinanza e sovranità in mutazione
pp. 256; euro 22,00

8. Mauro Bertani - Paolo Curci - Cesare Secchi
L'illusione dell'ultima parola
Alcuni casi di coscienza in psichiatria e psicoanalisi
Storie e dialoghi
pp. 272; euro 22,50

9. Emilio Quadrelli
Gabbie metropolitane
Modelli disciplinari e strategie di resistenza
pp. 304; euro 17,00

Marxismi

1. Lenin
Il pensiero strategico
Il partito, il combattimento, la rivoluzione
pp. 376; euro 17,00

2. David Harvey
Introduzione al Capitale
12 lezioni sul primo libro
pp. 328; euro 18,50