

ricerche di s/confine
oggetti e pratiche artistico / culturali



vol. I, n. 1 (2010)



**LE
IMMAGINI
DEL
POTERE**





I	Luigi Allegri	Editoriale
3	Laura Saporiti	Il potere dello stemma araldico dell' <i>Arma Christi</i>
35	Giorgio Milanese	Il crocifisso ligneo di Scandolara Ravara (Cremona)
58	Vanja Strukelj	Città in mostra. Parma 1870, immagine debole di un potere in crisi
82	Niccolò Baldari	<i>L'attentato a Mussolini:</i> un esempio di drammaturgia anarchica durante il ventennio
95	Paolo Sacchini	L'immagine del potere fascista nella scultura futurista degli anni Trenta
118	Cristina Casero	La Casa del Fascio di Como e la sue "decorazioni". Uno strumento di comunicazione del potere
135	Francesca Zanella	Luce guerra dominio: rappresentazioni urbane
164	Michele Guerra	<i>Le contrôle de l'Univers:</i> la dialettica del potere nelle <i>Histoire(s) du cinéma</i> di Jean-Luc Godard
180	Ilaria Dazzi	Egisto nelle riscritture novecentesche dell' <i>Oresteia</i> : immagini di potere tra politica e psicanalisi
191	Ilaria Bignotti	ICONE IMPOTENTI. Il dissenso politico e ideologico nell'arte italiana contemporanea, dalla pop art alle ultime generazioni
211	Alberto Salarelli	Venticinque chili di bellezza: Berlusconi e il libro emblema del "tempo nuovo"

Ricerche di S/Confine

DIRETTORE RESPONSABILE

Luigi Allegri

REDAZIONE

Alberto Salarelli, Marco Scotti, Francesca Zanella

COMITATO SCIENTIFICO

Luigi Allegri, Gloria Bianchino, Arturo Calzona, Roberto Campari, Cristina Casero, Arnaldo Ganda, Roberta Gandolfi, Elisa Grignani, Alberto Salarelli, Vanja Strukelj, Francesca Zanella

Periodico registrato presso il Tribunale di Parma, aut. n. 13 del 10 maggio 2010.

ISSN: 2038-8411

© 2010 – Dipartimento dei Beni Culturali e dello Spettacolo, Università di Parma.



Luigi Allegri

Editoriale



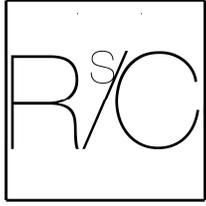
Un'altra rivista? Sì, un'altra rivista. Non perché manchino gli spazi per la pubblicazione dei propri lavori, ma proprio perché tanti e forse troppi ce ne sono. Spazi che a noi sembrano spesso non adeguati, per varie ragioni. Perché luoghi di ospitalità indifferenziata, senza una precisa identità culturale. Oppure, al contrario, perché spazi troppo identitari e chiusi ad ogni interferenza.

Questa rivista, allora, vuole proprio muoversi nello spazio che c'è tra queste due polarità, tra l'angustia di un'identità troppo stretta che rischia di togliere ogni respiro e lo spazio vasto e neutro dei non luoghi. *Ricerche di S/Confine* abbiamo voluto che si chiamasse la rivista, con un'operazione apparentemente contraddittoria ma che bene definisce la nostra identità. Stabilire dei campi di operazione, con dei confini, dei perimetri che li delimitino, e poi oltrepassare quei confini, smarginare gli spazi e scavalcare le frontiere. Perché non si riflette abbastanza, ci pare, sul fatto che il confine è sì una linea di demarcazione che separa uno spazio da un altro, un'identità da un'altra, ma al contempo è anche il punto esatto del contatto possibile tra questi spazi e queste identità. Ed è proprio lì che vogliamo collocarci, nel luogo d'incontro tra diverse discipline, nel luogo in cui i saperi di incontrano, si confrontano e si arricchiscono reciprocamente. Perché se c'è un dato unificante nella multiformità della cultura contemporanea è proprio quello dello sconfinamento e della contaminazione.

Lo spazio fisico e istituzionale in cui questo avviene è il Dipartimento dei Beni culturali e dello spettacolo dell'Università di Parma. Uno spazio che è già di per sé multidisciplinare e interdisciplinare, perché ospita studiosi di discipline artistiche, di estetica applicata alle arti, di cinema, di teatro, di fotografia, di conservazione dei beni artistici, di biblioteconomia e bibliografia, di archivistica tradizionale ed elettronica. Visto da qui, il mondo – quello della cultura, ovviamente – è già un universo s/confinato e s/confinante. La rivista darà conto di questi confini e di questi sconfinamenti.

Ricerche di S/Confine è una rivista che nasce dentro un Dipartimento, ma non è una rivista di Dipartimento. Perché sarà aperta anche a contributi esterni e perché pretende di uscire (di sconfinare appunto) dall'ambito strettamente accademico per diventare luogo d'incontro di studiosi che ne condividano gli scopi e l'impostazione. Naturalmente guarderà con particolare attenzione ai lavori dei ricercatori, dei dottori di ricerca e dei dottorandi, comunque degli studiosi giovani, perché soprattutto lì sta il senso di una rivista come la nostra.

La periodicità della rivista sarà annuale. E ogni numero avrà un tema in qualche misura unificante. Il tema che accomuna gli undici saggi di questa prima uscita è quello del potere, affrontato con approcci diversi e indagato in settori differenti, dal teatro al cinema, dall'arte contemporanea all'architettura, dall'arte medievale alla bibliografia. Campi e metodi di ricerca e di analisi diversi, strade che partono da lontano ma confluiscono tutte come in una grande piazza, luogo delle *Ricerche di S/Confine*. La luce della città usata come elemento mistificante specie nella rappresentazioni della guerra, il volume-monstre di venticinque chili regalato da Berlusconi ai grandi della terra in occasione del G8 a L'Aquila come segno evidente e ponderoso di grandezza, il congresso artistico e l'esposizione del 1870 per costruire una immagine di Parma, non più capitale, le decorazioni come strumento di comunicazione politica della Casa del Fascio di Como, il potere delle immagini e le immagini del potere nell'*Histoire(s) du cinéma* di Jean-Luc Godard, la scultura futurista come immagine del potere fascista, la valenza di contestazione ideologica dell'arte italiana degli ultimi decenni, la figura di Egisto come immagine del potere nelle riscritture novecentesche del mito di Elettra, un testo sull'attentato a Mussolini come esempio di drammaturgia anarchica di opposizione al fascismo, l'immagine del potere di Cristo nella rappresentazione dell'*Arma Christi* tra Medioevo e Rinascimento, l'analisi di un crocifisso ligneo come immagine identitaria di una comunità medievale. Tutto questo, alla fine, parla del potere, dei suoi modi e delle sue forme. Nessuna pretesa di esaustività, naturalmente. Ma è l'inizio di un percorso. Senza limiti e senza confini.





Laura Saporiti

Il potere dello stemma araldico dell' *Arma Christi*



Abstract

Il saggio propone un'ampia disamina dell'iconografia e del significato assunto dall'immagine delle Armi di Cristo nella tipologia illustrativa racchiusa entro scudo, ovvero nella variante propriamente araldica dello stemma. Accanto alle funzioni apotropaiche e indulgenziali desunte dal culto religioso associato all'*Arma Christi* nel tardo Medioevo, si disvelano così le peculiari finalità nobiliari di identificazione dello *status* sociale del fedele in quanto milite cristiano, prossimo di Cristo e della sua genealogia, che in ultima analisi consentivano un'abbreviazione del percorso escatologico di ricongiungimento a Dio dopo la morte attraverso il purgatorio.

L'articolo nasce in origine come ricerca nell'ambito del terzo anno di Corso in Araldica e Scienze Documentarie dell'Istituto Araldico Genealogico Italiano nel settembre 2008.

The paper presents a wide analysis of the iconography and the meaning of the image of the Arms of Christ in the illustrative typology enclosed into a shield, that is the properly heraldic variant of blason. Next to the apotropaic and indulgential functions derived from the religious cult connected to the *Arma Christi* in late Middle Ages, the article also shows the peculiar nobiliar purposes of identification of the faithful's social *status* as christian soldier, neighbour in Christ and in His genealogy, which in the end allowed an abridgment of the escathological journey of reunification with God after death and through purgatory.

This work was originally written as final essay of the third year of the Course in Heraldry and Documentary Sciences of the Italian Heraldic and Genealogical Institute in september 2008.



Premessa

Arma Christi: l'iconografia degli Strumenti della Passione e la metonimia illustrativa con le Cinque Piaghe

L'espressione *Arma Christi*, che significa letteralmente "armi di Cristo", indica propriamente l'immagine degli Strumenti della Passione del Signore - ossia la croce, la corona di spine, i chiodi, la colonna della flagellazione, la lancia, i flagelli e altri ancora - intesi come emblemi del suo tormento terreno; ma in senso traslato individua anche l'iconografia delle Cinque Piaghe - ovvero le ferite al costato, nelle

mani e nei piedi - intese per metonimia come i segni della sua sofferenza (Mâle 1925, pp. 104-106).

Sin dai primi secoli del Medioevo e per tutta l'epoca moderna questi elementi sono intesi come armi non solo in senso letterario e concreto, in quanto cioè strumenti di offesa carnale, ma sono armi soprattutto in senso spirituale, quali mezzi intercessori di salvezza, poiché attraverso di essi il Cristo ha dato la propria vita per riscattare quella degli uomini tutti dal peccato e in cui l'umanità può quindi cercare rifugio, consolazione e aiuto contro le tentazioni terrene. Come ricorda San Paolo:

[i]n realtà, noi viviamo nella carne ma non militiamo secondo la carne. Infatti le armi della nostra battaglia non sono carnali, ma hanno da Dio la potenza di abbattere le fortezze, distruggendo i ragionamenti e ogni baluardo che si leva contro la conoscenza di Dio (2Cor 10: 3-5).

Essi sono tuttavia armi anche in senso araldico, in quanto, soprattutto tra XIV e XVI secolo, si presentano entro scudi in disposizione para-araldica in combinazione variabile fra loro, trasformandosi in veri e propri stemmi che rimandano a Cristo e alla genealogia della Sacra Famiglia da cui proviene, in parallelo con i blasoni nobiliari e gentilizi. Come ogni re terreno possedeva uno stemma con rimandi simbolici alle proprie conquiste materiali e alla propria posizione sociale, così in passato si ritenne appropriato per il Re dei cieli portare le armi con gli emblemi della propria vittoria terrena e spirituale, ossia i simboli sublimati della sua sofferenza carnale.

Le funzioni che lo stemma portava con sé sono quindi individuabili in primo luogo in una valenza identificatrice, la quale cioè suggeriva l'appartenenza a una dinastia, in un valore informativo dello *status*, che rendeva esplicito il grado di lignaggio, e in una finalità apotropaica, o protettiva.

L'*Arma Christi* non solo onorava il Signore con un blasone araldico di riconoscimento e identificazione riconoscibile da chiunque, ma dava forma concreta a un culto che crebbe d'importanza e popolarità in maniera esponenziale durante il tardo Medioevo, per raggiungere il suo culmine nel XV secolo.

L'immaginario iconografico dell'*Arma Christi* associato al culto della Passione ha una lunga tradizione che affonda le sue radici nel IX secolo, come mostrano le illustrazioni del *Salterio di Utrecht* dell'830 a.C. circa (Utrecht, Universiteitsbibliotheek, Ms. Bibl. Rhenotraiectinae I Nr. 32, c. 12r), assumendo valenza talvolta meramente simbolica, se non addirittura astratta, come quando si mostrano ad esempio le sole Piaghe del Cristo senza alcun riferimento alle membra fisiche che le recavano, come nel caso delle cinque croci che ancora oggi vengono tracciate dal sacerdote durante la cerimonia di consacrazione di un nuovo altare o

dei cinque circoli frequentemente raffigurati sulle spille medievali di pellegrinaggio. Queste ultime costituivano vere e proprie medaglie, talvolta anche in metallo prezioso, che venivano letteralmente indossate dai pellegrini sulle proprie vesti di ritorno dai loro viaggi a scopo devozionale quale testimonianza della pratica votiva effettuata, ma anche come sorta di talismano taumaturgico, nonché di oggetto indulgenziale tramite cui rinnovare quotidianamente l'intercessione celeste, al pari dei *souvenirs* religiosi che tutt'oggi è possibile acquistare nei vari santuari (Mitchiner 1986; Spencer 1998; Bredehoft 2006;).

Molteplici erano tuttavia le immagini dell'*Arma Christi* a valenza letterale, ove gli Strumenti del martirio di Cristo e le Cinque Piaghe erano associati insieme entro più estensivi cicli iconografici della Passione, come nei soggetti della Pietà, dell'Uomo dei Dolori o della Messa di San Gregorio. Secondo il racconto tradizionale mentre quest'ultimo, papa e padre della Chiesa nel VI secolo, stava celebrando la messa nella chiesa romana della Santa Croce di Gerusalemme il Cristo apparse, stante sulla sua tomba tra le armi del martirio, nell'atto di mostrare le sue piaghe, per confutare il dubbio insorto in uno dei coadiutori pontifici sulla sua reale presenza nell'eucarestia. L'effigie circolava in una duplice forma iconografica, talora proponendo la sola immagine dell'Uomo dei Dolori, stante davanti la croce con le braccia conserte sul ventre e stretto tra l'*Arma Christi*, talvolta mostrando l'intera scena dell'apparizione di Cristo all'altare ove il papa celebrava la messa (Duffy 1992, pp. 238-239; Os 1994, pp. 110-114; Panofsky 1998).

L'iconografia dell'*Arma Christi* si trova riprodotta attraverso una varietà di *media* e in contesti differenziati, *in primis* nei manoscritti miniati, soprattutto nei cosiddetti libri d'ore, sorta di breviari laici e privati a carattere devozionale, quindi nelle illustrazioni xilografiche a corredo degli *incunabola* o di singoli fogli di preghiera a sfondo indulgenziale distribuiti agli illetterati, poi nelle incisioni lignee o lapidee degli arredi liturgici delle chiese (fonti, stalli, dittici) o degli elementi architettonici (capitelli, architravi, chiavi di volta); più raramente essa si riscontra nelle grandi vetrate delle chiese, negli smalti liturgici o nelle rilegature dei libri (Carter 1956-57, p. 117).

La diffusione popolare di questo particolare motivo iconografico nel Medioevo e nell'epoca moderna è indubbiamente da attribuirsi, come vedremo, al suo essere icona d'indulgenza, cui cioè era connessa la possibilità di acquisire attraverso la preghiera davanti a essa e tramite essa, quale simbolo sublimato del Re dei cristiani per eccellenza che diviene perciò immanente realtà divina intercessoria, l'assoluzione parziale dei peccati in terra e quindi, anzi soprattutto, un'abbreviazione del periodo di permanenza dell'anima nel purgatorio dopo la morte (Duffy 1992, pp. 238-248). Non a caso nel messale medievale esisteva una Messa votiva delle Cinque Piaghe di Gesù la quale assicurava la liberazione dal purgatorio dell'anima

per cui veniva celebrata e l'assoluzione di chiunque vi partecipasse consecutivamente per cinque giorni. Si trattava della messa romana dell'*Humiliavit*, nota anche come Messa Aurea ascritta direttamente a San Giovanni Evangelista, che si riteneva essere stata rivelata direttamente dall'arcangelo Raffaele a papa Bonifacio I nel VI secolo (Holwek 1912; Pfaff 1970, pp. 84-91).

1. Le origini trionfali e apotropaiche dell'iconografia dell'Arma Christi

(Arma difensiva e offensiva)

Il motivo iconografico degli Strumenti della Passione di Cristo era diffuso sin dai primi secoli dell'epoca cristiana, esso appare infatti già nei mosaici del VI secolo di Ravenna, ma a quell'epoca era inteso come *Arma Christi* nel suo duplice senso letterale di arma difensiva da una parte, ossia di vero e proprio scudo contro gli attacchi del maligno e le sue tentazioni, e offensiva dall'altra, quale mezzo di combattimento contro i nemici della cristianità. Essa si configurava quindi come vera e propria arma fisica di battaglia religiosa in questo mondo, assumendo tuttavia un'esplicita valenza apotropaica e taumaturgica di natura spirituale e assicurando quindi la vittoria del fedele per virtù divina sugli avversari e le avversità terrene che materialmente incarnano il male (Lewis 1996; Bynum 2002, pp. 23-25).

Non a caso infatti la croce, strumento della Passione per eccellenza, tanto che con essa s'identifica lo stesso Cristo nell'immaginario collettivo religioso non solo di ambito cristiano ma anche esterno, fu assunta dalle armate d'Occidente durante le crociate contro i musulmani infedeli quale simbolo d'individuazione e di distinzione. Come ci testimonia Ruggero di Hoveden, storico e cronista del XII secolo al seguito di Riccardo I d'Inghilterra nella terza crociata, l'unica variabile esteriore adottata nelle armature dalle milizie feudali combattenti fu quella della diversificazione nazionale del colore della croce:

[r]ex namque Franciae et gens sua susceperunt cruces rubeas; et rex Angliae cum gente sua suscepit cruces albas; et Philippus comes Flandriae cum gente sua suscepit cruces virides (cur. Stubbs 1869, p. 335).

Inoltre, significativamente, lo stemma dell'Ordine Equestre Gerosolimitano, costituito dal condottiero fiammingo Goffredo di Buglione dopo la conquista di Gerusalemme nel 1099 nell'ambito della prima crociata allo scopo di difendere il Santo Sepolcro di Gerusalemme, poneva in campo d'argento una grande croce

centrale purpurea accompagnata nei quarti così determinati da quattro croci più piccole del medesimo colore, che volutamente si rifacevano al numero delle piaghe del Cristo e alla loro disposizione e quindi al loro potere trionfale sulla morte terrena e spirituale, con un evidente significato di protezione apotropaica e di taumaturgia miracolosa in nome della Vera Fede. Lo stemma dell'Ordine del Santo Sepolcro recuperava l'insegna personale di Goffredo di Buglione, il quale dopo la crociata blasonava: d'argento, alla croce potenziata d'oro, accantonata da quattro crocette dello stesso. Secondo la tradizione l'arma, che divenne anche stemma dell'antico Regno di Gerusalemme, contravveniva volontariamente alla regola di contrasto dei colori, che vieta la sovrapposizione dei metalli fra loro, quale indizio di somma maestà e per meglio marcare il prestigio particolare della città (Bracco 1992).

La legittimità di origine divina del potere tutelare dell'*Arma Christi* era esplicitamente dichiarata anche nella cerimonia di benedizione dei crociati, durante la quale il sacerdote in paramenti sacri nell'atto di attaccare il simbolo della croce alle vesti dei cavalieri pronunciava la formula «Accipe signum crucis in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti in memoriam passionis, crucis, et mortis Domini Nostri Jesus Christi et in conservationem animae tuae, et corporis tui»; quindi, mentre li aspergeva e benediceva, recitava «In hoc signo vale, in hoc signo vince, in hoc signo revertere» (Amati 1830, p. 288).

L'*Arma Christi* continuò a rappresentare il simbolo del trionfo del Cristo e della sua paradossale vittoria attraverso l'umiliazione, la sofferenza e la morte carnale per tutto il Medioevo, fino all'inizio del XIV secolo. Questa iconografia apparteneva cioè all'immagine del vincitore, al Cristo Risorto, non al Cristo sofferente di pietà del tardo Medioevo, e si trasformava quindi in attributo della *Majestas Domini*: nelle rappresentazioni del Giudizio Finale tra IX e XI secolo è affatto infrequente vedere il Signore presentare egli stesso la croce della Passione come trofeo aureo, a guisa di scettro, come nell'*Apocalisse di Bamberg* del 1000 circa (Bamberg, Staatsbibliothek, Ms. Bibl. 140, c. 53r) o nel *Lezionario di Bernulfo*, intorno al 1030 (Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, Ms. 1503, c. 41v). Inoltre, i *signa* della Passione divenivano quindi per trasposizione metonimica la giustificazione del potere divino di superiore ed estremo giudice del Re dei cieli: l'iconografia dell'*ostentatio vulnerum*, in cui cioè Cristo mostra agli uomini le sue piaghe, secondo le stesse indicazioni bibliche apparteneva infatti al giorno del Giudizio, quale segno di amore verso i fedeli e al contempo di rimprovero verso i peccatori (Panofsky 1971, vol. 1, pp. 123-125; Os 1994, p. 114; Panofsky 1997).

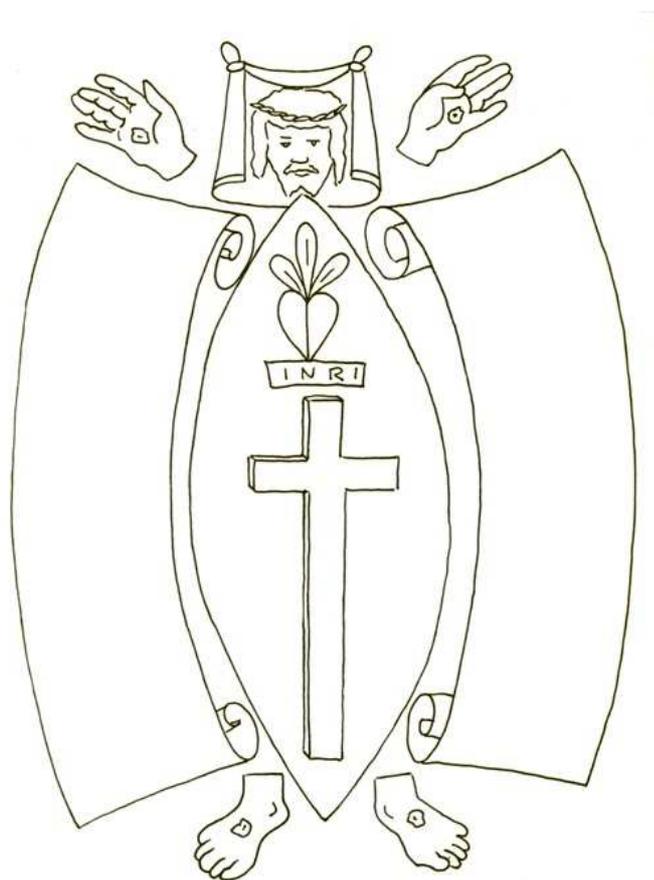
Paradossalmente, sulla scia di questa antica tradizione concettuale trionfante dell'*Arma Christi*, nel tardo Medioevo si arrivò persino a ideare dei cicli iconografici della Passione di Cristo in cui il Salvatore appariva crocifisso dalle stesse Virtù, dove

persino la tortura viene compresa come amore, in cui cioè il sacrificio estremo del Figlio di Dio diviene espressione concreta e tangibile delle qualità divine dell'Amore, della *Fortitudo*, della *Caritas* e gli Strumenti della Passione, unitamente alle Piaghe, sublimano nello stemma identificativo della sua superiore e celeste regalità (Hamburger 1998, pp. 121-124; Bynum 2002, p.18).

Un esempio eclatante del significato trionfale che l'*Arma* recava nel Medioevo e della valenza apotropaica e taumaturgica che ne derivava, il quale anticipa implicitamente anche il cambiamento d'interpretazione attribuita a cui andò incontro questa iconografia all'alba dell'epoca moderna, è dato dalla trasformazione della celebre preghiera alla Passione connessa alla Messa di San Gregorio *Adoro Te Domine Jhesu Christe* (Duffy 1992, pp. 239-241). Questa prece fu probabilmente composta nell'ambito monastico di affiliazione celtica della Britannia settentrionale del IX secolo, poiché si ritrova quale parte di un'orazione liturgica composta da quindici invocazioni dal medesimo avvio, ognuna delle quali separata dalla successiva tramite un *Ave* e un *Pater* e terminante con un'identica colletta, nel noto *Book of Cerne* (Cambridge, Cambridge University Library, Ms. L1.1.10), miscellanea votiva compilata intorno all'830-840 circa per il vescovo Aethelwold di Lichfield (Brown 1996). Alla metà del X secolo la sezione della petizione inerente la Passione del Cristo fu separata dal resto del testo e utilizzata quale invocazione liturgica proclamata dal celebrante durante la solenne venerazione della croce al Venerdì Santo, sebbene in seguito, negli ultimi secoli del Medioevo, essa trovò maggiore diffusione nell'ambito devozionale privato grazie alla sua acquisita qualità indulgenziale (Young 1962, vol. 1, pp. 112-148). Nel testo completo originario del *Book of Cerne* l'enfasi principale è posta sul trionfo di Cristo quale Dio Incarnato: la preghiera esalta il suo ruolo nella redenzione, il suo potere di guarire e di salvare, la sua discesa come Re di gloria agli inferi per liberare i patriarchi prigionieri, la sua venuta in apoteosi nel giorno del Giudizio Finale; ma soprattutto, la parte dell'invocazione rivolta a Cristo coronato di spine ritrae la crocifissione come l'azione vittoriosa del Cristo stesso, «Domine jesu Christe, adoro te in cruce ascendentem» (Duffy 1992, p. 241). Questa teologia trionfale del concetto e dell'immagine dell'*Arma Christi* al volgere del Medioevo sarebbe scomparsa quasi completamente per cedere spazio a una visione pietistica, di matrice devozionale, rivolta al coinvolgimento empatico ed emotivo del fedele, portando all'emblematica sostituzione del termine *ascendentem* colla parola *pendentem*, la quale sottolinea la profonda sofferenza del Signore nel momento della sua morte, realizzando così un ribaltamento del significato del testo in senso compassionevole (Bradford Bedingfield 2002).

L'interpretazione in senso vittorioso dell'*Arma Christi* giustifica e rende evidente il valore apotropaico, di difesa contro gli influssi maligni, che gli era attribuito e che la

rese un'immagine di grande fascino e di stabile successo attraverso i secoli, portandola in ultima analisi a identificare il Cristo stesso in termini che potremmo definire para-araldici, come vedremo. A questo proposito appare particolarmente significativa una tradizione raffigurativa testimoniata da un'incisione xilografica proveniente dalla Germania della fine del XV secolo (Washington, National Gallery, Rosenwald Collection, 1943.3.831), ove la ferita nel costato di Cristo diviene il corpo stesso del Signore; il velo della Veronica con l'effigie impressa del volto di Gesù, il quale è uno dei diversi elementi che compongono l'*Arma Christi*, ne diviene il capo; le singole mani e i piedi piagati ne sono le membra; il cuore della ferita è costituito dalla croce stessa, col *titulus INRI* ¹ [tav. 1].



Tav. 1: Disegno schematico dell'incisione xilografica con la preghiera indulgenziale alle Sacre Piaghe. Washington, National Gallery, Rosenwald Collection, 1943.3.831. Germania, fine del XV secolo.

¹ <http://www.nga.gov/cgi-bin/tinfo_f?object=4046>.

Sintomaticamente l'immagine è inoltre accompagnata da una rubrica indulgenziale che assicura sette anni di perdono e protezione contro la morte improvvisa a chiunque la baci, trasformandola in definitiva in un vero e proprio amuleto (Areford 1998, pp. 214-215). D'altra parte la stessa religiosità ufficiale della Chiesa proponeva una visione del mondo che era ricca di apparati tendenzialmente miracolosi e prodigiosi, ove le forze del male si scontravano quotidianamente con quelle del bene. Diversi momenti centrali della liturgia ortodossa si concretavano in rituali esorcistici, come nel caso della consacrazione battesimale in cui la benedizione del sale e dell'acqua era esplicitamente rivolta all'espulsione del diavolo dal corpo del fedele; o come nella declamazione di formule beneauguranti e protettive durante le processioni rogatorie per la propiziazione dei raccolti tramite l'invocazione del Santo Nome del Signore o del suo *Titulus Triumphalis INRI* (Duffy 1992, pp. 279-280).

Numerosi sono anche gli esempi di rotoli e foglietti devozionali di carattere indulgenziale con lo stemma delle Cinque Piaghe che circolavano autonomamente nel tardo Medioevo, le cui rubriche testimoniano del loro impiego tutelare sotto forma di talismani in soccorso degli ammalati, dei moribondi e delle partorienti, come dimostra ad esempio la carta votiva sciolta raffigurante la ferita nel costato di Cristo inserita in un libro d'ore del XV secolo oggi conservato al *Lambeth Palace* di Londra (Londra, Lambeth Palace Library, Ms. 545, c. 78v; Duffy 2006, pp. 71-77). Il motivo dell'*Arma Christi* acquistò sintomatico spazio persino nell'oreficeria, come mostra ad esempio un anello ora conservato al *British Museum* di Londra inciso con un'immagine del Cristo circondato dagli Strumenti della Passione con l'iscrizione «Vulnera quinque dei sunt medicina mei» (Evans 1922, p. 127). Molti sono gli esempi d'ambito anglicano in cui emerge con evidenza la diffusione di gioielli, in particolar modo anelli, con l'immagine sacra delle Cinque Ferite di Cristo dal valore protettivo, come testimonia anche il lascito ereditario di «Wyllyam Beere of London», supposto proprietario cinquecentesco del libro d'ore Ms. Pal. 206 della Biblioteca Palatina di Parma, in cui è citato il donativo di «a golde rynges wythe the v woundes thearein» (Saporiti 2006, pp. 443-447, 500-504). D'altra parte tracce del valore apotropaico attribuito a taluni specifici termini e frasi rituali sono contenute *in nuce* nella Bibbia stessa, come attestano le parole riportate dall'evangelista Marco:

[e] questi saranno i segni che accompagneranno quelli che credono: nel mio nome scacceranno i demoni, parleranno lingue nuove, prenderanno in mano i serpenti e, se berranno qualche veleno, non recherà loro danno, imporranno le mani ai malati e questi guariranno (Mr. 16: 17-18).

Ancora più significativa risulta essere la testimonianza del *Malleus Maleficarum*, il famoso trattato moderno sulla stregoneria: non solo in esso si riconosce che le pratiche occulte erano in origine interamente sacre, ma vi si ritrova legittimato l'uso degli "incantesimi" scritti che riportano passi evangelici e formule sacrali come amuleti di protezione per le gestanti o gli infermi (Duffy 1992, p. 285; Summers 1928). Un esempio concreto è dato dalla preghiera indulgenziale alle Piaghe di Cristo che si trova annessa in un rotolo devozionale della fine del XV secolo, redatta dal canonico Percevall dell'abbazia di Coverham nello Yorkshire (New York, Pierpont Morgan Library, Ms. Glazier 39), in cui la natura privata d'utilizzo del rotolo è sottolineata dal passo del relativo testo in cui si afferma che qualora appoggiato sul ventre di una donna gravida esso assicurerà un parto privo di rischi (cur. Hellinga & Trapp 1999, pp. 514-515). Un altro esplicito caso è fornito dalla litania in versi inglesi delle cosiddette *Ore Talbot* (Cambridge, Fitzwilliam Museum, Ms. 40-1950), in cui l'immagine degli Strumenti della Passione a c. 58r, tra cui è significativamente raffigurato anche uno scudo con cinque piccole croci purpuree in disposizione araldica a ricordo delle Sacre Piaghe, è preceduta da un brano che esplicitamente invoca protezione contro l'infermità, la malattia, il dolore, le incursioni del diavolo e i nemici, avente inizio a c. 50r in questo modo:

Lorde ih(es)u crist her me and have mercy up on me to day evy day and on derstonande my prayer and out frome me all infirmities sekenesses and sorwys and all fantasies of the devyll that the have no power for the noye me nyeth ne day waking ne slepyng, but all my amys [enemies] commanded and drede me and fle forme... (Duffy 2006, p. 76).

Fu esattamente questa qualità taumaturgica e intercessoria dell'*Arma Christi*, nella sua duplice forma di Strumenti della Passione e di Sacre Piaghe, a determinarne la fortuna iconografica non solo in sermoni, preghiere e componimenti devozionali di carattere privato (Kamerick 2002, pp. 169-189), ma anche nei lasciti testamentari sotto forma di prescrizione di recitazione funeraria delle preghiere a essa dedicate e soprattutto in tutti quei monumenti funebri, architetture e arredi a sfondo religioso strettamente connessi con il desiderio di esibizione di un'iconografia araldica familiare e nobiliare, quale simbolo generale di appartenenza interna al mondo cristiano e, in particolare, di un "privilegio di prossimità" col divino che ne riconosce e consacra anche la posizione sociale in terra (Michael 1997).

2. Diffusione devozionale pietistica a valenza escatologica

(Arma di salvezza)

A partire dall'inizio del XIV secolo l'*Arma Christi* comincia ad assumere una sempre più ampia valenza di tipo pietistico, connessa allo sviluppo di una venerazione di tipo affettivo che affonda le sue radici nella predicazione degli Ordini mendicanti. Questi ultimi, sottolineando l'umanità del Cristo e l'aspetto intimistico della preghiera cristiana, avevano riportato l'accento sul messaggio evangelico della penitenza personale quale strumento terreno per cancellare i peccati, come affermato dallo stesso Cristo nel celebre Discorso della montagna, «Tu invece quando preghi entra nella tua camera e, serratone l'uscio, prega il Padre tuo che è presente nel segreto: e il Padre tuo, che vede nel segreto, ti ricompenserà» (Mt. 6: 6). In questo processo ebbe un peso considerevole anche la nascita della cosiddetta *Devotio Moderna*, movimento di devozione spirituale laico dall'accento fortemente intimistico, emerso alla fine del XIV secolo nell'area dei territori franco-fiamminghi attraverso la predicazione del suo fondatore Geert Grote, ma diffusosi in seguito a diversi livelli pressoché ovunque nel resto d'Europa (cur. van Engen 1988). La *Devotio* infatti si fondava su di una sistematica meditazione interiore quale concreto strumento terreno finalizzato alla salvezza dell'anima, la quale era incardinata sulla riflessione sulla vita del Signore e in particolare sulla sua Passione (Delaisié 1968, pp. 8-12; Marrow 1979, pp. 20-27; Os 1994, pp. 168-169).

L'inclinazione pietistica tardomedievale comportò un vero e proprio ribaltamento dell'originale significato trionfale dell'*Arma Christi*, in cui le Sacre Piaghe passavano a rappresentare ora la tangibile espressione delle umane sofferenze patite dal Cristo, divenendo segni empatici della *Caritas* divina e assumendo la funzione di stimoli meditativi sull'essenza salvifica della Passione, trasformandosi quindi in ultima analisi in un compendio emblematico di teologia soteriologica. Nella sensibilità del devoto dell'epoca la dottrina cristiana era invero congiunta in maniera vitale alla recezione emotiva, per cui solo attraverso una sentita risposta devozionale il fedele poteva sperare nella remissione dei peccati. All'interno di questa concezione il culto del sangue, che era rappresentato per eccellenza dalla venerazione delle Cinque Piaghe, paradossalmente si trasformava in momento estatico di liberazione e compimento devozionale, in cui l'adorazione del martirio diveniva strumento di personale redenzione, in parallelo all'intrinseca contraddizione di una religione che

restituisce la vita eterna attraverso il sacrificio della morte del Figlio di Dio (Lewis 1996, pp. 204-229; Bynum 2002, pp. 23-25).

In questo contesto l'*Arma Christi* raggiunse una sempre maggiore diffusione nell'ambito devozionale connesso alle preoccupazioni per l'aldilà e al culto funerario di commemorazione dei morti, dominio in cui gli stemmi araldici giocavano un ruolo preponderante nella funzione di ricordo e identificazione dei fedeli (Binski 1996, pp. 70-92). Uno degli aspetti più importanti del collocamento di blasoni araldici entro le architetture religiose, le vetrate istoriate, i dipinti votivi, i libri di devozione privata e, soprattutto, entro le tombe è il significato escatologico in senso liturgico che può essere associato a questa esibizione (cur. Verbeke, Verhelst & Welkenhysen 1988). Essa concretizza il desiderio di acquisire maggiore vicinanza alle parti più sacre della chiesa o dell'oggetto in questione, quello che abbiamo cioè già descritto come volontà di raggiungere un "privilegio di prossimità" a Dio, in modo da asserire parallelamente la propria autorità sociale in terra in maniera formale e ufficiale. Si viene cioè a suggerire una correlazione con il protocollo secolare di esibizione araldica e la volontà di essere riconosciuti davanti Dio nella propria corretta posizione feudale quando giungerà il tempo della Seconda Venuta: la necessità di una precisa identificazione anche dopo la morte è chiara, ma il concetto principale che sottende alla questione è che quello che è chiaramente visibile solo a Dio entro la sepoltura deve essere reso riconoscibile anche per la società esterna. L'idea che giace dietro questa ostentazione araldica è infatti quella del *miles christianus*, il cavaliere di fede sempre pronto in questo mondo e nell'aldilà a compiere la propria missione, che porta come stemma i simboli salvifici della Passione di Cristo quali armi di salvezza, in senso araldico (Denholm-Young 1969, pp. 1-40).

Un esempio concreto di questa nuova concezione è fornito dai cosiddetti Rotoli d'Armi tardomedievali, che combinano insieme blasoni araldici e immagini e preghiere dell'*Arma Christi*, come nel caso del *Fitzwilliam Roll of Arms* datato al 1310 circa (Cambridge, Fitzwilliam Museum, Ms. 7 1953; Wormald & Giles 1982). In questa pergamena il semplice fatto che gli scudi siano rappresentati accanto alle preghiere vuole indicare che le persone che possedevano lo stemma, e le loro rispettive famiglie, erano benedette e avrebbero ricevuto indulgenze nell'aldilà, come asseriscono le orazioni stesse: maggiore era la vicinanza alla vetta della gerarchia feudale ritratta nel rotolo, più velocemente il processo di assoluzione sarebbe stato avviato (Michael 1997, p. 64).

Un altro caso suggestivo e dal valore esemplificativo del significato di arma di salvezza in senso escatologico che nel tardo Medioevo era attribuito all'*Arma Christi* è fornito da un inusuale libretto votivo eburneo, realizzato nell'area della Vestfalia o del limitrofo Basso Reno intorno alla metà del XIV secolo (Londra, Victoria and Albert

Museum, inv. n. 11-1872. Os 1994, pp. 114-115)². Scorrendo le pagine d'avorio del libricino nella propria intimità, modalità di fruizione che le dimensioni assai ridotte dell'oggetto lasciano suggerire, il devoto poteva sentire riecheggiare il celebre monito dell'autore delle *Meditationes Vitae Christi*, popolare trattato devozionale di natura spirituale proveniente dall'ambiente francescano del 1300 circa e attribuito al cosiddetto Pseudo-Bonaventura: egli invitava ogni sincero fedele a lasciare che ciascuna scena della Passione divenisse un'occasione di riflessione e preghiera personale, immedesimando se stessi con quello che Cristo aveva provato, sopportato pazientemente e sofferto con dolore al fine della redenzione dell'umanità (Hundersmarck 2003). Invero, sul rilievo che funge da legatura esterna del libretto votivo da una parte è rappresentata la gloria dei cieli tramite il soggetto della Coronazione della Vergine, mentre dall'altra è ritratto il proprietario nell'atto di pregare in ginocchio davanti al suo santo intercessore, a dimostrare che attraverso la pia orazione è possibile ottenere il riscatto dell'anima dal peccato e guadagnare il paradiso. All'interno si susseguono pagine d'avorio che alle classiche scene della Passione del Signore - come l'Ultima Cena, l'Arresto di Cristo o la Flagellazione - fanno seguire in coda una molteplice rappresentazione dell'*Arma Christi*, quale monito iconografico sublimato del sacrificio d'amore estremo compiuto dal Signore cui votare la propria compassione e gratitudine quotidiana. La raffigurazione è introdotta da un'immagine narrativa compendiale che mostra il Cristo con uno dei suoi torturatori, sopra cui è posta una mano che scende nell'atto di colpirlo; mentre nella pagina accanto troviamo tra i primi simboli la corona di spine, la ferita nel costato, il bastone con la spugna imbevuta di aceto e il secchiello che la conteneva. Proseguendo tra le pagine s'incontra un dittico che vede nella prima sezione i chiodi e il martello della crocifissione, accanto alle pinze utilizzate per estrarre i ferri dopo la morte e la benda posta sugli occhi del Cristo durante la derisione da parte dei soldati; si notano inoltre gli insoliti motivi dei danari d'argento del tradimento di Giuda, nonché le orme insanguinate di Gesù, le quali consentono al lettore di accompagnare il Salvatore lungo il Calvario in una sorta di trasposizione sintetica dell'evento che trasforma l'*Arma Christi* in uno strumento attivo di personale espiazione giornaliera. Nella sezione successiva vengono infine esposti il bastone e il flagello della tortura, la scala della Deposizione, la lancia che trafisse il costato, la veste del Cristo e i dadi con cui gli armigeri se la divisero, e infine una veduta dall'alto, a volo d'uccello, della tomba di sepoltura.

Come possiamo notare in questo esempio, alla fine del Medioevo gli elementi che costituivano l'*Arma Christi* si erano decisamente moltiplicati e fornivano

² <<http://collections.vam.ac.uk/item/O92726/devotional-booklet-devotional-booklet/>>.

costantemente nuove varianti iconografiche agli artisti chiamati a rappresentare in compendio soteriologico la Passione del Signore, al fine di consentire a ogni fedele di rivivere in se stesso quei patimenti che costituivano le credenziali dell'opera di salvezza escatologica dell'umanità in qualsiasi momento (Duffy 1992, pp. 234-237). Tutto questo testimonia non solo quanto il motivo fosse popolare e immediatamente riconoscibile a chiunque all'epoca, anche qualora frazionato in pochi elementi, talvolta persino uno solo come nel caso della ferita nel costato o sebbene non avesse una combinazione stabile e univoca, ma evidenzia anche il valore d'immediato rimando e d'identificazione del Cristo stesso che questa iconografia possedeva nell'immaginario collettivo. Lo stesso motivo della rappresentazione frammentaria delle Piaghe costituiva una tipica metonimia d'ascendenza medievale della parte per il tutto, riscontrabile frequentemente anche nella venerazione delle reliquie dei Santi, che tramite l'anatomizzazione delle membra raggiungeva l'intima incorporazione dell'immolazione materiale del Cristo. Il frazionamento delle Ferite o degli Strumenti della Passione introduceva cioè il tema del loro sovranaturale valore sacro d'icone imbevute di potere spirituale, da cui deriva la qualità indulgenziale delle preghiere a esse connesse (Lewis 1996, pp. 204-229; Bynum 2002, pp. 20-22).

3. Gli scudi attribuiti e la nascita dello stemma del Cristo in epoca moderna

Sin dalla metà del XII secolo, in parallelo con la diffusione generalizzata dei primi stemmi araldici, blasoni d'invenzione furono attribuiti a diverse figure leggendarie che nella realtà non ne avevano posseduti (Pastoreau 1997, p. 258). Tra esse vi erano personaggi biblici come Re David, di provenienza letteraria come i Cavalieri della Tavola Rotonda, o anche protagonisti storici di epoca pre-araldica come Alessandro Magno o Giulio Cesare. Quando infatti l'uso degli scudi araldici si stabilizzò e divenne pratica comune ed essenzialmente imprescindibile della classe dominante, nell'immaginario dell'epoca divenne parallelamente inconcepibile pensare che tali autorità, molte delle quali erano veri e propri sovrani, non avessero posseduto delle armi, che costituivano appunto i segni tangibili della loro nobiltà, terrena e spirituale (Loomis 1922). I cosiddetti scudi attribuiti fecero la loro comparsa nei cicli di leggende arturiane, ove servivano a legittimare le storie dei protagonisti con una plausibile aurea di veridicità storica, portando precocemente alla realizzazione di veri e propri blasonari, che se all'epoca della generazione seguente Chrétien de Troyes annoveravano circa una quarantina di stemmi, tra XIV e XV secolo arrivarono a contarne quasi duecento (Pastoreau 1997, p. 258). Scudi

attribuiti furono poi ideati usualmente anche per i regnanti di terre lontane nello spazio o nel tempo (Neubecker 1976, p. 30) e talvolta questi arrivarono persino a essere integrati tramite inquartamento negli scudi dei discendenti, come nel caso di alcune famiglie inglesi che incorporano le insegne conferite agli antichi capi gallesi del IX secolo (Neubecker 1976, p. 94), o, viceversa, blasoni furono attribuiti a personaggi di epoca pre-araldica sulla base di quelli degli eredi, come nel caso delle armi assegnate a papa Leone IX, sul soglio pontificio tra il 1048 e il 1054 (cur. Turner 1996, p. 415), secondo una tradizione che perdurò incessante sino al XVII secolo (Neubecker 1976, p. 224).

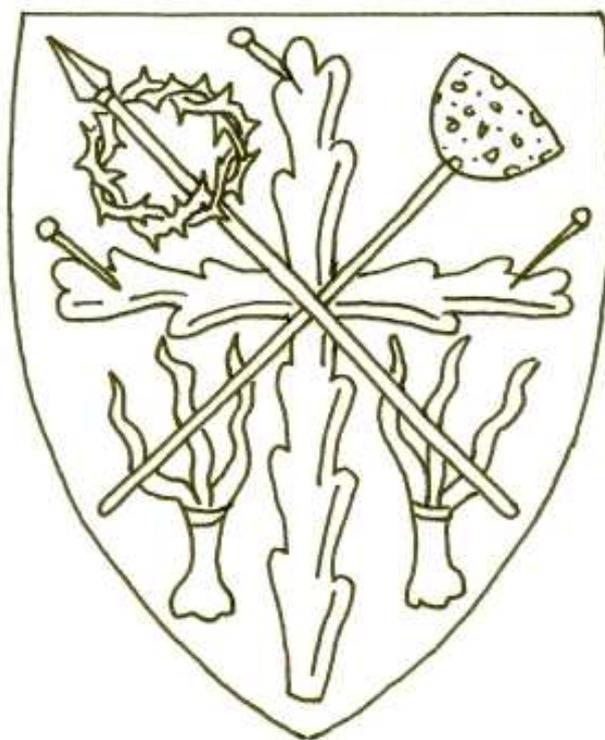
Sulla scia di questa concezione alcuni araldi della cristianità medievale composero scudi anche per i membri della genealogia sacra, come Maria Madre Regina e Cristo suo Figlio, e per le gerarchie celesti, come le schiere di angeli e persino le entità spirituali e invisibili come la Trinità (Dennys 1975, pp. 89-112). Questi blasoni rappresentavano soprattutto l'espressione di una devozione che riconosceva a essi il dominio sulla terra, sebbene nessuno degli stemmi raggiunse mai quella generalità di accettazione che avrebbe potuto conferire loro una sorta di stabile autorità riconosciuta. Invero, si riteneva che non fosse appropriato attribuire un'arma a Dio Padre, probabilmente in quanto essendo il creatore di ogni cosa, immanentemente invulnerabile, non necessitava di alcuno scudo. Questo chiaramente non afferiva a suo Figlio, che si era incarnato uomo, e quindi non solo poteva ma a quel tempo doveva legittimamente possedere uno stemma simbolo della sua autorità, essendo egli propriamente un sovrano regnante come detto nel Vangelo, «Pilato gli disse: "Tu sei il re dei Giudei?"... "Il mio regno non è di questo mondo... Tu lo dici; io sono re. Per questo io sono nato e per questo sono venuto al mondo"» (Giov. 18: 33). Inoltre, poiché discendeva a sua volta da una stirpe regale, quella di Davide, era pienamente in grado di ereditarne la dignità d'armi. Nella realtà lo scudo attribuito al suo avo, un'arpa d'oro in campo blu, non fu mai concretamente incorporato nello stemma del Cristo, come le leggi ereditarie avrebbero previsto e richiesto, né vi fu mai alcun riferimento alla sua illustre ascendenza (Dennys 1975, p. 96). Tra la fine del Medioevo e l'inizio dell'epoca moderna diverse sono le testimonianze scritte che descrivono Cristo come un principe d'armi per discendenza, come nel *Boke of St Albans* pubblicato nel 1486:

...the kyng of ye right lyne of Mary, of whom that gentilman Jhesus was borne very god and man: after his manhode kyng of the lande of Judea of Jues, gentilman by is modre Mary, prynce of Cote armure...Christe was a gentilman of his moder behalve and bore cotarmure of aunseturis [ancestors]... (ed. Blades 1901, cc. a2r, b1r).

Altri ancora lo designano quale “gentiluomo di alto lignaggio”, come lo scrittore araldico di epoca elisabettiana Gerard Legh (Legh 1562, pp. 13-14), certamente riflettendo un’opinione tradizionale comune di lunga durata.

Come abbiamo visto in precedenza, sin dai tempi antichi fu la croce del martirio a essere considerata l’emblema per eccellenza del Signore, e in questo senso fu adottata anche dai crociati, ma sebbene spesso in passato pure il simbolo dell’*Agnus Dei* fosse stato impiegato con questa valenza identificativa, già a partire dal XIII secolo la crescente e imperante venerazione per la Passione fece sì che quello che venne a essere riconosciuto generalmente come il personale stemma di Cristo fu esattamente l’*Arma Christi*, dapprima soprattutto nella tipologia degli Strumenti di Passione e in seguito, tra XV e XVI secolo, anche in combinazione con le Sacre Piaghe, in forme iconografiche certo variabili ma sempre immediatamente riconoscibili.

L’emblema degli Strumenti di Passione, talvolta denominato *Scutum Salvationis* ovvero scudo di salvezza, fu presto rappresentato entro veri e propri scudi araldici, il cui più antico esempio conservatosi è costituito dalla matrice del sigillo del vice-custode dei *Grey Friars* di Cambridge, datata al 1240 circa, oggi presso il *British Museum* di Londra (Londra, British Museum, Sigillo XXXVI [243]; Birch 1892, n. 2827) [Tav. 2].



Tav. 2: Disegno dello stemma dell’*Arma Christi* tratto dal sigillo del vice-custode dei *Grey Friars* di Cambridge. Londra, British Museum, sigillo XXXVI [243], 1240c.

Lo stampo raffigura una croce frastagliata con tre chiodi infitti alle estremità laterali e superiore, affiancata nei quarti inferiori da due flagelli a tre nervi in posizione verticale e sovrastata in banda dalla lancia della ferita nel costato trapassante in testa la corona di spine, incrociata in sbarra col bastone della spugna intrisa d'aceto.

Il fatto che questo scudo fosse ritenuto lo stemma personale del Signore è reso evidente in maniera esemplare da un libro d'ore dell'inizio del XIV secolo, oggi conservato alla *Bibliothèque de l'Arsenal* di Parigi, che lo descrive precisamente in termini araldici (Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 288, c. 15r). I primi importanti esempi illustrativi dell'*Arma Christi* in senso araldico provengono infatti quasi tutti da una serie di libri di devozione del XIV e XV secolo, e in particolare da libri d'ore. Questi ultimi sono testi di preghiera a uso privato dei laici, modellati sull'esempio della liturgia delle ore presente nei breviari clericali, i quali, sfuggendo al rigido controllo dell'ortodossia religiosa, si caratterizzavano quale fertile campo d'espressione dell'intreccio degli ideali religiosi secolari con l'ostentazione dello *status* sociale nobiliare. A questo proposito Bühler (1960, p. 84) scriveva:

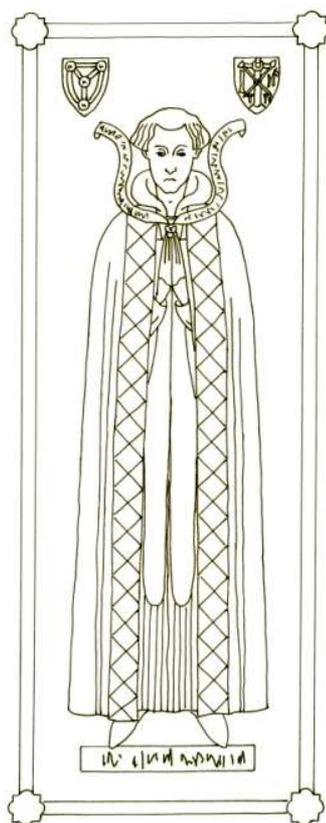
[d]oubtless, many a fifteenth century reader had a well-thumbed copy of a Book of Hours which he, or perhaps his wife, carried to church, but the grandiose display volume reposed at home to impress his friends with the owner's opulence and taste.

Costituendo infatti dei prodotti di lusso alquanto elitari, i libri d'ore spesso divenivano luogo privilegiato di autocelebrazione familiare, come attesta ad esempio il caso del manoscritto M. 700 della *Pierpont Morgan Library* di New York, realizzato nel terzo decennio del XIV secolo in Inghilterra. All'*incipit* dell'Ufficio della Croce a c. 11r è possibile infatti vedere in esso un bordo decorato su tre lati con alcune varianti dello stemma della famiglia du Bois, accompagnate nel quarto dallo scudo dell'*Arma Christi*³, quale manifesto duplice rimando da una parte alla devozione alla Passione del Signore esemplificata dal corrispondente testo e dall'altra all'implicita nobilitazione della dinastia familiare per assimilazione e prossimità alla regalità del Cristo.

Una tipologia di armi di Cristo dalla declinazione semantica leggermente differente è riscontrabile in un libro d'ore della prima metà del XIV secolo, redatto

³<http://utu.morganlibrary.org/medren/single_image2.cfm?imagenam=m700.011r.jpg&page=ICA000108401>.

secondo l'uso liturgico di Metz, oggi presso la Biblioteca Pierpont (New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 88), il quale raffigura uno scudo con gli Strumenti della Passione in campo d'oro sorretto da due angeli, nel *bas de page* della porzione di testo a c. 179r corrispondente ai Sette Salmi Penitenziali⁴. Questi ultimi già a partire dal VI secolo furono messi in relazione da Cassiodoro coi peccati capitali per via del loro numero e per questo furono in seguito annessi alla liturgia delle esequie con valenza intercessoria per i defunti. I Salmi Penitenziali in remissione dei peccati erano solitamente indirizzati a Cristo, in quanto giudice finale di tutte le anime nella Seconda Venuta, e per questo l'iconografia illustrativa classica era quella del Giudizio Universale col Signore mostrato per l'appunto come Sovrano dei cieli (Wieck 1997, pp. 91-93), chiaramente evidenziando il significato assunto in questo contesto dallo stemma di Cristo quale vera e propria arma di salvezza.

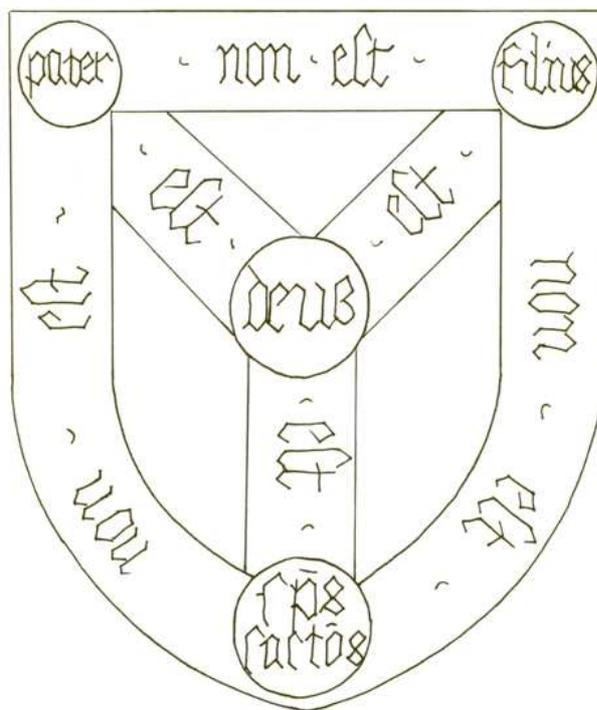


Tav. 3: Disegno della lastra sepolcrale di John Campden, custode dell'Ospedale di Santa Croce a Winchester, tra gli emblemi dello *Scutum Fidei* e dello *Scutum Salvationis*. Winchester, Ospedale di Santa Croce, coro, 1382.

⁴<http://utu.morganlibrary.org/medren/single_image2.cfm?image=m88.179r.jpg&page=ICA000096627>.

Un esempio di analogo valore semantico è quello riscontrabile nel contesto dell'architettura funeraria con la tomba di John Campden, custode dell'Ospedale della Santa Croce a Winchester, inumato nel 1382, la cui lastra sepolcrale lo raffigura a mani giunte, bardato con la livrea propria del suo *status*, tra lo *Scutum Fidei* alla sua destra e lo *Scutum Salvationis* alla sua sinistra (Boutell 1849), nel chiaro tentativo di evocare la sua appartenenza di diritto alla nobiltà cristiana per devozione e, unitamente, d'invocare la protezione delle armi della Trinità e del Cristo quali strumenti di redenzione in senso escatologico [Tav. 3]. Il cosiddetto Scudo di Fede, espressione che deriva dalla Lettera agli Efesini di Paolo di Tarso (6:16), è lo stemma medievale attribuito alla Santissima Triade Divina, il quale si configura come un simbolo iconografico che esprime diversi aspetti della dottrina trinitaria, sintetizzando la prima parte del Credo atanasiano in un diagramma compatto.

Altresì variabilmente definito come Scudo della Benedetta Trinità, Armi della Trinità, Armi della Fede o Emblema della Trinità, esso è costituito da quattro nodi a forma circolare, di cui i tre posti alle estremità dello scudo inscrivono i nomi del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo, mentre quello centrale contiene il nome di Dio. I nodi risultano poi interconnessi fra loro da sei bande, di cui quelle esterne sono iscritte con le parole "non est" e quelle verso il centro presentano invece il verbo "est" [Tav. 4].



Tav. 4: Diagramma dello *Scutum Fidei*.

L'origine precisa dello stemma è ignota, ma risale certamente ai tentativi di visualizzare simbolicamente la forma astratta della Trinità compiuti nel corso del XII secolo, probabilmente il primo esempio essendo il *Tetragrammaton* di Petrus Alfonsi contenuto nei suoi *Dialogi Contra Iudaeos* del 1109, di cui una copia è oggi conservata al Saint John's College di Cambridge (Cambridge, St. John's College, Ms. E. 4, c. 153v). Il diagramma fu utilizzato in senso araldico a partire dalla metà del XIII secolo, quando iniziò a comparire entro veri e propri scudi nobiliari, come quelli individuabili nelle illustrazioni della *Chronica Majora* di Matthew Paris del 1250 (Cambridge, Corpus Christi College, Mss. 16 e 26); o come nella rappresentazione di un cavaliere che si appresta a combattere i Sette Peccati Capitali nella *Summa Vitiorum* di William Peraldus del 1260 circa (Londra, British Library, Ms. Harley 3244, c. 28r; Evans 1982)⁵; o, ancora, nell'immagine della Vergine che si difende dall'attacco di Satana che le scaglia addosso un dardo elevando lo Scudo della Fede nell'Apocalisse di Lambeth Palace, realizzata tra il 1260 e il 1280 (Londra, Lambeth Palace Library, Ms. 209, c. 53r; Webber 1938).

Lo stemma di Cristo mantenne la significazione di strumento di salvezza in maniera perdurante nel tempo, trasformandosi persino in illustrazione autonoma ed esaustiva dei Sette Salmi Penitenziali disgiunta dall'immagine del Cristo Giudice, come dimostra, a distanza di un secolo circa, la bellissima miniatura introduttiva al suddetto testo contenuta in un altro libro d'ore della medesima biblioteca newyorchese, realizzato dal maestro Guillebert de Mets intorno al 1420 circa nell'area olandese di Ghent (New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 46, c. 103v)⁶. L'esempio in questione comprova al medesimo tempo che il concetto sotteso all'iconografia dell'*Arma Christi* era all'epoca diffuso su vasta scala territoriale, soprattutto nelle regioni dell'Europa settentrionale, come conferma un libro di preghiere fiammingo, realizzato a cavallo tra XV e XVI secolo, oggi conservato presso la Biblioteca Reale dell'Aia (L'Aia, Koninklijke Bibliotheek, Ms. KB 131 H 12), il quale a c. 160r presenta una preghiera alla croce con l'iniziale miniata O decorata con uno scudo artificialmente rappresentato come appeso nel campo interno e ornato con l'*Arma Christi* nella tipologia degli strumenti della Passione⁷; o, ancora, come attesta la bella vetrata del *King's College* di Cambridge col particolare di un simile stemma di Cristo, realizzata da maestri fiamminghi tra il secondo e il terzo decennio del XVI secolo (Saltmarsh 1959).

⁵ <<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IIIID=18283>>.

⁶ <http://utu.morganlibrary.org/medren/single_image2.cfm?imagenamem46.103v.jpg&page=ICA000151781>.

⁷ <http://zoom.kb.nl/zoom.php?src=http%3A%2F%2Fresolver.kb.nl%2Fresolve%3Furn%3DBYVANCKB%3Amimi_131h12%3A160r>.

Infine, l'idea dello *Scutum Salvationis* quale arma araldica di redenzione propria del Cristo appare evidentemente generalizzata all'inizio dell'epoca moderna anche tramite le numerose volgarizzazioni coeve del tema, tra cui ricordiamo quella trascritta in un codice devozionale inglese della metà del XV secolo circa, oggi presso l'*Huntington Library* di San Marino in California (San Marino, Huntington Library, Ms. HM 142). Il manoscritto presenta un noto poema dell'epoca sull'*Arma Christi* suddiviso in otto stanze, ciascuna di quattro versi, in cui gli Strumenti della Passione e le Sacre Piaghe sono specificamente descritte come armi di rimedio indulgenziale contro i peccati capitali attraverso espressioni di tipologia araldica, come a c. 7v, «schyld me from ye peyne of helle», o a c. 10v, 'The armes of christe both god and man...graunted xl dayes to pardon» (Robbins 1939, p. 415; Brown & Robbins 1943, nn. 1370, 2577, 3305.8 e 4200; cur. Brown, pp. 227-228)⁸. A questo proposito appare particolarmente significativa la ballata sulle armi di Cristo che segue l'articolata miniatura dello stemma messianico presente sulla seconda carta di una copia datata 1489 del trattato di araldica del francese Clement Prinsault (Parigi, Bibliothèque Nationale, Mss. Fr. 14357 e 5939), la quale rende pienamente conto del duplice valore araldico-escatologico che era all'epoca attribuito a questo emblema (Dennys 1975, pp. 98-99):

Cy commence le blazon des armes de nostre Redemption.

Nous dieu d'amours createur Roy de gloire
 Salut a tous vrays amans d'umble affaire
 Com il sort vray que depuis la victoire
 De nostre filz sur le mont de calvaire
 Plusieurs par peu de congnoissance
 De nos armes font au diable aliance
 Si vous faisons pour vostre bien mander
 Le fai d'argent au chef d'or luyant cler
 A ung playes que quant prescheurs et armes
 Com vrays heraulx les voudront blazonner
 Loyaulx amans reconnoisses ces armes.

Divignite du chief d'or poves croire
 Pure innocence est l'argent ou pourtraire
 Vouldrent juifz lez playes et encores

⁸ <http://dpg.lib.berkeley.edu/webdb/dsheh/heh_brf?Description=&CallNumber=HM+142>.

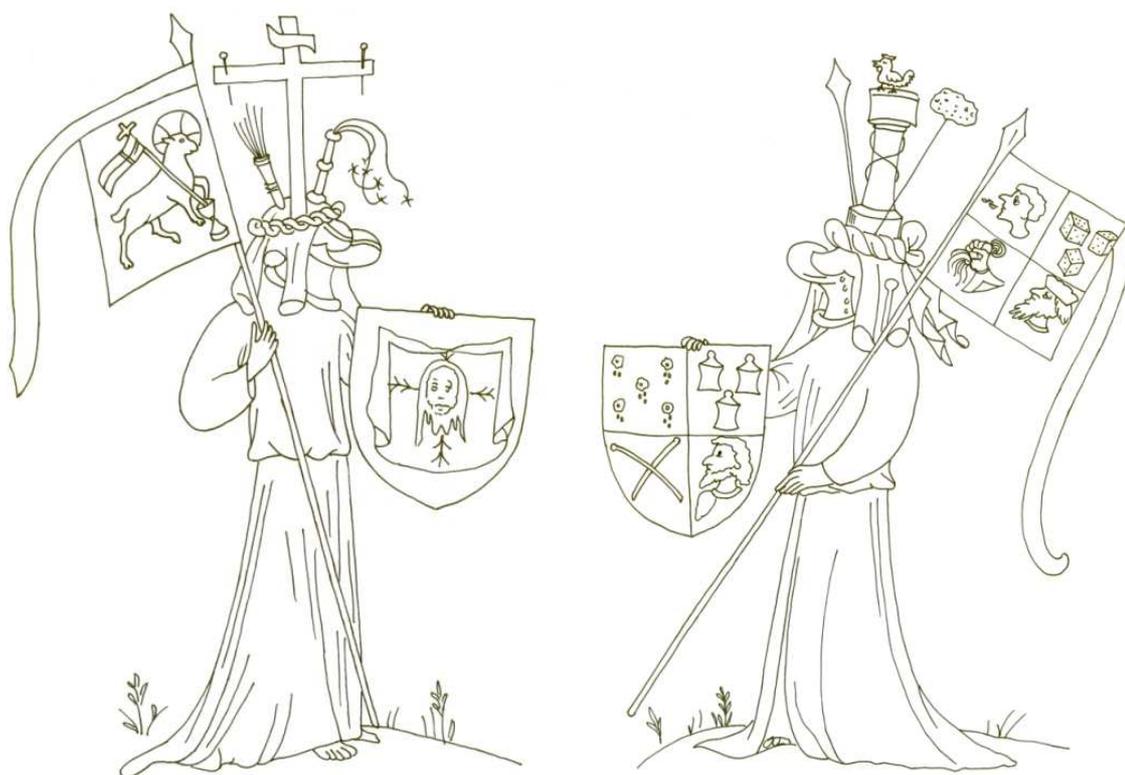
Parfit longis l'ouvrage necessaire
Pour vraye amans delivrer de grevance
Et si donnons et octroyons puissance
A l'eglise militant de passer
A nos gaiges passer tous ceulx qui retourner
Vouldront a nous, mais qu'en pleurs et lermes
De cueur contritt en foy sans abuser
Loyaulx amans reconnoisses ses armes.

Besoing sera quen ayes la memoire
Au derrain jour que vous vouldres retraire
Dessus le val de Josaphat chose est voire
Pour condampner l'ancien adversaire
La monstrerons ces armes sans nuiance
Pour nostre gent remectre en ordonnance
Et la vouldront souldoyers delivrer
Lors convendra le plus hardy trambler
Car ny vouldront espees ne guisarmes
Mais quant orres nos trompettes sonner
Loyaulx amans reconnoisses ces armes.

Prince, pitie vous semont impetrer
Quant a Romme voulumes pierre poser
Pour recepvoir toutes bonnes gens d'armes
Dont se voules en nostre resgne entrer
Loyaulx amans reconnoisses ces armes.

Gli esempi finora presentati documentano che dal punto di vista iconografico tra XIII e XIV secolo lo stemma dell'*Arma Christi* contava ancora un numero ridotto di Strumenti di Passione, i quali tuttavia andarono progressivamente aumentando nel tempo, fino a suddividersi in molteplici scudi intorno al XV secolo (Mâle 1925, pp. 97-100; Rushforth 1936, pp. 255-257; Réau 1957, pp. 508-512). Il fenomeno è attestato in forma estrema dalle chiavi di volta del cinquecentesco coro della Cattedrale di Winchester, le quali presentano ben trenta diversi tipi di emblemi cristologici (Carter 1956-57, p. 116); è inoltre testimoniato dal linguaggio popolare di numerose miniature e tabelle xilografiche delle fine del '500 e inizio del '600, come quella

visibile a c. 15r del codice Royal 6 E VI della *British Library* di Londra⁹. Un caso esemplare e prettamente araldico di moltiplicazione dell'*Arma Christi* in una foggia particolarmente elaborata è reperibile nel cosiddetto *Hyghalmen Roll*, probabilmente composto nell'Arcidiocesi di Colonia tra il 1447 e 1455 e oggi conservato al *College of Arms* di Londra (Londra, College of Arms, Ms. 1st M. 5, cc. 1v-2r). Questi costituisce un blasonario generale di nobili e cavalieri tedeschi che annovera quasi settecento scudi illustrati, quasi tutti con cimiero, e che si apre esattamente con le armi di Cristo, seguite da quelle dei santi, dei cosiddetti Nove Prodi del Mondo e proseguente con stemmi di vescovi e sovrani. Le carte iniziali del rotolo presentano due figure di Cristo fra loro speculari, di cui la prima è sormontata dalla scritta «Arma D(omi)ni Nostri Jhesu Christi», indossanti un elmo dorato di foggia cinquecentesca e una lunga tunica bianca che lascia appena scoperti i piedi nudi sul tappeto erboso [Tav. 5].



Tav. 5: Disegno delle rappresentazioni araldiche di Cristo e dei suoi stemmi contenute nel cosiddetto *Hyghalmen Roll*. Londra, College of Arms, Ms. 1st M. 5, cc. 1v-2r. Colonia, 1447-1455c.

⁹ <<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IIIID=31819>>.

Il Cristo sulla prima carta mostra con la mano sinistra uno scudo dal campo azzurro con l'effigie del Volto Santo sul velo della Veronica, mentre con la destra porta un'asta con una bandiera quadrata dal medesimo fondo azzurro, la quale rappresenta l'*Agnus Dei* che distilla dal petto gocce del suo sangue in un calice dorato ai suoi piedi; sull'elmo poggia la veste dello scherno, tenuta dalla corona di spine come cercine, da cui si eleva una croce con i chiodi alle estremità laterali e il *titulus INRI*, affiancata dalla verga e dal flagello. Il Cristo sulla carta affiancata presenta invece con la destra uno scudo inquartato coi simboli della Passione: nel 1° d'argento alle Cinque Piaghe sanguinanti, nel 2° d'azzurro ai tre vasi d'oro dell'unzione, nel 3° di rosso alle verghe dorate in crociate, nel 4° d'oro alla testa di Giuda Iscariota con la borsa di danari pendente dal collo; sull'elmo è posata la tunica della derisione, fissata tramite un cercine che sostiene la colonna della Flagellazione sormontata dal gallo del rinnegamento di Pietro e affiancata dalla lancia che ferì il costato e dal bastone con la spugna imbevuta d'aceto. La mano sinistra regge invece una bandiera quadrata parimenti inquartata con emblemi della tortura di Cristo: nel 1° di rosso alla testa di ebreo che sputa; nel 2° d'azzurro ai tre dadi; nel 3° d'oro alla mano che afferra una ciocca di capelli; nel 4° d'argento alla testa di re, forse Erode. Questo documento ebbe una certa circolazione all'epoca, come attesta una copia inglese realizzata probabilmente tra il 1465 e il 1480 dal pittore araldico e genealogista inglese Randle Holme, che ne riproduce alcuni disegni, tra cui i suddetti emblemi messianici (Londra, British Museum, Ms. Harley 2169, cc. 66v-67r), e che rappresenta in maniera speculare all'originale un blasonario generale di armi britanniche, confermando che lo stemma di Cristo raggiunse in epoca moderna una riconosciuta e indiscussa validità araldica in tutta Europa (Foster 1904, pp. 107, 109).

Di epoca pressoché contemporanea è la sala del Capitolo della Cattedrale di Elgin, nella circoscrizione scozzese di Moray (Mackintosh 1914, pp. 79-80; Carter 1956-57, pp. 122-123), che presenta un interessante caso di trasposizione architettonica dell'idea di moltiplicazione dello *Scutum Salvationis*, risalente agli ultimi due decenni del XV secolo, il quale mostra che queste varianti iconografiche erano applicate, diffuse e quindi riconoscibili non solo nell'ambito elitario degli alti strati sociali acculturati in grado di accedere ai manoscritti, ma anche in ambito più popolare. Nella sala sono infatti presenti ben quattro stemmi dell'*Arma Christi*, due nella tipologia degli Strumenti di Passione e due in quella delle Sacre Piaghe: tre di essi si collocano sul pilastro centrale che supporta la copertura con un capitello ottagonale, ciascuna delle cui facce presenta uno scudo su cui si alternano armi nobiliari ed ecclesiastiche; un quarto scudo con gli Strumenti del Martirio è collocato

in una delle chiavi di volta del soffitto, con una disposizione degli elementi differenziata rispetto a quello della colonna.

Un altro pregnante caso di moltiplicazione architettonica dell'*Arma Christi* è ben rappresentato dal fonte della Chiesa Episcopale di Meigle, nel Perthshire scozzese, databile alla prima metà del XVI secolo (MacGibbon and Ross 1897, p. 518), il quale presenta scene narrative della Passione di Cristo, come la Crocifissione o la Resurrezione, alternate a emblemi simbolici di Passione, che in quanto armi di salvezza rimandano chiaramente al valore redentivo dell'acqua benedetta in esso contenuta. Tra le insegne dell'arredo liturgico, funzionalmente destinato all'educazione visiva dei fedeli cristiani, sono individuabili uno stemma con la veste dello scherno in posizione centrale in foggia di *tau*, accostata dai flagelli a tre nervi e sormontata dai dadi; uno scudo sannitico con i tre chiodi di Passione sovrastanti il martello della Crocifissione posto in orizzontale, con la testa a sinistra; uno scudo moderno con la croce terrazzata e la corona di spine poggiata sull'intersezione dei bracci; lo stemma delle Cinque Piaghe in disposizione araldica con la rappresentazione delle quattro membra ferite; un medaglione circolare con la colonna della flagellazione sormontata dal gallo del rinnegamento di Pietro e la corda; e infine un altro scudo moderno con la scala in posizione centrale, trafitta dalla lancia del costato in banda e dal bastone con la spugna in sbarra.

Una fonte storica che attesta il particolare rilievo attribuito allo scudo del Signore quale convenuto modello primario di riferimento della nobiltà cristiana, e che soprattutto testimonia il perdurare di questa concezione ancora ben addentro al XVI secolo, è rappresentata dal cosiddetto *Giardino Araldico* di Jean Lautte, pubblicato a Gand nel 1567 per i tipi di Gheraert Salenson (Lautte 2003), il quale, analogamente all'*Hyghalmen Roll* e alla sua copia inglese, costituisce un blasonario antico e moderno dell'area fiammingo-olandese e dei paesi vicini, esordiente con le armi di Cristo [Tav. 6]. Quest'opera - rara al punto che la stessa *British Library* di Londra ne possiede soltanto due esemplari, ma entrambi incompleti - consta di una introduzione bilingue in francese e in olandese e raffigura più di mille stemmi xilografati accompagnati dalle rispettive blasonature in lingua francese. Il blasone di Cristo qui presentato raffigura uno scudo inquartato: nel 1° alle Cinque Piaghe sanguinanti; nel 2° alla sfera celeste con la luna, il sole e le stelle; nel 3° al globo terrestre; nel 4° alla scena del Peccato Originale con Adamo ed Eva accostati all'albero della conoscenza; il tutto sormontato nel cuore da uno scudetto con un angelo. Lo stemma appare inoltre accantonato esternamente dal tetramorfo e sormontato da un elmo posto in maestà, ossia in posizione frontale come spetta per dignità ai sovrani, con un complesso cimiero avente per cercine la corona di spine, in cui si riconoscono la croce di Passione titolata *INRI* con i chiodi alle estremità laterali,

anteceduta dall'*Agnus Dei*, il quale risulta accostato su entrambi i lati dalle chiavi petrine, col tutto infine accompagnato dai lambrecchini laterali (Savorelli 2003).



Tav. 6: Disegno dello stemma di Cristo rappresentato nel *Giardino Araldico* di Jean Lautte. Gand, 1567.

Se nel Medioevo in tutti i paesi erano stati ideati e attribuiti diversi tipi di stemmi a Cristo, che tuttavia per lo più contenevano solo gli Strumenti della Passione, e in numero ridotto, ora, in epoca moderna, poiché secondo quanto afferma lo stesso autore del trattato tutti gli emblemi si reputano derivati da qualche antico episodio illustre e virtuoso, ovviamente quello del Cristo deve possedere più di uno di questi riferimenti, che ne giustifica la complessità figurativa.

Un interessante caso di transizione verso questa articolata tipologia descrittiva dello scudo del Redentore tipica del Cinquecento è rappresentata da un'inusuale miniatura dell'*Arma Christi* contenuta in un libro d'ore all'uso di Toul, nella Lorena francese, datato agli anni ottanta del XV secolo e oggi conservato presso la *British Library* (Londra, British Library, Ms. Harley 2999, c. 61v)¹⁰. L'illustrazione tabellare, che è quasi a piena pagina, secondo una tipologia iconografica impiegata per dare

¹⁰ <<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IIIID=15694>>.

particolare risalto a un soggetto secondario, introduce l'Ufficio delle Ore della Croce, dedicato significativamente alla meditazione sulla Passione di Cristo. Essa rappresenta un semplice scudo sannitico a campo blu con i tradizionali Strumenti del Martirio, in cui tuttavia è possibile riconoscere anche gli inconsueti emblemi della testa di Erode e dei trenta danari, il quale invero si colloca in un contesto che appare atipico e che costituisce la vera innovazione del motivo. Lo stemma infatti si dispone davanti una croce a *tau* che si eleva dalla sepoltura vuota del Signore, sulla cui sommità si collocano un unicorno e un agnello in posizione araldica quali tenenti dello scudo; quest'ultimo è infine cimato da un elmo in maestà con la corona di spine come cercine, sopra cui è adagiato un leone. L'illustrazione chiaramente riassume con pochi riferimenti essenziali il concetto escatologico che sottende all'insegna del Cristo, quale trionfatore sulla morte (la tomba vuota) e Redentore dell'uomo tramite la sua Passione (la croce e gli Strumenti del Martirio). L'idea è poi ribadita e rafforzata metaforicamente attraverso la presenza degli animali, che si qualificano tutti come simboli cristologici, riflettendo un gusto per l'allegoria tipico dell'età moderna. L'agnello è infatti ovviamente un diretto riferimento all'agnello del sacrificio pasquale e all'agnello mistico di Dio. Il leone costituisce invece il simbolo della tribù israelita di Giuda, figlio di Giacobbe, da cui sarebbe nato il Messia e con cui pertanto egli è spesso direttamente identificato (Pisano 2002, pp. 186-190). L'unicorno, infine, rappresentava fin dal Medioevo uno dei soggetti preferiti per illustrare la dottrina e il mistero dell'Incarnazione di Cristo (Shepard 1984; Cardini 1986; ed. Zambon 1975). La leggenda della vergine in grado di ammansire la fiera belva compariva già nel *Physiologus* greco-alessandrino del II sec d.C., il quale, riconducendo gli animali all'unità di misura simbolica costituita da Gesù Cristo, aprì la strada per la sua moralizzazione, ossia per la sua lettura etico-allegorica in chiave cristiana, che esitò nella trasformazione dell'unicorno nell'unico figlio di Dio. Nel suo complesso la scena esemplifica manifestamente il passaggio iconografico dell'*Arma Christi* da elemento complementare dello sfondo delle antiche immagini devozionali, come la Messa di San Gregorio o l'Uomo dei Dolori, ove possedeva valore funzionale subordinato al racconto narrativo, a simbolo autonomo ed esaustivo d'identificazione dello stesso Cristo entro lo scudo del suo stemma.

Un analogo caso di trattamento elaborato dello stemma di Cristo, che ben riflette la capacità degli araldisti moderni di saperne adattare l'iconografia all'evoluzione dei tempi, rendendo il contenuto tradizionale sempre attuale tramite la variazione degli elementi interni, è riscontrabile in un pannello ligneo proveniente dagli alloggiamenti dell'abate di Arbroath, nell'Angus scozzese, risalente alla prima metà del XVI secolo (Berwickshire, Colstream, Newton Don House. Carter 1956-57, pp. 124-125). La tavola mostra due angeli che operano da tenenti di uno scudo su

cui è raffigurata una croce titolata del tipo a *Tau*, recante al centro dell'asta verticale un cuore, accantonato negli angoli dalle mani e i piedi piagati, con tre chiodi di Passione e i dadi; sopra di esso si eleva un elmo posto di lato con la corona di spine come cercine, da cui dipartono degli imponenti lambrecchini e che appare a sua volta sovrastata dalla colonna della flagellazione cimata dal gallo e accostata dal flagello e dalla frusta.

Quest'ultimo pannello congiuntamente introduce una riflessione sulla rinnovata iconografia dell'*Arma Christi* in uso tra XV e XVI secolo, che abbiamo già incontrato in alcuni dei precedenti esempi, e che sembra trovare una delle sue principali tipologie espressive nella forma delle membra piagate in disposizione araldica, associate all'immagine del cuore, con un essenziale riferimento agli strumenti della Passione, tramite la croce o la corona di spine e talvolta i chiodi, variabilmente composti fra loro. Gli arti con le stigmate essenzialmente attuano un recupero dell'immagine devozionale astratta e simbolica delle Cinque Piaghe a sé stanti, di cui forse era venuta meno nel tempo la capacità di comprensione iconografica, effettuando un passaggio verso il narrativo, il quale, rendendo concretamente visibile il richiamo ai patimenti del Cristo, aumenta l'effetto empatico di meditazione sulla sua umanità, in modo tale da rendere il suo modello di nobiltà spirituale tangibilmente imitabile. Si tratta cioè di una forma di appropriazione laica della regalità altrimenti inavvicinabile del Signore (Duffy 1992, pp. 155-163). La forma del cuore costituisce invece un'immagine di nuova ideazione che si generalizzò solo a partire dall'inizio del XV secolo e il cui sviluppo affondava la sua origine per analogia visiva nelle tavole scritte in forma di dittico (Jager 2000), proponendo la metafora ideale del cuore come scrittura devota interiore, ma soprattutto della Parola, o meglio, del Verbo che si fa carne, divenendo trasposizione visiva dell'Incarnazione del Redentore (Rubin 1991). Infatti a quel tempo il cuore era ancora considerato sede della mente, in accordo alla stessa Bibbia e ad Aristotele, e pertanto organo di conoscenza e comprensione oltreché di espressione dei sentimenti interiori (Saenger 1989, p. 146). Infine, i pochi Strumenti di Passione che sono impiegati in questa tipologia iconografica, quali richiamo emblematico e concettuale alle armi di salvezza, esprimono quella tipica metonimia della parte per il tutto che era uno dei principi cardine della concezione del mondo all'epoca (Bynum 2002, pp. 19-20). Questa composizione lasciava al contempo spazio a una più chiara disposizione araldica che ne semplificava la lettura, aumentandone la riconoscibilità anche da lontano, come necessario soprattutto per gli elementi architettonici, dove essa sembra essere maggiormente diffusa (Carter 1956-57, pp. 116-117).

L'autore

Laura Saporiti è attualmente al terzo anno del Corso di Dottorato in Storia dell'arte e dello spettacolo dell'Università degli studi di Parma (XXIII° ciclo) , curriculum di storia dell'arte medievale e moderna (Tutor Prof. Massimo Mussini), con una tesi dal titolo *"Il purgatorio nei libri d'Ore di area inglese e fiamminga tra XV e XVI secolo"*.

Il suo settore di specializzazione è la storia della miniatura e del libro illustrato, particolarmente del XV secolo, nel cui ambito ha condotto le ricerche per la sua Tesi di Laurea e compiuto uno stage di catalogazione informatica presso la Biblioteca Palatina di Parma. Per quest'ultimo ente ha inoltre partecipato alla realizzazione di una monografia di prossima pubblicazione su di un manoscritto medico-astrologico di area ferrarese della fine del '400, con un saggio di contestualizzazione storico-artistica e la trascrizione paleografica integrale dei testi in latino e volgare («*Tractatus de VII planetarum cursu*». *Il Ms. parm. 1232 della Biblioteca Palatina di Parma*, a cura di Anna Maria Anversa, con saggi di Emanuela Colombi, Silvana Gorreri, Laura Saporiti, Parma, Biblioteca Palatina/Grafiche STEP Editrice).

Una parallela area d'interesse è quella degli studi araldici e genealogici, ramo in cui, oltre al presente studio, è autrice di un articolo sulle *Origini medio-cristiane dell'iconografia dell'albero genealogico*, apparso in «Nobiltà. Rivista di Araldica, Genealogia, Ordini Cavallereschi» nel settembre 2009.

E-mail: laura.saporiti@nemo.unipr.it

Riferimenti bibliografici

Amati, G 1830, *Ricerche storico-critico-scientifiche sulle origini, scoperte, invenzioni e perfezionamenti fatti nelle lettere, nelle arti e nelle scienze: con alcuni tratti biografici della vita dei più distinti autori nelle medesime*, vol. 4, Pirotta, Milano.

Areford, DS 1998, 'The passion measured: a late-medieval diagram of the body of Christ' in *The broken body: passion devotion in late-medieval culture*, edited by AA Mac Donald, HNB Ridderbosand & RM Schlusemann ,Egbert Forsten, Groningen, pp. 211-238.

Binski, P 1996, *Medieval death. Ritual and representation*, British Museum, London.

Birch, W de Gray (cur.) 1892, *Catalogue of seals in the department of manuscripts in the British Museum*, vol. 2, *England and Wales. Heraldic A-F*, British Museum, London.

Blades, W (cur.) 1901, *The boke of St Albans by Dame Juliana Berners, containing treatises on hawking, hunting, and cote armour, printed at Saint Albans by the schoolmaster-printer in 1486 reproduced in facsimile*, Elliot Stock, London.

Boutell, C 1849, *The monumental brasses of England. A series of engravings upon wood from every variety of these interesting and valuable memorials accompanied with brief descriptive notices*, George Bell, London.

Bracco, S 1992, *I cavalieri del Santo Sepolcro*, La Rosa Editrice, Crescentino.

Bradford Bedingfield, M 2002, *The dramatic liturgy of anglo-saxon England*, Boydell, Woodbridge.

Bredehoft, TA 2006, 'Literacy without letters: pilgrim badges and late medieval literate ideology', *Viator*, vol. 37, pp. 433-446.

Brown, C (cur.) 1952, *Religious lyrics of the XIVth century*, 2nd ed. rev., Clarendon Press, Oxford 1952.

Brown, C & Robbins, RC 1943, *Index of middle english verse*, Columbia University Press, New York.

Brown, MP 1996, *The book of Cerne. Prayer, patronage and power in ninth-century England*, British Library studies in medieval culture, British Library, London.

Bühler, CF 1960, *The fifteenth century book: the scribes, the printers, the decorators*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

Bynum, CW 2002, 'Violent imagery in late medieval piety', *German Historical Institute Bulletin*, vol. 30, pp. 3-36.

Cardini, F 1986, 'L'unicorno', *Abstracta*, vol. 6, pp. 42-49.

Carter, C 1956-57, 'The Arma Christi in Scotland', *Proceedings of the Society of Antiquaries of Scotland*, vol. 90, pp. 116-129.

Delaissé, LMJ 1968, *A century of dutch manuscript illumination*, California studies in history of art, vol. 6, University of California Press, Berkeley.

Denholm-Young, N 1969, *The country gentry in the fourteenth century, with special reference to heraldic coats of arms*, Clarendon Press, Oxford.

Dennys, R 1975, *The heraldic imagination*, Barrie & Jenkins, London.

Duffy, E 1992, *The stripping of the altars. Traditional religion in England 1400-1580*, Yale University Press, New Haven.

Duffy, E 2006, *Marking the hours: english people and their prayers, 1240-1570*, Yale University Press, New Haven.

Engen, JH van (cur.) 1988, *Devotio Moderna: basic writings*, Classics of western spirituality, vol. 56, Paulist Press, New York.

Evans, J 1922, *Magical jewels in the Middle Ages and the Renaissance, particularly in England*, Clarendon Press, Oxford.

Evans, M 1982, 'An illustrated fragment of Peraldus's Summa of vice: Harleian Ms. 3244', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 45, pp. 14-68.

Foster, J 1904, *Two Tudor books of arms: Harleian mss. nos. 2169 & 6163, with nine hundred illustrations*, De Walden Library, London.

Hamburger, J 1998, *The visual and the visionary: art and female spirituality in late medieval Germany*, Zone Books, New York.

Hellinga, L & Trapp, JB (cur.) 1999, *The Cambridge history of the book in Britain*, vol. 3, 1400-1557, Cambridge University Press, Cambridge.

Holwek, FG 1912, 'The five sacred wounds', in *The Catholic Encyclopedia. Online edition*, edited by K Knight 2009, New Advent, disponibile alla pagina: <<http://www.newadvent.org/cathen/15714a.htm>> [10 gennaio 2010].

Hundersmarck, LF 2003, 'The use of imagination, emotion, and the will in a medieval classic: the *Meditaciones Vite Christi*', *Logos*, vol. 6, n. 2, pp. 46-62.

Jager, E 2000, *The book of the heart*, University of Chicago Press, Chicago.

Kamerick, K 2002, *Popular piety and art in the late Middle Ages*, Palgrave, New York.

Lautte, J 2003, *Jardin d'armoiries contenant les armes de plusieurs nobles Royaumes et Maisons de Germanie inferieure*, rist. anast. ed. Gand 1567 per i tipi di Gheraert Salenson, Orsini De Marzo, Milano.

Legh, G 1562, *The accedens of armory*, Totell, London.

- Lewis, F 1996, 'The wound in Christ's side: gendered experience and response' in *Women and the book: assessing the visual experience*, edited by L Smith & JHM Taylor, The British Library, London, pp. 204-229.
- Loomis, RS 1922, 'Tristan and the House of Anjou', *Modern Language Review*, vol. 17, n. 1, pp. 24-30.
- MacGibbon, D & Ross, T 1897, *The ecclesiastical architecture of Scotland from the earliest christian times to the seventeenth century*, vol. 3, Douglas, Edinburgh.
- Mackintosh, HB 1914, *Elgin, Past and Present*, Yeadon, Elgin.
- Mâle, E 1925, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, 3^e ed., Colin, Paris.
- Marrow, JH 1979, *Passion iconography in northern european art of the late Middle Ages and early Renaissance. A study of the transformation of sacred metaphor into descriptive narrative*, *Ars neerlandica*, vol. 1, Van Ghemert, Kortrijk.
- Michael, M 1997, 'The privilege of "proximity": towards a re-definition of the function of armorials', *Journal of Medieval History*, vol. 23, pp. 55-74.
- Mitchiner, M 1986, *Medieval pilgrim and secular badges*, Hawkins Publications, London.
- Neubecker, O 1976, *Heraldry: sources, symbols and meaning*, McGraw-Hill, New York.
- Os, HW van 1994, *The art of devotion in the late middle ages in Europe 1300-1500*, catalogue of the exhibition held in Amsterdam, Rijksmuseum, 26 November 1994 - 26 February 1995, Princeton University Press, Princeton.
- Panofsky, E 1971, *Early netherlandish paintings. Its origin and character*, 2nd ed., Icon Editions, New York.
- Panofsky, E 1998, "'Imago Pietatis". Un contributo alla storia tipologica dell'uomo dei dolori e della Maria Mediatrix' in *"Imago Pietatis" e altri scritti del periodo amburghese (1921-1933)*, Il Segnalibro, Torino, pp. 59-107.
- Panofsky, E 1997, *Peinture et dévotion en Europe du nord à la fin du Moyen Âge*, présentation par D Arasse, Flammarion, Paris.
- Pastoreau, M 1997, *Traité d'heraldique*, 3^e ed., Picard, Paris.
- Pfaff, RW 1970, *New liturgical feasts in later medieval England*, Clarendon Press, Oxford.
- Pisano, O 2002, *La radice e la stirpe di David. Salmi davidici nel libro dell'Apocalisse*, Serie Teologia, vol. 85, Pontificia Università Gregoriana, Roma.
- Réau, L 1957, *Iconographie de l'art chrétien*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Robbins, RH 1939, 'The Arma Christi Rolls', *Modern Language Review*, vol. 34, pp. 415-421.
- Rubin, M 1991, *Corpus Christi: the Eucharist in late medieval culture*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Rushforth, GM 1936, *Medieval christian imagery as illustrated by the painted windows of Great Malvern Priory Church Worcestershire: together with a description and explanation of all the ancient glass in the church*, Clarendon Press, Oxford.

Saenger, P 1989, *Book of hours and the reading habits of the later Middle Ages* in *The culture of print. Power and the uses of print in early modern Europe*, edited by R Chartier, Polity Press, Cambridge, pp. 141-173.

Saltmarsh, J 1959, 'The colleges and halls: King's' in *A history of the County of Cambridge and the Isle of Ely*, vol. 3, *The city and University of Cambridge*, edited by JPC Roach, Oxford University Press, London, pp. 376-408.

Saporiti, L 2006, 'Il libro d'ore Ms. Pal. 206 della Biblioteca Palatina di Parma: ipotesi interpretative', Tesi di Laurea, Università degli Studi, Parma (relatore G Zanichelli).

Savorelli, A 2003, 'Un giardino di simboli', *Medioevo*, vol. 82, pp. 92-93.

Shepard, O 1984, *La leggenda dell'unicorno*, trad. it. ed. Londra 1930, Sansoni, Firenze.

Spencer, B 1998, *Pilgrim souvenirs and secular badges: medieval finds from excavations in London*, The Stationery Office, London.

Stubbs, W (cur.) 1869, *Chronica magistri Rogeri de Houedene*, vol. 2, Longmans, Green & Co., London.

Summers, M (cur.) 1928, *The Malleus Maleficarum of Heinrich Kramer and James Sprenger*, Rodker, London.

Turner, JS (cur.) 1996, *Dictionary of art*, Macmillan, London.

Verbeke, WDF, Verhelst, D & Welkenhysen, A (cur) 1988, *The use and abuse of eschatology in the Middle Ages*, *Medievalia Lovaniensia*, ser. 1, Studia, vol. 15, Leuven University Press, Leuven.

Webber, FR 1938, *Church symbolism. An explanation of the more important symbols of the Old and New Testament, the primitive, the medieval and the modern Church*, 2nd ed. rev., Jansen, Cleveland.

Wieck, RS 1997, *Painted prayers. The book of hours in medieval and renaissance art*, catalogue of the exhibition held in New York, Pierpont Morgan Library, 17 september 1997 – 4 january 1998, Braziller, New York.

Wormald, F & Giles, PM 1982, *A descriptive catalogue of the additional illuminated manuscripts in the Fitzwilliam Museum acquired between 1895-1979*, Cambridge University Press, Cambridge 1982.

Young, K 1962, *The drama of the medieval Church*, 2nd ed., Clarendon Press, Oxford.

Zambon, F (cur.) 1975, *Il Fisiologo*, Adelphi, Milano.

Fonti manoscritte e iconografiche

L'Aia:

- Koninklijke Bibliotheek, Ms. KB 131 H 12.

Bamberga:

- Staatsbibliothek, Ms. Bibl. 140.

Cambridge:

- Cambridge University Library, Ms. L1.1.10.
- Corpus Christi College, Mss. 16 e 26.
- Fitzwilliam Museum:
 - Ms. 7 1953
 - Ms. 40-1950.
- St. John College, Ms. E. 4.

Londra:

- British Library:
 - Ms. Harley 2999.
 - Ms. Harley 3244.
 - Ms. Royal 6 E VI.
- British Museum:
 - Ms. Harley 2169.
 - Sigillo XXXVI [243].
- College of Arms, Ms. 1st M. 5.
- Lambeth Palace Library:
 - Ms. 209.
 - Ms. 545.
- Victoria and Albert Museum, inv. N. 11-1872.

New York:

- Pierpont Morgan Library:
 - Ms. M. 46.
 - Ms. M. 88.
 - Ms. Glazier 39.
 - Ms. M. 700.

Parigi:

- Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 288.
- Bibliothèque Nationale, Mss. Fr. 14357 e 5939.

Parma:

- Biblioteca Palatina, Ms. Pal. 206.

San Marino, California:

- Huntington Library, Ms. HM 142.

Utrecht:

- Rijksmuseum Het Catharijneconvent, Ms. 1503.
- Universiteitsbibliotheek, Ms. Bibl. Rhenotraiectinae I Nr. 32.

Washington:

- National Gallery, Rosenwald Collection, 1943.3.831.



Giorgio Milanese

Il crocifisso ligneo di Scandolara Ravara (Cremona)



Abstract

Attualmente ubicato in area periferica rispetto ai grandi centri padani il paese di Scandolara Ravara (CR) e il crocifisso medievale conservato nella chiesa parrocchiale hanno vissuto un silenzio storiografico raramente interrotto. Partendo da un quadro più ampio sulla scultura lignea di XII-XIII secolo, l'articolo intende gettare nuova luce sul crocifisso inserendolo all'interno di un sistema di relazioni culturali più ampio con il tentativo di comprendere il rapporto tra i grandi cantieri di fine XII-XIII secolo delle città vicine (Cremona, Parma, Fidenza) e modelli di immagine d'oltralpe.

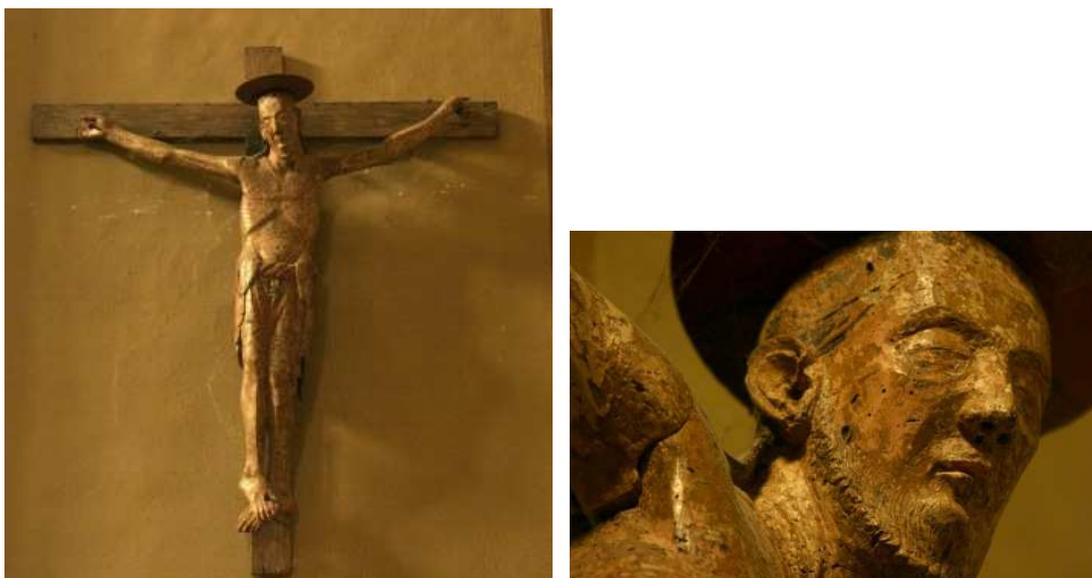
Actually in a fringe area towards the important cities of the Po Valley, Scandolara Ravara (CR) and the medieval crucifix preserved in the parish church have lived in a cone of historiography silence rarely broken. Starting from a reference frame concerning the 11-12th centuries wooden-carving, the article intends to shine a light about the crucifix, considering it in a cultural relations broader system and trying to understand the relationship between biggest 11-12th centuries construction sites of nearest cities (Cremona, Parma, Fidenza) and the french-mosan image models.



L'intaglio è un settore della storia dell'arte medioevale ancora relativamente poco indagato nonostante gli studi negli ultimi tre decenni si siano moltiplicati tanto a livello locale o regionale quanto in un orizzonte geografico e temporale più vasto. In questa sede cercherò di proporre alcune considerazioni su un Crocifisso ligneo [figg. 1-2] attualmente conservato sopra la porta d'ingresso della sagrestia nel transetto destro della parrocchiale di Scandolara Ravara, piccolo comune prossimo al Po in provincia di Cremona in posizione mediana tra Casalmaggiore e il capoluogo. L'opera lignea periferica o poco studiata pone innanzitutto alcuni problemi di carattere storiografico e metodologico, problemi che ritengo opportuno riaffrontare prima di procedere nell'analisi poiché forniscono il quadro critico-concettuale entro il quale la scultura è stata collocata e dal quale, inevitabilmente, occorre ripartire.

Non è questo il luogo dove soffermarsi nel dettaglio sul complesso e articolato quadro storiografico degli studi in tale settore; per questo rimando all'intervento di Grazia Maria Fachechi (2005) al convegno dedicato all'"arte del legno" svoltosi a

Pergola nel 2002 in cui la studiosa ha ripercorso la genesi e lo stato degli studi in Italia relativi alla scultura medievale lignea a partire dai primi pionieristici contributi ottocenteschi. Ho preferito invece focalizzare l'attenzione sul contributo di Giorgio Voltini (1991), autore dell'ultimo contributo scientifico edito sull'opera cremonese, pubblicato in occasione della mostra del 1991 tenutasi a Mantova, e in modo particolare sui testi cui lo studioso ha fatto specificatamente riferimento per cercare di contestualizzare meglio la sua ipotesi di datazione.



Figg. 1-2: Crocifisso, Scandola Ravara (CR), parrocchiale.

Punto di partenza obbligato per affrontare uno studio di questo tipo in Italia si sono rivelate ancora le riflessioni di Gèza de Francovich (1943) secondo il quale, senza con questo volere in alcun modo sminuire l'importanza della scultura lignea si sarebbero conservati pochi esemplari dell'intaglio medievale perché, sia per motivi legati all'azione dell'uomo sia per cause chimico-fisiche connaturate al materiale stesso, l'opera in legno sarebbe maggiormente soggetta al deperimento rispetto alla produzione coeva lapidea o metallica. Sappiamo infatti, per via induttiva e per via deduttiva, che la manifattura lignea doveva essere quantitativamente superiore a tutta la rimanente produzione per diverse ragioni: per la facilità di reperimento del materiale, peraltro a buon mercato, per la comodità di trasporto, per la relativa facilità di utilizzo durante le liturgie processionali o nell'arredamento interno delle chiese grazie anche alla minore massa (Curzi 2007). Non vanno peraltro dimenticate le parole di Pietro Toesca (1965) circa il rapporto biunivoco con la scultura in pietra e il ricorso frequente ai «medesimi artefici». Assai prezioso, perché tra i pochi conservati

in Europa, è un inventario del 1341 relativo alla cattedrale di Notre-Dame-du-Bourg a Digne-les-Baines, in Provenza, pubblicato all'inizio del XX secolo: la data si pone ai limiti del cosiddetto "medioevo artistico" italiano, ma è comunque utile per fornire un'idea abbastanza circostanziata sulla presenza delle sculture lignee all'interno di una chiesa. Tra sculture e dipinti su tavola nella Cattedrale di Notre Dame- du-Burg si possono contare infatti almeno trenta oggetti, da cui si comprende facilmente che, indicativamente, ogni altare era provvisto almeno di una scultura (Isnard-D'Agnel 1913 e Cervini 1999).

Circa due decenni dopo il volume di De Francovich fu dato alle stampe un altro contributo che, similmente, si rivelò un punto fermo attorno al quale gli studiosi che si sono occupati di scultura lignea hanno preso a riferimento per molti anni: mi riferisco al volume di Enzo Carli (1960), in un momento di rinnovato interesse per la scultura medievale che già a partire dall'immediato dopoguerra si era concretizzato in una serie di esposizioni a livello regionale e locale. Le considerazioni del Carli – arte lignea come «forma d'arte popolare» o pensata per «facilmente sedurre e edificare gli animi semplici» – non vanno disgiunte naturalmente da un contemporaneo, fondamentale dibattito che coinvolge tutti gli aspetti della produzione artistica medievale come paradigma del rapporto tra volgare e latino, le cui problematiche sono state lucidamente enucleate da Roberto Salvini (1956). Ancora, sulla linea del De Francovich, Carli aveva cercato di ricostruire un quadro italiano all'interno del quale esisterebbero regioni prive categoricamente di scultura lignea o, laddove presente, di «qualità scadentissima». Tale quadro, fondato sostanzialmente su elementi e dati statistici quantitativi, è stato spesso successivamente considerato in termini qualitativi determinando per esempio l'impressione che le opere più antiche non risalissero oltre il XII secolo o che solo in Italia centrale (Toscana, Umbria, Lazio, Abruzzo) si fosse costituita una scuola con «caratteri stilistici propri», evidentemente ritenuta antesignana della futura produzione tardogotica o rinascimentale. Sebbene il numero di opere conosciute e studiate sia notevolmente aumentato rispetto alla prima metà del secolo scorso, il Convegno del 2002 ha messo in evidenza come le ipotesi di De Francovich e di Carli abbiano involontariamente determinato una sproporzione significativa tra le esposizioni e gli studi condotti in aree che i due studiosi avevano ritenuto essere più importanti perché ricche di testimonianze, e quelle regioni che presentavano invece un numero assai inferiore di emergenze lignee ma non per questo meno significative: si pensi alla stessa Pianura Padana o, per contro, all'area umbra indagata da Giovanni Previtali (1991, pp. 4-82). De Francovich tuttavia, al quale Valentino Pace (2004) ha dedicato un piccolo ma significativo studio sulla formazione culturale e scientifica, nell'articolo apparso in «Bollettino d'Arte» (De Francovich 1935-36b), sebbene tutto incentrato allora sulla

possibilità di individuare elementi nazionali nella produzione lignea italiana di crocifissi del XII secolo, aveva individuato alcuni manufatti realizzati da botteghe sicuramente italiane, anzi “geneticamente” italiane, che erano stati posti a confronto con sculture o di produzione tedesca e, soprattutto, francese, oppure di mano italiana ma intimamente dipendente da modelli transalpini. Se, per De Francovich, il risultato qualitativamente più alto della produzione nazionale è la *Deposizione* di Tivoli cui è necessario affiancare la relativa scultura toscana, laziale, umbra e abruzzese, esempi di intagli monumentali italiani ma di derivazione da modelli franco-tedeschi sarebbero invece il *Crocifisso* di Bologna (ora in Cattedrale), il frammento della collezione torinese Gualino, il *Crocifisso* di San Savino a Piacenza o quello di San Lorenzo Nuovo vicino al Lago di Bolsena, crocifissi che lo studioso ha messo in relazione a quello di Moissac e ai rilievi di Autun o, per quanto riguarda l’area tedesca e sebbene in modo limitato, al leggio di Freudenstadt ora conservato ad Alpirsbach nella Germania meridionale. Ancora De Francovich del resto, in un altro articolo apparso negli stessi anni sempre in “Bollettino d’arte” (De Francovich 1935-36a), aveva individuato per il *Crocifisso* di Bologna una evidente derivazione da modelli tirolesi, che si paleserebbe nel confronto con l’analoga opera del duomo di Innichen/San Candido [fig. 3] in Pustertal/Val Pusteria e con le figure della *Vergine* e *San Giovanni*, databili al 1170-90, conservate a Colonia prima del secondo conflitto mondiale, ma provenienti dal convento di Sonnenburg presso Brüneck/Brunico sempre in Val Pusteria.

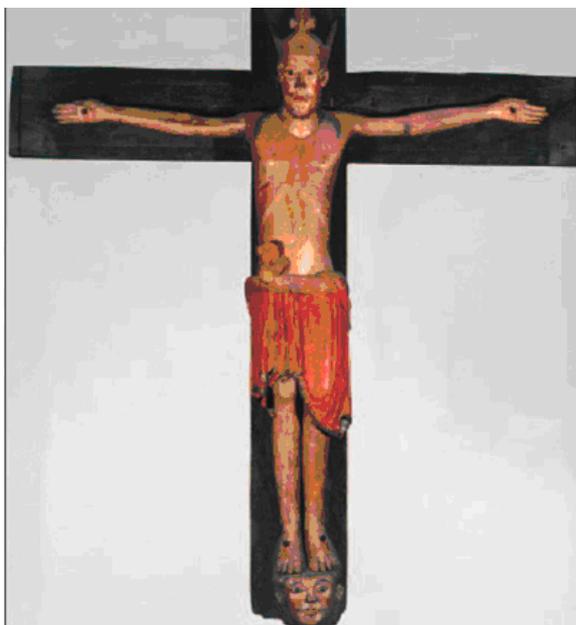


Fig. 3: Crocifisso, San Candido/Innichen (BZ), duomo.

Stabilita quindi una stretta analogia tra la *Crocifissione* bolognese e la cultura tedesco-tirolese, De Francovich, seguendo in questo Richard Hamann (1927), aveva ammesso tuttavia che l'equilibrata ed armonica verticalità di tali figure, unita ad alcuni dettagli stilistico-iconografici quali maniche notevolmente lunghe o lembi particolarmente frastagliati e ricadenti molto in basso, sono «inconcepibili» senza il *Portale dei Re* di Chartres i cui modi, accettando solo in parte le osservazioni dello stesso Hamann in relazione ad un presunto rapporto tra questi gruppi lignei e Moissac per quanto riguarda la concezione volumetrica e il modellato, sono solo indirettamente legati alla cultura figurativa romanica alverniate, borgognona o della Linguadoca e sono piuttosto connessi alla cultura «protogotica francese del Nord».

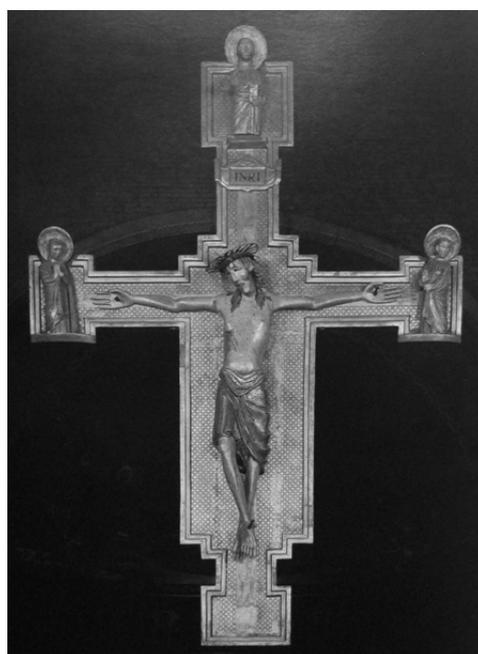


Fig. 4: Crocifisso, Modena, cattedrale.

A tale cultura appartenerebbero anche il Crocifisso del Duomo di Modena [fig. 4], quello di Cividale del Friuli e del Duomo di Brindisi, opere in cui stilemi romanici coesistono «mit gotischen Stilelement» (De Francovich 1937-40). L'analisi del De Francovich, seppur ricalibrata per quanto riguarda le cronologie da alcuni recenti contributi, è ancora sostanzialmente accettata. Esempio significativo in questo senso è l'ipotesi dello studioso sugli sviluppi della penetrazione di modelli "lombardi" in Italia centrale e nelle Marche in particolare per ciò che concerne la plastica monumentale lignea (De Francovich 1943, pp. 11-12) perché sulla scorta di tale ipotesi, ritenuta ancora oggi condivisibile nelle linee generali, la scultura in legno marchigiana viene analizzata quasi unicamente in relazione ai modelli settentrionali antelamici o *post antelamici* (Fachechi 2005) proposti a suo tempo dal De Francovich.

Se alle ipotesi formulate dal De Francovich e Carli relative ad una intensa circolazione di modelli in tutta l'Europa medievale, aggiungiamo la constatazione prima ricordata circa la massiccia produzione e fruizione di arte lignea, e di conseguenza, di un considerevole numero di "artisti del legno", dobbiamo inevitabilmente affrontare una serie di questioni che è solo possibile accennare ma che è metodologicamente opportuno tenere in considerazione.

Willibald Sauerländer (1973), in un contributo fondamentale dedicato al *Crocifisso* di Moissac, ha proposto un pregnante confronto tra i capelli che ricadono densi e corposi sulle spalle del *Cristo* crocifisso in legno e il modo di realizzare le ciocche di capelli del *Cristo in Maestà* nel celeberrimo timpano francese. Ovviamente tale confronto apre un problema assai spinoso che coinvolge in realtà tutta l'arte medievale, problema che Xavier Barral i Altet ha lucidamente delineato in un contributo del 1983 ripreso di recente (Barral i Altet 2009, pp. 146-150) ma al quale già Pietrom Toesca (1965) aveva fatto cenno. Infatti se, come sembra potersi ricavare da Moissac, all'interno di una stessa bottega operano artefici specializzati sia nella scultura in pietra che in quella in legno, laddove esista una effettiva possibilità di confronto, seppur con gradi differenti di intensità – e penso *in primis* all'Italia centro-settentrionale, all'Alvernia, alla Borgogna o alla Spagna settentrionale –, è legittimo assumere come regola generale la possibilità di studiare la scultura in legno attraverso quella in pietra? Oppure, è forse più opportuno affrontare il problema partendo dal presupposto che gli eventuali esiti analoghi tra scultura lapidea e scultura lignea non sono opera di un medesimo *atelier* ma derivano invece da un modello comune tanto allo scultore quanto all'intagliatore, modello eventualmente eburneo o pittorico? Inoltre, non ci sono più dubbi sul fatto che le sculture in legno fossero pensate per essere dipinte e, letteralmente, vestite; da ciò si deduce che l'opera non dipinta o non vestita, ovvero la schiacciante maggioranza di quello che è giunto sino a noi, è alla stregua di un prodotto non finito, incompleto, pertanto la nostra analisi avrà *a priori* un vizio d'origine, del tutto analogo alla produzione in pietra e che richiama i problemi enucleati da Clara Baracchini (2004). La quasi totale indipendenza rispetto a un qualsivoglia contesto architettonico poi, rende vano, o perlomeno assai più complesso e insoddisfacente, il tentativo di leggere un intaglio in stretta relazione con il luogo in cui si trova o per il quale era stato pensato, operazione questa non solo legittima ma assolutamente necessaria quando si discute della maggior parte della scultura lapidea.

Se torniamo di nuovo a De Francovich e in particolare alle sue osservazioni, per esempio, sul *Crocifisso* di Sant'Antimo, riusciamo a comprendere con chiarezza quale potesse essere la sua posizione in merito ai quesiti posti poco sopra: indipendentemente dallo stile e da una almeno ipotetica condizione originaria,

stabilire che tale *Crocifisso* sia stato intagliato da un artista francese oppure da un italiano che ha vissuto in Francia o che conosceva perfettamente la plastica francese «sarebbe [...] ozioso» (De Francovich 1935-36b, p. 504); per lo studioso è quindi importante individuare il modello di riferimento, che nella fattispecie, comunque sia, è francese. Ancor più esemplificativo in questo senso è quindi il confronto proposto proprio da De Francovich, accogliendo l'ipotesi di Toesca (1965, p. 894, nota 30), tra il *Crocifisso* di Bassano, opera ritenuta "geneticamente" italiana, e i *Profeti* del portale maggiore della cattedrale di Cremona, attribuiti plausibilmente ad un «tardo imitatore della maniera dello scultore emiliano» (De Francovich 1935-36b, p. 493), quindi italiano e con riferimento evidente alla maniera di Wiligelmo.

Ora, finalmente, se prendiamo in esame la scheda dedicata al *Cristo* di Scandolara curata da Giorgio Voltini in occasione della mostra del 1991, peraltro l'ultimo e più articolato contributo scientifico edito sull'opera cremonese, emergono altri spunti di riflessione che sono strettamente connessi alle considerazioni storiografiche e metodologiche fino ad ora discusse. Lo studioso ritiene plausibile per il *Crocifisso* di Scandolara una datazione dell'opera agli inizi del XII secolo e propone come ambito culturale di riferimento la plastica tedesca, sulla scorta di confronti con la cultura ottoniana mediata dalla scultura in bronzo di fine XI secolo e con crocifissi lignei di pieno XII secolo stilisticamente afferenti sicuramente al mondo tedesco. Non è precisato però né come tali modelli siano giunti in una piccola località della diocesi cremonese né è fatto cenno alla possibilità che il pezzo sia stato realizzato altrove e solo successivamente sia giunto a Scandolara, e nemmeno viene discusso l'eventuale rapporto con gli importantissimi e ben noti apparati scultorei lapidei della Cattedrale di Cremona, sostanzialmente coevi alla datazione proposta per il crocifisso. Infine, nell'ultima parte dell'intervento, laddove si conclude che il *Crocifisso* arricchisce quella serie di opere di XI e XII secolo «debitrici della cultura figurativa germanica» riemergono, mi pare, alcune istanze proposte a suo tempo da De Francovich nel suo articolo del 1936. Dunque, come abbiamo cercato di mostrare, se da una parte proprio De Francovich, per l'analisi delle opere in legno, non ha limitato i confronti alla scultura extra-italiana metallica piuttosto che a quella eburnea o quella lapidea e ha anzi considerato anche la produzione nazionale alla ricerca di possibili confronti, Voltini, pur facendo riferimento all'impianto ben collaudato dell'illustre studioso, non ha ritenuto opportuno considerare un eventuale rapporto con la scultura wiligelmica - e tanto meno antelamica - di Cremona. Almeno a mio avviso, ha però finito per escludere dalla sua analisi un possibile elemento utile per una migliore comprensione del pezzo di Scandolara, tanto più che, come abbiamo visto, lo stesso De Francovich aveva accettato il confronto proposto da Toesca tra il *Crocifisso* di Bassano e uno dei profeti del portale maggiore cremonese,

pur considerando l'intagliatore bassanese un "tardo imitatore" del maestro attivo al portale maggiore di Cremona. Se a ciò si aggiunge che non viene fatta menzione di rapporti stilistici con nessuna opera successiva, si ha l'impressione che Voltini abbia avuto la necessità di mediare tra una posizione personale e le osservazioni non facilmente eludibili di De Francovich, in questo caso tuttavia potenzialmente fuorvianti perché lo studioso non riteneva affatto modello per tali opere esclusivamente il mondo tedesco-ottoniano, ma, come abbiamo visto, anche quello settentrionale francese. È altrettanto evidente però che una cronologia dell'opera agli inizi del XII secolo si scontra di fatto con la possibilità di considerare modelli possibili quelle sculture tardo romaniche «mit gotischen Stilelement» - che peraltro già Franco Voltini (1975) aveva posto in relazione proprio con il Cristo di Scandolara – con l'unica parziale eccezione del *Crocifisso* di Gravedona, opera ritenuta della seconda metà del XII secolo (Pescarmona 2002 e 2006), ma citata nonostante la datazione perché comunque di riconosciuta cultura figurativa tedesca.

Veniamo ora più direttamente all'analisi del Crocifisso di Scandolara. Come giustamente ha sottolineato Voltini la testimonianza fornita dalla visita pastorale del vescovo Isimbardi del maggio 1673, in cui si afferma che nella «Capella maior [...] fornicata e depicta [...] sub cuius arcus crucifixus collocatus est» (Voltini 1991, p. 469), consente di affermare che il Crocifisso cremonese potesse essere una croce pensile, sospesa all'arco trionfale, in una chiesa sicuramente differente dall'attuale, costruita successivamente al 1673.



Figg. 5-6: Crocifisso, Scandolara Ravara (CR), parrocchiale, part.

Il *Cristo* è fissato con tre chiodi ad una croce, croce che per le non esatte proporzioni rispetto al corpo (che misura cm 143 x 122) e per la lavorazione a pialla moderna appare *ad evidentiam* non originale. L'aureola, palesemente recente, sostituisce con tutta probabilità una corona, non necessariamente di spine, come consente di supporre la calotta superiore della testa totalmente levigata, priva di qualsiasi scriminatura e pensata quindi per non essere vista. La scultura si compone

di tre parti: se le gambe, il busto e il capo sono intagliate in un tronco unico, le braccia sono invece innestate in corrispondenza delle spalle [fig. 5]. La rigida e geometrica assialità dovuta alla soluzione del sistema busto-arti inferiori è intensificata da alcuni elementi stilistici tra i quali, in particolare evidenza, la perfetta simmetria della scansione delle costole le quali, con marcato grafismo, si articolano dallo sterno verso il dorso accentuando in modo goffo il gonfiore della parte centrale del busto. I pettorali sono individuati inoltre da una linea orizzontale che, ancora in corrispondenza dello sterno, intercetta il vertice di una sorta di “V” capovolta intesa a evidenziare il costato e a sottolineare l’attacco dell’addome [fig. 6], la cui volumetria è grossolanamente resa da due sottili linee orizzontali, addome caratterizzato anche da un ombelico, esito di un evidente e poco accurato lavoro di trapano e da due ossa del bacino esageratamente sporgenti. Navoni (1997) illustra efficacemente le differenze tra perizoma, *subligaculum* e *colubium*, ma anche tra le distinzioni tra croce pensile, croce astile o processionale e croce d’altare o *crux pediculata*. A Scandolara Ravara sembra pertanto ragionevole identificare un perizoma. Proprio il perizoma peraltro potrebbe, tramite l’articolato pannello [fig. 7], diminuire la rigidità complessiva, ma il modo con cui aderisce quasi totalmente alla vita e alle gambe, unito a una cintura sinteticamente attorcigliata da cui, in modo quasi speculare ricadono i lembi superiori dello stesso perizoma e da cui pende un elemento cruciforme centrale [fig. 8], incrementa in modo significativo la complessiva, rigida frontalità.



Figg. 7-8: Crocifisso, Scandolara Ravara (CR), parrocchiale, part.

Postulandone l’originalità, nemmeno le ben visibili tracce di colore che individuano la ferita sul costato, e concentrate proprio all’altezza della vita e della parte superiore delle gambe, diminuiscono tale effetto, effetto peraltro ulteriormente accentuato dagli stessi arti inferiori che presentano un modellato plastico piuttosto incerto, in cui le tibie, ad esempio, tramite un intaglio che non esito a definire

“spigoloso”, collegano le ginocchia direttamente ai piedi attraverso un sintetico profilo rettilineo. In merito ancora alla parte inferiore della figura è significativo sottolineare una evidente anomalia nella resa volumetrica: la natura imporrebbe, poiché i piedi del Cristo sono fissati con un unico chiodo, e poiché le anche sono sulla stessa orizzontale, che una delle due gambe sia piegata all'altezza delle ginocchia. Lo stratagemma plastico utilizzato per ovviare a tale necessità fisica è però stato quello di intagliare una gamba più lunga dell'altra, nella fattispecie quella sinistra, contribuendo ad accentuare negativamente una già precaria volumetria complessiva.

Tale assialità generale è contraddetta solamente dal capo reclinato leggermente verso destra e dalle mani, di discreta qualità plastica, entrambe sopra la linea delle spalle, ma fissate alla croce ad altezze leggermente differenti.

L'evidente ricorso a un grafismo diffuso e l'incapacità di rendere plasticamente verosimile la figura di Cristo stridono però notevolmente con un volto in cui numerosi particolari sono resi in modo mimetico, seppur non ancora naturalistico. Si consideri il modo con cui il setto nasale sfuma nelle arcate sopracciliari, oppure le labbra e la sottile barba che accompagna il profilo della mandibola sino quasi al lobo dei padiglioni auricolari. Gli occhi socchiusi, benché il pigmento pittorico sia ormai ridottissimo e di cui la mancanza di analisi recenti non permette di stabilirne l'originalità, consentono ancora di cogliere le pupille mentre le profonde fosse sotto gli occhi inducono a ritenere che siano state pensate fin dall'origine proprio per evidenziare lo sguardo di Cristo.

Iconograficamente, escluso ogni richiamo al tipo del *Volto Santo*, o meglio, al *Cristo tunicato*, il modello generale cui il *Crocifisso* di Scandola Ravara sembra fare riferimento non è certo quello del *Christus triumphans*, con gli occhi spalancati ed eretto sulla croce quasi in atto di sfidare la morte. Il nostro *Cristo*, come abbiamo detto, mostra gli occhi semiaperti e la bocca serrata, è quindi la rappresentazione di un uomo morente, uomo che però non palesa la natura pienamente terrena di Gesù sofferente per le torture subite e per l'approssimarsi della morte. È dunque diverso dalla tipologia del cosiddetto *Christus Patiens* che De Francovich, nel 1938, aveva indicato come tappa fondamentale di un percorso che, con una fortunata definizione critica, porterà ai «crocifissi gotici dolorosi» (De Francovich 1938 ma con aggiornamento Bergmann 2001), opere, appunto, in cui la carica naturalistica ed espressiva del dolore raggiunge esiti altissimi specie in area di cultura tedesca a partire dal XIII secolo.

La tipologia iconografica del Cristo cremonese può essere pertanto collocata in una posizione mediana tra un modello di Cristo morto con i segni della passione ma ad occhi aperti (*Christus crucifixus vigilans*, documentato già in epoca paleocristiana), tra un Cristo vittorioso sulla morte le cui prime attestazioni

compaiono in ambito carolingio e tra un Cristo morente che lascia trasparire interamente la sua umanità, modello questo che nel «processo di umanizzazione gotica» si sviluppa tendenzialmente nella seconda metà del XII secolo, come ha sottolineato anche Jászai (1994).

Si possono inoltre sottolineare altre due peculiarità di natura stilistica e iconografica: la prima riguarda la particolare foggia della cintura che tiene legato il perizoma alla vita, la seconda, apparentemente più significativa in funzione di una eventuale datazione, riguarda il numero di chiodi con cui Cristo è affisso alla croce. Evelyn Sandberg Vavalà (1980) infatti nell'analisi morelliana dei perizomi delle Croci italiane, in modo particolare di quelle dipinte, ha proposto alcune scansioni cronologiche in relazione ai nodi delle cinture e al modo di realizzare i vari elementi che caratterizzano la rappresentazione del Cristo in croce. Sulla scorta di un approccio unicamente tipologico degli attributi iconografici Paul Thoby (1959) ha formulato vere e proprie griglie cronologiche, dando forza alla considerazione allora diffusa che i piedi del Cristo incrociati siano prova certa della non anteriorità del pezzo all'inizio del XIII secolo. Tale conclusione, se applicata a Scandolara Ravara, dovrebbe automaticamente fornire anche il termine *post quem* per il nostro Crocifisso. È però merito della tesi di dottorato discussa da Karl-August Wirth (1953), resa nota grazie a Gérard Cames (1966) nei primi anni Cinquanta del XX secolo, rimasta dattiloscritta e per questo semiconosciuta, il merito di avere acceso i riflettori su un fonte battesimale di bronzo [fig. 9], originariamente nella chiesa di Saint-Germain a Tirlemont, nei pressi di Namur, ma ora conservato a Bruxelles ai Musées Royaux d'Art et d'Histoire su cui è rappresentato un Crocifisso a tre chiodi (*Dreinagelkruzifixus*).



Fig. 9: Fonte battesimale in bronzo proveniente dalla chiesa di Saint-Germain a Tirlemont, Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire.

Il fonte è datato 1149 ed è diventato unanimemente per gli studiosi il *terminus post quem* almeno in occidente per tale tipologia. Successivamente Cames (1966), seguito da Reiner Haussherr e Helga Neumann (LCI 1990, pp. 552-553), ha indagato l'origine del *Dreinagelkruzifixus*, origine che è stata individuata in ambiente bizantino, per giungere successivamente in Occidente tramite la diffusione di particolari riti e cerimonie da inserire nel vasto e generico solco del dramma liturgico. Sulla base di quanto detto dobbiamo tuttavia dedurre che se la datazione ai primi decenni del XII secolo proposta da Voltini per il *Crocifisso* di Scandola Ravara fosse corretta occorrerebbe necessariamente retrodatare la comparsa del *Dreinagelkruzifixus* in Europa occidentale e collocare la piccola località cremonese in una posizione di assoluto rilievo nel panorama storico-artistico europeo.

Procediamo dunque nuovamente alla disamina dell'opera cremonese. Abbiamo visto come l'insistenza dello studioso sulle origini ottoniane, o meglio, renano-ottoniane del *Crocifisso* di Scandola trovi una giustificazione parziale nella necessità di fare convivere diverse posizioni, tra cui quella, imprescindibile, di De Francovich. A me pare che il riferimento alla produzione di area tedesca sia in verità troppo vago e valga soprattutto per marcare la lontananza dai modelli orientali. Inoltre se il quadro critico-cronologico in cui si muove l'autore si limita all'area tedesca di XI e XII secolo, il rischio di semplificare drasticamente il ventaglio dei possibili confronti appare, se non altro metodologicamente, troppo limitante.

Negli ultimi tre decenni si è assistito anche in Italia a un incremento di esposizioni e pubblicazioni (Imago Lignea 1989; La Sacra Selva 2004; La Deposizione Lignea 2004; Curzi 2007) tese a studiare e valorizzare la produzione lignea medievale non solo sulla base di criteri geografici, ma, soprattutto, sulla scorta di criteri stilistici e tipologici, cercando di sdoganare definitivamente l'intaglio da una posizione subalterna e riconoscendogli un ruolo alla pari con la coeva produzione lapidea.

In relazione al *Crocifisso* di Scandola Ravara, limitando lo sguardo alla produzione lignea italiana tra XI e XIII secolo, troveremo facili e numerosi confronti tipologici che tuttavia, a mio avviso, ad un'analisi più puntuale si rivelano assai deboli per quanto riguarda i rapporti stilistici. Tutti i confronti proposti a suo tempo da Voltini reggono nell'ambito di accostamenti prettamente tipologici e in relazione alla scelta di considerare *tout-court* la cultura renano-ottoniana come fonte privilegiata di modelli da cui attingere. Provando quindi ad esulare da tale schema e allontanandoci anche dai limiti cronologici entro cui il pezzo cremonese è stato inserito, si può forse giungere a conclusioni differenti.

Di qualità assai superiore, ma accostabile al pezzo cremonese è, a mio avviso, il *Crocifisso* della parrocchiale di Gressoney-Saint-Jean [figg. 10-11], in Val d'Aosta, il cui stato di conservazione del volto, purtroppo, non è ottimale.



Figg. 10-11: Crocifisso, Gressoney-Saint-Jean (AO), parrocchiale.

Tale *Crocifisso* è attribuito in modo sostanzialmente concorde al Maestro del Paliotto di Courmayeur, paliotto ora al Museo Civico d'Arte Antica di Torino, databile attorno al 1200-1210 (Rossetti Brezzi 1992, pp. 293-294; Rossetti Brezzi 2001, pp. 21-22 e per il Paliotto di Courmayeur scheda 1, pp. 24-25). Nondimeno è possibile constatare come l'accentuato grafismo del costato, il ventre molto pronunciato, l'innaturale incrocio delle gambe e dei piedi nonché un certo geometrismo nella resa delle superfici corporee, consenta di individuare una cultura comune con il *Crocifisso* cremonese, certo mediata da soluzioni differenti. A medesime conclusioni si giunge accostando al pezzo di Scandolara il *Crocifisso* conservato nella vecchia chiesa parrocchiale di Gries, a Bolzano, e quello di Forstenried [figg. 12-13], in Baviera. Per quanto concerne il pezzo altoatesino non si tratta di un *Dreinelkruzifixus* e il perizoma non è certo avvicicabile a quello della scultura cremonese. Tuttavia, la forte carica naturalistica del volto del Cristo cremonese trova buon riscontro nel volto del cristo di Bolzano così come nella fattura degli arti superiori. Il cartiglio indica la data 1205, data che gli studiosi ritengono ragionevolmente riferibile all'anno di realizzazione. Dopo un'iniziale collocazione in ambito figurativo bavarese o pusterese suggerito *in primis* dall'ubicazione in territorio alto-atesino, l'opera non è ora ritenuta nemmeno di matrice sud-tirolese o comunque "tedesca" ed è stata accostata piuttosto a sculture francesi con mediazioni padane, in particolare

antelamiche (Spada Pintarelli 1989, pp. 44, 48-49, 86-87, con bibliografia precedente).



Figg. 12-13: Crocifisso, Forstenried, parrocchiale.

Il *Crocifisso* di Forstenried, nel sobborgo meridionale di Monaco di Baviera è invece un *Dreinelkruzifixus*; ma oltre a questo, la postura degli arti inferiori, il modo con cui la cintura tiene legato il perizoma e, soprattutto, la particolare realizzazione dei capelli all'altezza della nuca sono accostabili ai medesimi elementi del pezzo di Scandolara. Il crocifisso bavarese è stato datato per lungo tempo al 1170 circa a causa di una pellicola pittorica postuma ma è stato successivamente posticipato fino al 1220 per attestarsi infine attorno al 1200 (Stein 2001) sottolineandone i rapporti con coeve opere nord-italiane o addirittura orientali e marcando al contempo un certo iato stilistico rispetto alla produzione gotica tedesca contemporanea. Prendiamo ora in considerazione il *Crocifisso* della chiesa della Santa Trinità a Serinchamps [fig. 14], vicino a Namur, nell'attuale Belgio francofono. Studiata da Robert Didier (1982, pp. 143-145, 162) nell'ambito di una serie omogenea di crocifissioni e deposizioni lignee provenienti dalla regione mosana, il pezzo è stato datato al 1210-1220. Non può essere inserito all'interno dello schema tipologico dei crocifissi a tre chiodi e il perizoma mostra il nodo sul lato destro, senza cintura. Tipologicamente ci troviamo pertanto dinnanzi ad un'opera lontana dal Cristo di Scandolara, se ci soffermiamo tuttavia su alcuni particolari di natura stilistica non credo esistano molte difficoltà a riscontrare la medesima cultura figurativa. Il grafismo del costato è accentuato da una resa plasticamente credibile dei pettorali anche se lontana da una piena capacità di rendere mimeticamente la volumetria naturale. Analogo è anche il modo di realizzare l'addome, caratterizzato da una sorta di triangolo il cui vertice superiore

corrisponde allo sterno. I capelli scendono sui muscoli trapezoidali con la stessa rigida cadenza e il volto, come a Scandolara, non lascia trapelare alcun segno di sofferenza. Ma l'elemento dirimente che fa pensare ad una stretta condivisione di modelli tra la crocifissione belga e quella cremonese è la forte analogia nel modo di rendere il collegamento plastico tra i pettorali, il collo e le spalle.



Fig. 14: Crocifisso, Serinchamps, parrocchiale.

Le clavicole, in sintonia con il generale grafismo, sono del tutto assenti, evocate, più che rappresentate, da due piccoli rilievi posti in diagonale che dal livello dei muscoli trapezoidali hanno lo scopo di consentire un passaggio graduale fra tre parti del corpo differenti. I raffronti che ho qui indicato, possono suggerire pertanto una datazione differente da quella agli inizi del XII secolo e mi inducono a ritenere che sia più ragionevole posticipare la cronologia del pezzo di Scandolara ai primi tre/quattro decenni circa del XIII secolo e comunque entro la metà del secolo. Il rapporto che abbiamo sottolineato con il Cristo di Gries - ritenuto opera di maestro padano a cavallo tra XII e XIII secolo – aiuta, credo, a cogliere la necessità di non allontanarci cronologicamente troppo dagli anni in cui è attiva la maestranza antelamica. Se allarghiamo, infine, lo sguardo alla produzione lignea italiana *tout-court* di XIII secolo, gli accostamenti possibili consentono di giungere alla medesima conclusione e a circoscrivere ragionevolmente la data entro la metà del secolo. Il *Crocifisso* di Roccamorice, in Abruzzo, è assai significativo perché è ritenuto concordemente datato, grazie ad un'iscrizione, al 1262. Apparentemente simile nel marcato grafismo

al *Crocifisso* di Scandolara Ravara, in realtà richiama un'umanità pienamente gotica che si palesa nella *silhouette* curva piegata dalla massa corporea, dagli occhi chiusi, dall'asimmetria degli arti superiori (Tomei 2005). Esempio analogo e geograficamente vicino, quindi per questo più significativo, è un altro *Deposto*, conservato nel monastero di Santa Maria degli Angeli a Capriolo in provincia di Brescia. E' stato datato al 1250/1260 e seppure dubitativamente è stato assegnato a uno scultore umbro (Bruni 2004b).

Se ipotizziamo invece una cronologia ai primi decenni del XIII secolo per Scandolara e si accetta come esempio stilisticamente e culturalmente più vicino il Cristo di Serinchamps, è evidente la necessità di dare risposta almeno a due questioni: tramite chi e quali sono le ragioni della presenza di un oggetto con simili riferimenti culturali nel territorio cremonese? Inoltre, come spiegare le analogie con il Cristo di Gressoney-Saint-Jean e con il Cristo bolzanino, ma di cultura "padana", di Gries?

Più sopra abbiamo ricordato la visita pastorale del vescovo Isimbardi. Essa fa riferimento tuttavia ad un edificio diverso rispetto a quella in cui è attualmente conservato il *Crocifisso*, chiesa che tutti gli studiosi hanno individuato in quella che è oggi dedicata a Santa Maria della Pace o, più semplicemente, "chiesa vecchia", ubicata in posizione periferica rispetto all'attuale centro urbano, sull'antica strada che collegava Scandolara Ravara a Cremona lungo la via che correva parallela al Po. Non è questa la sede per un'analisi puntuale di tale emergenza, che peraltro mostra nel campanile evidenti tracce medievali e all'interno conserva importanti affreschi attribuiti ad Alessandro Pampurino (Gregori 1985 e 1990); ritengo sia opportuno invece, per cercare di contestualizzare meglio il *Crocifisso*, spendere alcune parole sulla storia del piccolo borgo.

Un'ara romana ora conservata a Milano al Castello Sforzesco proveniente da Scandolara attesta una frequentazione antropica del luogo sin dall'antichità (Bianchi 1791, tav.XX) ma, al di là di recenti scavi archeologici realizzati da Piermassimo Ghidotti in relazione all'insediamento medievale (Ghidotti 2005 e 2006), il primo documento utile per capire le vicende del borgo e della chiesa nei secoli XI-XIII è datato al 1009. Successivamente, fino al 1013, Scandolara compare in quattro atti notarili come luogo in cui alcuni terreni sono venduti od offerti a vari acquirenti, la chiesa è invece esplicitamente menzionata per la prima volta solo in una bolla di papa Innocenzo II del 1132, bolla diretta al priorato cluniacense di San Gabriele di Cremona con la quale, oltre a concedere una sorta di *tuitio* della Santa Sede e a rimarcare una situazione in cui «incumbit necessitas ut religiosa loca et precipueque ad protectionem Sancte Romane Ecclesie specialiter pertinent attentius diligamus et defensare at favere curamus», vengono elencate le dipendenze del monastero.

Ebbene, tra queste è compresa la «Capellam Sancte Marie» in Scandolara, assieme, per restare in diocesi cremonese, alla «Capellam Sanctorum Cosme et Damiani» in Fontanella, «Capellam Sancti Viatalis» [sic] a «Trigulo», «Capellam Sancti Stephani» a Monasteriolo, «Capellam Sancte Marie» a Grumello, «Ecclesiam Sancte Marie» a «Ulmeneto» (Pflugk-Harttung 1881-88, II, p. 271, n. 310; Kehr 1913, VI/1, p. 290). Sappiamo che il monastero di San Gabriele era stato fondato dai monaci cluniacensi nel 1076 ma non siamo in grado di dimostrare se a tale data Scandolara dipendesse dal cenobio cittadino (Gualazzini 1979, per il monachesimo in generale a Cremona nel medioevo Censi 2003). Un *terminus ante quem* significativo è però fornito da un *preceptum* dell'imperatore Enrico V datato Fontana, 29 maggio 1116 (*Le carte cremonesi* 1979-1988, II, pp. 97-98, n. 267). Per intercessione della consorte Matilde, Enrico V pone sotto «tutela et mundiburdio» imperiale la pieve di San Pietro di Gurata «cum omnibus bonis suis [...] possessionibus mobilibus et immobilibus» con l'ammonimento che nessun «archiepiscopus, episcopus, marchio, comes, vicecomes, gastaldio, scultatius, abbas seu aliqua magna sive parva persona» possa in nessun modo «molestare» la pieve. L'elemento per noi più interessante è che a fianco dell'imperatore e della «contectalis» Matilde e ai vescovi di Parma, di Asti, di Bologna, di Vercelli e di Novara, troviamo nientemeno che l'abate di Cluny che in quegli anni era Ponzio («venerabilis Pontii Cluniacensis») figura per molti versi controversa sulla quale Glauco Maria Cantarella ha fornito lucide indicazioni (1997, pp. 230-245). Per cercare di comprendere la ragione di un atto formale così anacronistico e per questo tanto importante (*Dizionario del medioevo* 1994), occorre tenere presente che Scandolara Ravara ricadeva proprio nella circoscrizione plebana di San Pietro di Gurata (*Liber Synodalium* 2009), e poiché, come abbiamo visto, il mundeburdio fu concesso anche per intercessione dello stesso abate di Cluny, mi pare sia ragionevole ipotizzare che la cappella di Santa Maria fosse legata in qualche modo al priorato di San Gabriele in Cremona già prima del 1116. Dobbiamo inoltre tenere presente che due decenni dopo, negli stessi anni del pontificato di Innocenzo II, l'imperatore Lotario aveva confermato la stessa condizione di privilegio allargandola a un discreto numero di pievi del settore meridionale della diocesi cremonese (MGH 1927, n. 103, pp. 165-167, pur con i dubbi sulla sua autenticità). Al di là di tali vicende emerge insomma un dato forte: Scandolara prossima all'importante arcipretura di Casalmaggiore e punto di passaggio obbligato sul Po come altri grandi cenobi in questo settore della Pianura Padana (San Genesio a Brescello, Santa Giulia a Cicognara, San Benedetto Po, Acquanegra sul Chiese), era una importante cella cluniacense legata al priorato di San Gabriele di Cremona. Non siamo in grado di stabilire esattamente quando tale rapporto sia cessato, ma alcuni documenti ricordati da Ugo Gualazzini fanno supporre che, poiché nel 1367 vi erano

nel cenobio cittadino «prior comptato, quatuor monachi», a quella data la situazione patrimoniale non fosse florida. Una serie di documenti tra la seconda metà del XII e il XIII secolo, resi noti ancora da Gualazzini, testimonia una situazione difficile, comune per altro a tutti i monasteri cluniacensi in Italia: nel 1166 si fa ad esempio riferimento alla necessità di vendere alcune terre nell'Oltrepo, mentre un documento del 1231 conservato a Reggio Emilia attesta che il priorato «non solverint XL s. imp.». Nonostante tali difficoltà finanziarie ancora nel 1221 il prestigio del monastero era ancora riconosciuto se, come si evince dai registri del cardinale Ugolino in occasione della Quinta Crociata, «prior S. Gabriele de Cremona et socii habent in deposito de vigesima CCCCXX libras imperialium» (Gualazzini 1979, pp. 147-157). Ad ogni modo, seppure *argumentum e silentio* poiché la cella di Scandolara non è mai menzionata in tali documenti tardi, è legittimo supporre che almeno fino al XVI secolo, epoca in cui il cenobio perde di fatto le sue prerogative monastiche per trasformarsi in parrocchia cittadina, essa avesse continuato ad essere legata al San Gabriele.

Ora, per tornare alle questioni poste sopra circa l'eventuale tramite per l'arrivo in area periferica cremonese di un modello mosano, non mi pare irragionevole pensare che il canale di trasmissione possa essere individuato proprio nell'appartenenza all'Ordine di Cluny, probabilmente attraverso la presenza nel priorato cittadino di opere mosano-lorenesi che possono essere giunte a Cremona grazie a monaci cluniacensi. Non possono dunque non tornare alla mente le lucide considerazioni proposte da Cesare Gnudi al convegno del 1978 sull'arte del tempo di Federico II (Gnudi 1980). Lo studioso, argomentando sui rapporti tra il gotico di Francia, l'arte imperiale federiciana e la formazione di Nicola Pisano, attribuì a Nicolas de Verdun (Lemeunier 2007 con bibliografia precedente) un ruolo-cerniera fondamentale come tramite di istanze «mosane» al di qua delle Alpi tra la fine del XII e i primi decenni del XIII secolo: declinando tale ruolo nel nostro contesto, mi pare non inverosimile pensare a oggetti di oreficeria appunto mosana che potevano giungere in Pianura Padana attraverso la mediazione dei monasteri, oggetti che sono stati impiegati come modelli anche per i Cristi mosani databili tra la fine del XII e la prima metà del XIII secolo studiati dal già ricordato Didier e con i quali il nostro Cristo, come abbiamo visto, mostra alcune importanti analogie. Quanto detto può dunque fornire una possibile chiave di lettura per l'eterogeneità stilistica del pezzo cremonese: mal celato certo da una obbiettiva generale incapacità artigianale, il tenore grafico generale e la rigidità volumetrica, cioè gli elementi che marcano l'opera, sembrano essere l'esito di un *background* culturale echeggiante modelli vagamente "antelamici" ben diffusi nel territorio e facilmente osservabili nelle vicine città di Cremona, Parma o Borgo San Donnino, in netta contraddizione con il viso, molto più attento alla resa

naturalistica, di ascendenza, credo, mosano-borgognona in cui è possibile ravvisare una serie di elementi che si riscontrano in una ancora presente e radicata serie di oggetti di oreficeria renano-ottoniana precedentemente giunti nel territorio, ancora presumibilmente diffusi e giustamente evocati da Voltini e studiati in più occasioni, ma recentemente da Adriano Peroni (2006). Ciò dunque consentirebbe di fornire alcune ipotesi per spiegare le analogie formali con il Cristo di Serinchamps presso Namur, di Gressoney-Saint-Jean (primo decennio circa del XIII secolo), e consentirebbe di comprendere quelle analogie che abbiamo evocato in chiave “padana” con il Cristo alto-atesino di Gries (1205) e quello bavarese, ma lontano dalle soluzioni gotiche tedesche, di Forstenried (circa 1200) . Dunque un artista locale, di modesta qualità certo, ha intagliato il Cristo desumendo in modo eterogeneo elementi stilistici differenti: un’opera dunque il cui carattere “provinciale”, o se si preferisce, “periferico”, parafrasando il fondamentale saggio di Castelnuovo e Ginzburg (1979) non è dato tanto e non solo dalla discreta qualità dell’insieme, piuttosto dalla marcata e quasi esibita eterogeneità, segnale forse questo dell’incapacità di elaborare una “lingua” propria e originale.

L’autore

Giorgio Milanese (14 luglio 1980) si è laureato nell’anno accademico 2005-2006 presso l’Università degli Studi di Parma discutendo una tesi sulle emergenze medievali della diocesi di Cremona. Attualmente è al secondo anno del Corso di Dottorato in storia dell’arte e dello spettacolo (XXIV° ciclo), curriculum di storia dell’arte medievale e moderna (Tutor Prof. Arturo Calzona), con una tesi riguardante gli aspetti iconografici e storico artistici legati allo scisma del 1130.

E-mail: climbertext@libero.it

Riferimenti bibliografici

Baracchini, C 2004, “Ymago vero lignea cito perdit pulchritudinem et colorem”: problematiche di studio sul rapporto tra plastica lignea e policromia’ in *La Deposizione lignea in Europa. L’immagine, il culto, la forma*, a cura di G Saponi & B Toscano, atti del convegno e catalogo della mostra (Montone 1999), Electa-Editori Umbri Associati, Milano-Perugia, pp. 403-421.

Barbero, A & Frugoni, C (cur.) 1994, *Dizionario del Medioevo*, Laterza, Roma-Bari.

Barral i Altet, X 1984, ‘Il legno. Dall’artigianato al capolavoro’ in Avril, F, Barral i Altet, X, Gaborit-Chopin, D (cur.), *Il mondo romanico. II, I regni d’Occidente*, Rizzoli, Milano, II, pp. 342-357 [orig. ed. Avril, F, Barral i Altet, X & Gaborit-Chopin, D (cur.) 1983, *Le Royaumes d’Occident*, Gallimard, Paris].

Barral i Altet, X 2009, *Contro l’arte romanica? Saggio su un passato reinventato*, Jaca Book, Milano [ed. orig. Barral i Altet, X 2006, *Contre l’art roman? Essai sur un passé réinventé*, Fayard, Paris].

Bartoletti, M, Buggero, F, Cervini, F 2004, ‘La selva dei Cristiferi. Crocifissi quattrocenteschi nel Ponente’ in Buggero, D, Donati, P, *La Sacra Selva. Scultura lignea in Liguria tra XII e XVI secolo*, catalogo della mostra (Genova 2004-2005), Skira, Milano-Genova, pp. 55-89.

Bergmann, U (cur.) 2001, *Neue Forschungen zur gefassten Skulptur des Mittelalters: Die gotischen Crucifixi dolorosi*, Siegl, München.

Bianchi, I 1791, *Marmi Cremonesi ossia ragguaglio delle antiche iscrizioni che si conservano nella villa delle torri de'Picenardi*, Milano, tav. XX, p. 153.

Bruni, B 2004, 'Capriolo (Brescia), monastero di Santa Maria degli Angeli. Deposito' in *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma*, a cura di G Saponi & B Toscano, B, atti del convegno e catalogo della mostra (Montone 1999), Electa-Editori Umbri Associati, Milano-Perugia, pp. 159-166.

Bruni, B 2004, 'San Severino Marche (Macerata), Pinacoteca Civica "Tacchi Venturi". Deposito' in *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma*, a cura di G Saponi & B Toscano, B, atti del convegno e catalogo della mostra (Montone 1999), Electa-Editori Umbri Associati, Milano-Perugia, pp. 91-98.

Buggero, D & Donati, P (2004), *La Sacra Selva. Scultura lignea in Liguria tra XII e XVI secolo*, catalogo della mostra (Genova 2004-2005), Skira, Milano-Genova.

Cames, G 1966, 'Die Entstehung des Dreinagel-Crucifixus', *Cahiers archéologiques*, vol. 16, 1966, pp. 185-202.

Cantarella, GM 1997, *I monaci di Cluny*, Einaudi, Torino (ed. orig. Einaudi, Torino, 1993).

Carli, E 1960, *La scultura lignea italiana. Dal XII al XVI secolo*, Electa, Milano.

Castelnuovo, E & Ginzburg, C, 1979, "Centro e periferia" in *Storia dell'arte italiana. Questioni e metodi*, I, vol. 1, a cura di G Previtali, Einaudi, Torino, pp. 283-352.

Castelnuovo, E (cur.) 1989, *Imago lignea. Sculture lignee nel Trentino dal XIII al XVI secolo*, Temi, Trento.

Censi, UP 2003, 'I secoli d'oro del monachesimo a Cremona (XI-XII). Dal coinvolgimento nel mondo alla fuga dal mondo', *Bollettino Storico Cremonese*, vol. 9, 2003, pp. 13-61.

Cervini, F 2005, 'Problemi di scultura lignea duecentesca' in *La pietra e la croce: cantieri medievali tra le Alpi e il Mediterraneo*, a cura di F Cervini, Philobiblon Edizioni, Ventimiglia (IM), pp. 138-151; [ed. orig. Cervini, F 1999, 'Problemi di scultura lignea duecentesca sulle Alpi meridionali' in *Du Mont Agel à l'Armea : Art, Histoire, Personnages, actes de la 2^e journée d'Etudes Régionales*, 17 octobre 1998, S.A.H.M., Mentone, pp. 13-20].

Chittò, E (cur.) 2009, *Il Liber Synodaliium e la Nota Ecclesiarum della Diocesi di Cremona (1385-1400). Edizione dei manoscritti e repertorio delle istituzioni ecclesiastiche*, UNICOPLI, Milano.

Curzi, G 2007, *Arredi lignei medievali, l'Abruzzo e l'Italia centromeridionale, secoli XII – XIII*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

De Francovich, G 1935-36 a, 'Una scuola di intagliatori tedesco-tirolesi e le Madonne romaniche umbre in legno', *Bollettino d'Arte*, vol. 29, s. 3, pp. 207-228.

De Francovich, G 1935-36 b, 'Crocifissi lignei del secolo XII in Italia', *Bollettino d'Arte*, vol. 29, s. 3, pp. 492-505.

De Francovich, G 1937, 'A Romanesque School of Wood Carvers in Central Italy', *The Art Bulletin*, vol. 19, pp. 5-57.

De Francovich, G 1937-40, 'Holzkruzifixe de 13. Jahrhunderts in Italien', *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 5, pp. 152-172.

De Francovich, G 1938, 'L'origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso', *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, vol. 2, pp. 145-261.

- De Francovich, G 1943, *Scultura medioevale in legno, con 56 tavole*, Tumminelli, Roma.
- De' Maffei, F (cur.) 1957, *Mostra di sculture lignee medioevali. Giugno-Luglio 1957*, catalogo della mostra (Milano 1957), prefazione di G de Francovich, Edizioni dell'Ente Manifestazioni Milanesi, Milano, pp. 1-21.
- Didier, R 1982, 'Christes et Calvaire mosana du XIII siècle' in *Millénaire de la collégiale St.-Jean de Liège*, catalogo della mostra (Liegi 1982), Ministère de la communauté française, Brussels.
- Fachechi, GM 2004, 'Arte "lombarda" e altre suggestioni nella scultura lignea "marchigiana" in *Medioevo: arte lombarda*, a cura di AC Quintavalle, atti del convegno (Parma 2001), Electa, Milano, pp. 457-467.
- Fachechi, GM 2005, 'Lo studio della scultura lignea medievale in Italia: una traccia storiografica e un progetto di ricerca' in *L'arte del legno in Italia. Esperienze e indagini a confronto*, a cura di GB Fianza, atti del Convegno (Pergola, 9-12 maggio 2002), Quattroemme, Perugia, pp. 365-371.
- Falconi, E (cur.) 1979-1988, *Le carte cremonesi dei secoli VIII-XII*, 4 voll., Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Biblioteca Statale di Cremona, Cremona.
- Ghidotti, P 2006a, 'Un sito medievale tra archeologia e architettura del paesaggio' in *Archeologie. Studi in onore di Tiziano Mannoni*, a cura di N Cocuzza, Edipuglia, Bari, pp. 157-162.
- Ghidotti, P 2006b, 'Chiesa Vecchia di Scandolara Ravara (Cremona). Archeologia di un sito medievale. Indagini 1998-2003' in *IV Congresso Nazionale di Archeologia Medievale. Scriptorium dell'Abbazia*, a cura di R Francovich & M Valenti, atti del convegno (Abbazia di San Galgano, Chiusino-Siena, 2006), All'Insegna del Giglio, Firenze, pp. 212-215.
- Gnudi, C 1980, 'Considerazioni sul gotico francese, l'arte imperiale e la formazione di Nicola Pisano' in *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, a cura di AM Romanini, atti della III settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma, Congedo, Galatina, I, pp. 1-17.
- Gregori, M 1985, 'Alessandro Pampurino' in *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento*, a cura di M Gregori, catalogo della mostra (Cremona 1985), Electa, Milano.
- Gregori, M 1990, 'Un nuovo protagonista, Alessandro Pampurino' in *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, a cura di M Gregori, Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde, Milano, pp. 19-22.
- Gualazzini, U 1979, 'Il priorato di San Gabriele di Cremona' in *Cluny in Lombardia*, atti del convegno (Pontida 1977), Centro Storico Benedettino italiano, Cesena, I, pp. 121-157.
- Hamann, R 1927, 'Die Salzwedeler Madonna', *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, vol. 3, pp. 77-145.
- Haussherr, R 1990, 'Kruzifixus' in *Lexicon der Christliche Ikonographie*, herausgegeben von E Kirschbaum, Herder, Rom-Freiburg-Basel-Wien, vol. 2, pp. 677-695 [orig. ed. Kirschbaum, E (cur.) 1970, *Lexicon der Christliche Ikonographie*, Herder, Rom-Freiburg-Basel-Wien].
- Isnard, É & D'Agnel, A 1913, 'Inventaire du mobilier de la Cathédrale de Digne (1341)', *Bulletin Archéologique*, vol. 1, pp. 118-144.
- Jászai, G 1994, 'Crocifisso' in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. 5, pp. 577-586.
- Kehr, PF 1913, *Italia Pontificia, VI (Liguria sive provincia Mediolanensis. Pars I, Lombardia)*, s.e., Berlin.
- Lemeunier, A 2007, 'L'orfèvrerie mosane' in *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane du XI eau XIIIe siècle*, édité par B Van den Bossche, Du Perron, Alleur, pp. 107-135.

- Navoni, M 1997, 'Il Crocifisso nella liturgia medioevale' in *Il Crocifisso di Ariberto. Un mistero millenario intorno al simbolo della cristianità*, a cura di E Brivio, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 25-36.
- Neumann, H 1990, 'Dreinelkreuzifix', in *Lexicon der Christliche Ikonographie*, herausgegeben von E Kirschbaum, Herder, Rom-Freiburg-Basel-Wien, vol. 1, pp. 552-553 [ed. orig. Kirschbaum, E (cur) 1968, *Lexicon der Christliche Ikonographie*, Herder, Rom-Freiburg-Basel-Wien].
- Von Ottenthal, E & Hirsch, H (cur.) 1927, *Monumenta Germaniae Historica. Inde ab anno christi quingentesimo usque ad annum millesimum et quingentesimum. Diplomata regum et imperatorum Germaniae, tomus VIII. Lotharii III. Diplomata nec non et Richenzae Imperatricis placita*, Apud Weidmannos, Berolini.
- Pace, V 2004, 'Forma e funzione: gli studi sulla scultura lignea da Géza de Francovich a oggi' in *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma*, a cura di G Saponi & B Toscano, atti del convegno e catalogo della mostra (Montone 1999), Electa-Editori Umbri Associati, Milano-Perugia, pp. 355-359.
- Peroni, A 2006, 'L'altare portatile di san Geminiano patrono di Modena e le croci astili al di qua e al di là dell'Appennino. Temi e problemi storiografici dell'"ars sacra"' in *Romanica. Arte e liturgia nelle terre di San Geminiano e Matilde di Canossa*, catalogo della mostra (Modena 2006-2007), a cura di A Peroni & F Piccinini, Panini, Modena, pp. 21-49.
- Pescarmona, D (cur.) 2002, *La croce lignea di Gravedona: storia e restauro del crocifisso romanico di Santa Maria del Tiglio*, Edlin, Milano.
- Pescarmona, D 2006, 'Aggiornamenti sul crocifisso ligneo romanico di Gravedona (e una nota su quello di Sondalo)', *Arte cristiana*, vol. 94, 2006, pp. 447-454.
- Pflugk Harttung, J v, 1881-88, *Acta Pontificum Romanorum inedita. Urkunden der Päpste*, Fues, Tübingen.
- Previtali, G 1991, *Studi sulla scultura gotica in Italia : storia e geografia*, Einaudi, Torino.
- Rossetti Brezzi, E 1992, 'Le vie del gotico in Valle d'Aosta' in *Gotico in Piemonte*, a cura di G Romano, Cassa di Risparmio di Torino, Torino, pp. 287-359.
- Rossetti Brezzi, S 2001, 'L'età gotica: il caso della Valle d'Aosta. La scultura lignea dipinta' in *Tra Gotico e Rinascimento. Scultura in Piemonte*, a cura di E Pagella, catalogo della mostra (Torino 2001), Città di Torino, Torino, pp. 20-23.
- Sandberg Valalà, E 1980, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Multigrafica Editrice, Roma [ed. orig. Sandberg Valalà, E 1929, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione, con 585 illustrazioni e 4 tavole fuori testo*, Apollo, Verona].
- Saponi, G & Toscano, B (cur.) 2004, *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma*, atti del convegno e catalogo della mostra (Montone 1999), Electa-Editori Umbri Associati, Milano-Perugia.
- Sauerländer, W 1973, 'Zu dem romanischen Kreuzifix von Moissac', in Bloch, P, Buddensieg, T et al. (cur.), *Intuition und Kunstwissenschaft. Festschrift für Hanns Swarzenski zum 70*, Mann, Berlin, pp. 303-317.
- Spada Pintarelli, S 1989, 'Scultura lignea gotica in Trentino', in Castelnovo, E (cur.) 1989, *Imago lignea. Sculture lignee nel Trentino dal XIII al XVI secolo*, Temi, Trento, pp. 67-83.
- Stein, A & Stein, M 1990, 'Holz Kreuz in München-Forstenried', in *Renovavit: Festschrift für Domkapitular Prälat Georg Schneider*, herausgegeben von M Gastberger & N Jocher, Kunstverlag Fink, Lindenberg, pp. 237-250.

Thoby, P 1959, *Le crucifix des origines au Concile de Trente, Étude iconographique*, Bellanger, Nantes.

Toesca, P 1965, *Il Medioevo*, Utet, Torino (ed. orig. 1927).

Tomei, A 2005, 'Sculpture lignee in Abruzzo, linee di ricerca e qualche novità' in *L'arte del legno in Italia. Esperienze e indagini a confronto*, a cura di GB Fidanza, atti del Convegno (Pergola, 9-12 maggio 2002), Quattroemme, Perugia, pp. 185-192.

Voltini, F 1975, 'Scandolara Ravara. Chiesa Vecchia' in *Itinerari d'arte in provincia di Cremona. Un quindicennio di interventi a favore del patrimonio artistico della provincia*, a cura di G Lucchi & F Voltini, Libreria del Convegno, Cremona, pp. 368-374.

Voltini, G 1991, 'scheda 58' in *Wiligelmo e Matilde. L'officina romanica*, a cura di AC Quintavalle, catalogo della mostra (Mantova 1991), Electa, Milano, pp. 469-473.

Wirth, K.-A 1953, *Die Entstehung des Dreinagelkruzifixus. Seine typengeschichtliche Entwicklung bis zur M. 13. Jh. in Frankreich und Deutschland*, Diss. Ffm, Frankfurt am Main.



Vanja Strukelj

Città in mostra. Parma 1870, immagine debole di un potere in crisi



Abstract

Nel 1870 si snodano a Parma una serie di manifestazioni che potrebbero portare la città al centro dell'attenzione quanto meno nazionale. All'inaugurazione del monumento a Correggio si affiancano il Primo Congresso Artistico Italiano e l'Esposizione d'Arti Belle, a cui segue una Esposizione Provinciale industriale ed agricola. Si profila per la ex *petite capitale* l'opportunità di riaffermare, nel nuovo contesto unitario, la propria identità storica e culturale di cui proprio la tradizione artistica diventa elemento forte. Ideatore e regista del progetto è Pietro Martini, segretario dell'Accademia, che immagina queste iniziative come occasioni di rilancio di un'istituzione ormai fortemente in crisi. L'articolo intende mettere in luce la complessità e l'ambizione di un progetto, che finirà per definire un modello ripreso a livello nazionale, ma allo stesso tempo la inadeguatezza di un sistema di promozione che, non utilizzando gli strumenti della moderna comunicazione ed in particolare l'immagine, ridimensiona l'impatto anche simbolico delle iniziative.

In 1870 in Parma there were a series of cultural manifestations which would attract the attention of the nation to the town. Besides the inauguration of the Correggio monument, there was the "Primo Congresso Artistico Italiano" and the "Esposizione d'Arti Belle", and also an "Esposizione Provinciale industriale e Agricola". The ex *petite capitale* had the chance to reaffirm, in the new Unitarian context, its historical and cultural identity, of which the artistic tradition became an important element. Pietro Martini, the Academy's secretary, was the creator and director of the project which envisaged these enterprises as opportunities for raising the profile of an institution which was passing through a crisis. This article wishes to show the complexity and ambitious scope of a project which was, at the same time to represent a national model, but also the inadequacy of a promotional system which, without using the instruments of modern communication and, in particular, images, would lower the impact, even symbolic, of the initiative itself.



Un monumento a Correggio

Signori,

A me che ho l'onore di rappresentare la mia città nativa e di parlare in nome di essa, è dicevole più che ad ogni altro di salutare con riverente omaggio quel valoroso artista da cui s'intitola questa solennità e dalla cui virtù prende importanza e carattere. Perchè, volendo veramente renderla degna d'Italia e dei tempi nostri, era ad Antonio Allegri che conveniva ispirarsi; perciocchè e le sue

opere e la sua vita stanno a monumento perenne della potenza del genio italiano, e sono un nobile esempio ai cultori dell'arti belle. Mentre tutti gli altri, nel secolo in cui visse, si affrettavano di ricercare alle Corti e le ricchezze e le pompe e gli agi, ei solo, contento del suo lavoro, tutto amore nell'arte, e nella famiglia viveva quasi ignoto al mondo, quasi ignoto a se stesso. E fu grande! Gli altri correvano a Roma, pieno l'intelletto ed il cuore di concetti sublimi, di forme divine, abbagliati dal vivido splendor dei colori; egli solo avea nella propria mente un mondo di concetti, un mondo di forme e sapea creare quanto di bello e di sorprendente può segnare umano pennello. E fu grande!

Gli altri, quando passarono di quaggiù, ebbero pompe solenni, e più che principesche, ebbero compianto universale! Egli partiva dalla terra accompagnato solamente dal pianto della famiglia, come uso di quei sublimi tramonti che non osservati cadono dietro l'alto dell'Alpi.

E fu veramente grande!

Trascorsi quasi tre secoli e mezzo da che non ci è più, io sono assai lieto che qui, in questa mia città, ch'egli aveva per elezione e per affetto creata sua seconda patria, lo si onori finalmente di un ricordo, di un monumento. E mi gode l'animo di mandare una parola di elogio a quell'illustre artista che seppe così degnamente ispirarsi per ritrarlo come forse egli era, perocchè egli fu così modesto, o Signori, che non si curò di tramandare la propria immagine ai posteri. Io considero come oggi qui si inizia un grande lavoro, un lavoro di unità artistica per la nostra Italia, e mi pare che non bastino parole per ritrarre la sensazione che provo pensando all'avvenire che è segnato dall'arte nostra.

[...] E poichè l'arte oggi non è morta, essa si deve ispirare a quel potente concetto di unità, che può renderla italiana. E solo l'opera vostra, o signori, varrà a farla forte e bella come un tempo fu [...].

Ed è ventura, o signori, che a me sia dato pronunciare queste parole, oggi in cui, mentre voi lavorate volenterosi e costanti per ottenere questa unità dell'arte, si consegue la unità politica in Roma. E, siate certi, ne ho fede, che presto potrà aprirsi altro Congresso in Roma nel Tempio prima dell'arte Italiana (Congresso 1870, p. 106).

È l'11 settembre 1870. Mentre Pio IX sta scrivendo la sua gelida risposta all'epistola di Vittorio Emanuele e le truppe dell'esercito italiano sono alle porte di Roma, a Parma si inaugurano il monumento a Correggio, il I Congresso artistico italiano e l'Esposizione nazionale di Belle Arti. Il Sindaco Cavagnari, che interviene subito dopo il Prefetto, accoglie il vasto pubblico che gremisce la sala del Ridotto del Teatro Regio con un vibrante discorso, nel quale risuona la tensione patriottica, ma

soprattutto l'anelito a interpretare i valori più alti di un'identità culturale, quella della città che rappresenta, che trovano nelle sue alate parole una splendida sintesi: Antonio Allegri. Non troviamo introduzione migliore di questo discorso al resoconto che cercheremo di tracciare in queste pagine, perché proprio nella sua valenza retorica ci permette di cogliere il senso, ma anche le interne frizioni, di un progetto molto ambizioso, che sembrerebbe offrire una straordinaria occasione di riscatto per la *petite capitale* inesorabilmente retrocessa, nel nuovo contesto postunitario, a periferico centro di provincia (Sorba 2008). Una città che espone e si espone, con i suoi miti passati e le sue ambizioni future, che potrebbe conquistare per qualche mese nuovamente la scena, farsi protagonista, rivendicare, ma soprattutto comunicare la propria identità alle altre cento città dell'Italia unita: a patto di investire, scommettere sulla grande macchina dell'Esposizione, di saper utilizzare i moderni strumenti del racconto, capaci di moltiplicare l'impatto, ma anche il valore simbolico dell'evento.

Correggio è il nume tutelare, sempre evocato, pronto a rafforzare, ad avvalorare, a giustificare le tante "giuste cause" che finiscono per intrecciarsi nelle complesse vicende delle manifestazioni parmigiane del 1870. Nelle parole del Sindaco egli rappresenta le virtù di una terra, che vede nel lavoro e nella famiglia i suoi valori più solidi. Il "misero" Antonio, "aggravato di famiglia", che proprio la storiografia locale aveva cercato di riscattare dalla condizione in cui lo aveva inchiodato la biografia vasariana, diventa ora l'eroico difensore di una saldezza morale, di una verità interiore, che non si lascia ammaliare e sedurre dalla ricchezza e dalle lusinghe delle corti. Anche il tema del "viaggio a Roma", rivitalizzato dalle proposte mengisiane e dibattuto nel corso del secolo successivo, esce dai confini della filologia e dell'erudizione per manifestare tutta la sua carica politico-ideologica, diventando riprova, oltre che della solitaria ispirazione creativa del genio, della piena autonomia della cultura figurativa locale.

Nel momento delle celebrazioni e dei rituali ufficiali, che scandiscono l'inaugurazione, Pietro Martini, il vero artefice del progetto, resta invece un po' in disparte, pienamente assorbito da una macchina organizzativa troppo impegnativa per le esili forze dell'Accademia di Parma. Non possiamo sapere come dovessero risuonare alle sue orecchie di studioso correggesco (Martini 1865) le parole del Sindaco, ma forse possiamo supporre qualche velato risentimento nei confronti di un'autorità municipale che non si era dimostrata poi così attiva e partecipe nelle fasi preparatorie dell'impresa.

La giornata si stava prospettando del resto assai intensa, anche in seguito alla forzata sovrapposizione, dovuta al posticipo della data d'apertura della mostra, di tre eventi certo strettamente collegati, ma tutti bisognosi di un loro spazio rituale. Era

stata forse proprio questa coincidenza a motivare una scelta per altri versi incomprensibile, quella di rinunciare al colpo di scena dello “svelamento” della statua di Correggio, anticipando a piena notte l’inaugurazione del monumento. Paola Greci nella sua ricerca di tesi dedicata ai monumenti postunitari di Parma (Greci 1997-98), proprio partendo dal resoconto dei due quotidiani, La “Gazzetta di Parma” e “Il Presente”, ipotizza piuttosto una prudente opzione diplomatica, nel timore di possibili agitazioni popolari.

È comunque interessante citare un passo dell’articolo pubblicato il 12 settembre sul giornale democratico, fondato da Pietro Cocconi, che si chiede se gli spettatori del «glaciale trattenimento arcadico» si fossero domandati il motivo della cancellazione della cerimonia inaugurale del monumento «come si è sempre usato da che è mondo in simili solennità, come quando si è inaugurata Barriera Vittorio Emanuele II [...]. Forse che il Divino Correggio non meritava un uguale trattamento? Anche dopo la morte si vogliono usare le distinzioni? O forse si temeva da un’accolta di popolo la rivoluzione? Le son cose che fanno proprio ridere», per poi concludere «Notate poi che questa solenne mostra in pubblico poteva procurare al Sig. Prefetto e al Sig. Sindaco un più rumoroso applauso quando con accento ispirato proclamavano Roma Capitale D’Italia. Questi signori hanno perduto persino la furberia del parere» (*Il Presente* 1870). Che il Correggio di Agostino Ferrarini finisca, nella gran *baguarre*, sullo sfondo della scena è indubbio; e non sono certo le, del resto, non entusiaste descrizioni dei giornali locali a riportare l’attenzione sul monumento, che è invece proprio all’origine del complesso progetto che in quel giorno vede la luce. Ben diversamente, ad esempio, era stato enfatizzato nelle pagine del giornale de “La Esposizione Italiana del 1861” il monumento di Guercino a Cento, opera del Galletti riprodotta con gran risalto in una copertina di fascicolo (*L’Esposizione Italiana del 1861*, 8 maggio 1862, p. 201), la cui inaugurazione assurge a evento nazionale proprio perché un po’ forzosamente inserita nel circuito comunicativo della mostra fiorentina. Basteranno alcuni passi del testo per restituire il senso del resoconto, nel quale si celebra con altrettanta foga la gloria di un municipio, di un grande maestro ed allo stesso tempo di una giovane speranza dell’arte contemporanea, in una «piazza [...] gremita di popolo innumerevole, mentre l’aspettata solennità vi aveva convocata tutta la popolazione Centese, quella delle città, terre, e villaggi finitimi». Il discorso inaugurale viene nell’articolo definito

la parola colla quale i cittadini associati consegnavano alla patria l’opera *due volte patriottica* dovuta alla spontanea e privata loro iniziativa.

In quel momento il velo di cui la statua era coperta veniva rimosso, la quale posta così d’improvviso sotto gli occhi di un popolo bramosissimo, strappò uno di quegli

urli universali di entusiasmo, che né la voce né la penna varranno mai a tradurre.- E fu ben a ragione; imperciocchè tanta vita, tanta fierezza d'azione, tanta verità aggiunge a quell'opera meravigliosa la scena che la circonda; le proporzioni, e l'effetto delle fabbriche circostanti, l'estensione della piazza [...]. Ed era commovente quell'urlo unanime, che si alternava passionato invocando la comparsa del giovane artista, il quale finalmente, quasi a forza tratto, pallido di commozione e d'affetto presentavasi sul davanti della tribuna a cogliere la più bella corona a cui possa aspirare il genio (ma che sciaguratamente così di rado fortuna concede) il plauso, e la riconoscenza de' coetanei, e quel che è più dei concittadini (A. M. 1862, p. 263).

Passato e futuro, identità nazionale e identità locale sembrano qui retoricamente saldarsi, in un passaggio di testimone, da Guercino a Galletti, che diventa in qualche modo simbolico del grande sforzo di rinascita culturale di cui la prima esposizione nazionale doveva rappresentare un importante lancio iniziale.

Nell'analisi morfologica del «discorso nazionale» (Banti 2000), la funzione dei «maestri», dei grandi artisti, non solo come abbiamo visto rinascimentali, non va certo sottovalutata, anche se continuamente mette in luce proprio la duplicità dei due piani (locale/nazionale), come esemplarmente dimostra anche il caso dell'eroe che sarà prescelto a interpretare il ruolo di nume tutelare, ma anche il connettivo linguistico del progetto di unificazione culturale dell'Italia di fine secolo: quel Michelangelo, che proprio Firenze celebrerà, così come aveva fatto con Dante nel 1865, nel quarto centenario della nascita, per riaffermare la sua centralità di «patria delle arti» (lettera di Guido Corsini nel 1872 citata in Corsi 1994, p. 13) nel momento in cui aveva perso il suo ruolo di capitale politica del nuovo stato nazionale. Sarà del resto proprio grazie alle celebrazioni del 1875 che attraverso il suo eroe Firenze conquisterà le pagine della stampa europea e dei periodici illustrati d'oltralpe.

Se comunque consideriamo il fatto che i primi due monumenti postunitari di Parma sono dedicati proprio a due artisti, Correggio e, nel 1879, Parmigianino (questa volta con adeguata cerimonia d'inaugurazione), possiamo capire quanto proprio questo caso di studio si presenti emblematico.

È importante tuttavia precisare che il progetto del Correggio di Ferrarini nasce molti anni prima, in un contesto assai diverso. Il giovane scultore, allievo dell'Accademia di Parma, vincitore del Gran Premio annuale di Scultura nel 1850, aveva preferito trascorrere gran parte del periodo di pensionato a Firenze, piuttosto che a Roma; già prima del suo ritorno, era stato nominato Professore Maestro, coprendo il vuoto lasciato dalla morte di Bandini, dando un significativo contributo

alla elaborazione del programma per la nuova Scuola di scultura. Come segnala Paola Greci, già in una lettera a Toschi spedita da Firenze il 25 giugno 1853 (Archivio Accademia di Belle Arti di Parma, d'ora in poi citata AABB Pr ,Carteggio 1853, b. 44, fasc. Premi di incoraggiamento e di Pensione, lettera 25 giugno 1853), Ferrarini immagina una grande statua (alta quattro braccia e mezzo, su di un piedestallo proporzionato) al «sommo pittore Allegri da Correggio», per la quale calcola un costo di circa 20.000 franchi: prospettando anche come soluzione l'ipotesi di una sottoscrizione di almeno cinquecento cittadini disposti a pagare 1 franco al mese per tre anni. Il progetto, che viene sondato attraverso un modello in gesso e presentato al Corpo accademico attraverso una «prova fotografica», non può non suscitare vivo interesse in seno all'Istituzione, che da sempre vede nel «Genio che recò sì alto l'onore delle Arti Belle» il fondatore di «una delle più illustri scuole di cui si vanti l'Italia, imprimendola di quelle Grazie non meno semplici che sublimi, ond'Ella va sì cara e celebrata» (AABA Pr, Atti 1853-1857, vol. 6, b. 270, adunanza 19 ottobre 1853). È sempre dall'ambito dell'Accademia che esce il manifesto *Proposta d'un monumento a Correggio*, pubblicato dalla "Gazzetta di Parma" il 7 novembre 1857, che sollecita una raccolta di fondi attraverso polizze di solo 50 centesimi l'una e un coinvolgimento non esclusivamente locale: «piacerà ad altri italiani associarsi a noi, ché il Correggio è gloria nazionale, né ricuserà porgere aiuto il forestiero, che viene in Italia ad ammirare ed invidiarci le opere dei padri nostri» (AABA Pr, Monumento a Correggio -Torri dei Paolotti- Monumento a Biagio Martini, b. 172, fasc. Monumento per il Correggio 1857-1864). È quindi la reggente Luisa Maria di Borbone a concedere il permesso di avviare un lavoro, che in questo contesto non può che celebrare l'universalità del grande genio. Già in questa fase si avvia la discussione sul luogo in cui collocare la statua, inizialmente individuato nel Piazzale della Steccata, mentre la raccolta pubblica dà i suoi primi frutti. Il rilancio dell'operazione avviene, dopo l'unificazione, in una situazione politica ed economica completamente trasformata, nella quale anche il ruolo dell'Accademia si trova profondamente mutato, con una sostanziale subordinazione all'Accademia di Bologna. Già infatti sotto la dittatura di Carlo Luigi Farini, quando nel 1859 gli ex ducati parmensi vengono riuniti agli ex ducati di Modena ed al territorio della Romagna, sia l'Università che l'Accademia di Belle arti vedono fortemente compromessa la loro piena autonomia. In particolare con un decreto del 6 marzo 1860 Farini accorpa le sedi di Parma e Modena alla Accademia di Bologna giustificando questa scelta con la considerazione che «le Arti, se esercitate in una sfera troppo angusta non possono fiorire quanto ne richiede l'utile e il decoro della nazione» e sostenendo il «grado eminente che» compete a Bologna «per l'antica reputazione di quella scuola, e che le era stato confermato anche dal sapiente governo di Napoleone» (*Statuto generale*

per le R.R. Accademie dell'Emilia in Bologna, Modena e Parma, approvato con Decreto del Governatore Farini, 8 marzo 1860, Bologna 1860, p. 3; AABA Pr, Statuti dell'Accademia di Belle Arti di Parma, b. 1).

È del resto lo stesso Pietro Martini a fornire un resoconto delle vicende del monumento proprio nelle prime pagine del giornale "Il Primo Congresso artistico italiano e l'Esposizione d'arti belle in Parma nel 1870", non oscurando il fatto che il prof. Ferrarini avesse offerto il modello di «una statua colossale» e avesse promosso fin dal 1857 «assieme co' suoi colleghi dell'Accademia parmense di Belle Arti, un'associazione intesa a porgere i mezzi per tradurre in marmo quel modello», né tantomeno che a questa avessero contribuito anche «stranieri» (Martini 1870 a, p. 3). Al di là della notarile precisione del Segretario dell'Accademia, forse questo "dettaglio" non doveva dispiacere a Martini, le cui posizioni per così dire nostalgiche erano state manifestate esplicitamente quanto meno nei primi anni sessanta attraverso uno scritto, *Alla memoria di Maria di Borbone duchessa reggente degli stati parmensi* (Martini 1861), che gli era costato qualche problema all'interno dell'Accademia. Molto più generico appare invece il riferimento ai ritardi subiti nella esecuzione dell'opera, «indipendenti dalla volontà dell'artista», e al dibattito sulla collocazione che precede la scelta di situarla in «una delle nicchie, ond'è attorniato il palagio del Municipio (natural custode delle glorie cittadine)» (Martini 1870a, p.3). Non si poteva infatti far cenno all'inconveniente, la rottura della testa in seguito ad una caduta, che rendeva necessario addossarla ad un edificio, su di un alto piedestallo.

A conclusione dell'articolo, con quel registro ufficial-burocratico che caratterizzerà tutto il giornale, Martini riporta il suo discorso tenuto «in un raduno generale del Corpo academico parmense», il 19 aprile 1869.

Nella passata settimana voi deliberaste intorno al collocamento della statua dell'immortal Correggio. Sarà una festa cittadina, una occasion solenne per noi; a me nell'immaginarla, balenò un pensiero, il quale mi parve quasi fortunata ispirazione [...]. E non si potrebbe cogliere il destro dell'augurazione di quel monumento per convocare a Parma un *Congresso artistico*? Quale opportunità quale occasione di nuovo impulso a favore delle buone arti? Ch'io sappia, Congressi di tal fatta, almeno in Italia, non furono per anco tentati; eppure ben lo meritano quelle gentili a cui dobbiamo gran parte delle nostre glorie antiche, parte non iscarsa delle odierne, e possiamo riprometterla vie più copiosa nelle future [...]. Io non cessai, ogni qualvolta n'ebbi, come di presente, ragionevole cagione, dal ripetere che tutto quanto è dato promuovere a lustro e beneficio particolare d'alcuna città, e non si oppone al general bene della comune patria, si

volge anche in pro' di questa; e mentre vale a sostegno della sì giusta, fraterna teoria dello scentramento, acconciarsi in modo specialissimo, sopra le altre nazioni, all'Italia. In fine la città nostra, per nobiltà di monumenti, gentilezza di costumanze, indole vivace di popolo, commodità ed ampiezza di edifici, può dirsi ben degna e adatta all'ideato Congresso [...] Se il Correggio in vita non ebbe fortuna, dovizie, onori, abbia nella memoria uno de' più dicevoli e più splendidi tributi. Egli, prodigioso novatore, si lanciò da solo e gigante a progresso dell'arte; ed ora l'arte medesima, auspice di lui, cerchi nuovi elementi di prospera vita, qui dov'egli diede le maggiori prove del suo potentissimo ingegno (Martini 1870a, p. 4).

Come si riesce minuziosamente a ricostruire dagli atti accademici e dai diversi resoconti ufficiali, diffusi dalla stampa, la successione delle proposte scandisce quindi in prima battuta l'inaugurazione del monumento, poi l'organizzazione del Congresso, a cui si collega in seguito quella di un'esposizione nazionale, ed in una fase ancora ulteriore dell'Esposizione Provinciale d'industria e d'agricoltura. Dobbiamo tener conto di queste diverse tappe di elaborazione, se vogliamo cogliere il significato, ma anche la fisionomia di un progetto di grande respiro, che vede, ad esclusione dell'esposizione industriale, come motore trainante l'Accademia: un progetto, che addirittura avrebbe dovuto essere coronato di un'altra sezione espositiva, interamente dedicata all'opera di Correggio.

Si scrive infatti nel n. 5 del giornale, che esce il 17 maggio 1870

Vorranno gl'Istituti d'Arte ed i cultori di questa considerare come la prossima solennità del glorioso, antico Maestro alla cui memoria si tributa onore: - tornerà indubbiamente gradito l'annuncio del proposito di qui raccogliere nella festiva occasione (in edificio altro da quello dell'Esposizione moderna) quante più sia date opere originali del Maestro medesimo, copie insigni, stampe, disegni tratti da esse opere; - si farà voto [...] che la Mostra italiana da tenersi in Parma sia la prima di altre che, in città e in periodi determinati, si aprirebbero, pur intitolandole dal nome di un sommo artefice, e spiegando pure, copioso al possibile, il tesoro dell'opere di quello; cotalchè la festa correggesca non sia passeggera, ma fondamento a nobile ed utile istituzione, per la quale si riavvivi l'esempio de' trapassati, e si spronino a generose gare i presenti: - potranno insieme raccogliersi, per ottenere frutto da ben regolate e sagge discussioni, gli uomini che le Arti han care e le sostengono ed illustrano, vuoi con l'esercizio, vuoi col patrocinio e con le scritture (Sanvitale , Martini 1870, pp. 36-37).

Il fatto che questa ipotesi poi non si concretizzi, nulla toglie alla validità di una proposta, che, in parte riprendendo i tratti delle manifestazioni dantesche del 1865, avrebbe potuto avere un esito simile a quello che avrà la mostra fiorentina dedicata a Michelangelo nel 1875. Non possiamo del resto negare il fatto che per molti versi l'appuntamento parmense finisca per stabilire un modello di riferimento, programmaticamente ripreso in prima battuta proprio dalla Mostra Nazionale milanese del 1872, che viene collegata alla inaugurazione del monumento a Leonardo del Magni, affiancata dal Secondo Congresso di belle arti, nonché arricchita di una esposizione d'arte antica (Maiocchi 2001).

Non può essere questa la sede per affrontare l'analisi della complessa iniziativa di Parma, che richiederebbe un preciso e dettagliato lavoro di indagine documentaria, di cui Giuseppina Allegri Tassoni, nume tutelare dell'Accademia di Parma nel secolo scorso, ha dato avvio in alcuni interventi degli anni Settanta (Allegri Tassoni 1973; Allegri Tassoni 1973b; Allegri Tassoni 1976). Paola Barazzoni ha impostato nei suoi tratti generali la ricerca nella sua tesi di laurea, operando un lavoro capillare di ricostruzione che tuttavia in particolare si concentra sul dibattito del Congresso. (Barazzoni 1996-1997). Del resto, Parma 1870, continuamente citata negli studi sull'organizzazione artistico culturale dell'Italia postunitaria (Lamberti 1982; Maggio Serra 1991; Lamberti 2005) solo recentemente è stata oggetto di interesse specifico da parte degli storici dell'arte. In particolare andrà ricordato il contributo di Maria Giulia Aurigemma, che restituisce nelle sue linee essenziali i temi e le differenti posizioni critiche che emergono nelle sezioni del Congresso, riconducendole al più generale dibattito nazionale (Aurigemma 2004). Un utile resoconto, che prende in considerazione l'intero sistema della macchina organizzativa, è invece fornito da Anna Mavilla, in un intervento edito nel catalogo della mostra *Addio al ducato* (Mavilla 2005), che intende restituire un panorama esauriente della situazione politico, economico, culturale della Parma postunitaria. Un'analisi invece della Esposizione d'Industria ed Agricoltura è condotta da Serena Lenzotti nel suo libro, che rielabora la sua ricerca di tesi (Lenzotti 2007). A questi studi rimandiamo quindi per un inquadramento generale delle iniziative, limitandoci a segnalare alcune possibili linee di indagine che emergono dalla ricostruzione della mostra, per concentrarci invece sulle modalità per così dire della "comunicazione" di questo evento, in particolar modo su quel canale privilegiato che è "Il Primo Congresso artistico Italiano e l'Esposizione d'Arti Belle in Parma nel 1870. Giornale Ufficiale per gli Atti del Congresso della Esposizione Artistica e della Esposizione Provinciale Parmense d'Industria e d'Agricoltura", il cui primo fascicolo esce l'1 marzo 1870, quindi in un periodo ben precedente la data di apertura di Congresso ed Esposizione.

Proprio la cadenza della pubblicazione consente non solo di seguire in tutte le sue fasi lo sviluppo delle iniziative, ma anche di valutare, attraverso il confronto con i documenti dell'Accademia, le scelte operate nella selezione e nel montaggio delle informazioni fornite. La lettura del *Programma* che compare come editoriale nel primo numero del giornale offre subito alcuni interessanti spunti di riflessione, mettendo in campo alcune questioni che nella nostra prospettiva d'indagine paiono nodali.

Appena avuta notizia della proposta di convocare un Congresso artistico per accompagnar con solennità, non fra quelle più fastose che utili, ma di vera importanza, l'auguramento d'una statua al Correggio in Parma, nacque pensiero al tipografo-editore Pietro Grazioli di publicar un Giornale, che fosse come palestra di esercitazioni preliminari sulle materie che si discutessero in seno alla grande adunanza. Quando poi l'idea del Congresso accoppiossi a quella d'una Mostra d'arti belle, il disegno del Giornale sembrò divenisse necessità. Adunare in apposita raccolta le cose che, fin dall'origine, si attengono a questo fatto importante, il primo di tal guisa ne' fasti dell'Arte italiana; narrarne esattamente le vicende; offerire agevole mezzo, sì a chiedere e sì a porgere quegli schiarimenti che tornassero opportuni; esporre tutto quanto sia predisposto in ordine alla Mostra; dar conto di essa nei suoi particolari, con quella critica urbana, che rifugge, come dall'acre censura, così dalla floscia indulgenza; porgere infine minuto ragguaglio delle discussioni e delle deliberazioni del Congresso, ecco in breve il Programma del Giornale.

Se questo viene a luce alquanti mesi prima della duplice festa, ne potrebbero far meraviglie tutti che rammentino come l'altro Giornale, pubblicatosi del 1861, in occasion della Esposizione italiana d'arti e d'industria, a Firenze, uscisse in tempo assai vicino a quell'avvenimento [...].

Que' benemeriti adunque, i quali, facendo plauso alla convocazione dell'assemblea artistica, sono eziandio nel gentil proposito di fiancheggiarla coi frutti dell'ingegno e del saper loro, vengon pregati d'indirizzarsi a questa Direzione per la pubblicazione di quegli scritti, che stimassero acconci ad illuminare e disporre quanto meglio sia dato il Congresso [...].

È divisamento di corredare le descrizioni delle Mostre, sì d'arti belle e sì d'industria e d'agricoltura, con disegni litografici, o d'altra convenevole maniera, de' quali, a tempo opportuno, sarà detto il prezzo, che si dovrà corrispondere separatamente da chi ami possederli (Programma 1870, pp. 1-3).

Il pezzo, firmato La Direzione, elaborato senza dubbio da Pietro Martini che sarà infaticabile estensore di gran parte dei testi editi, delinea il carattere di questa pubblicazione, che si presenta come uno spazio in cui raccogliere materiale informativo ufficiale (manifesti, circolari, regolamenti, ecc.), interventi e proposte da discutere all'interno del congresso, oltre che un resoconto dettagliato della mostra nelle diverse sue fasi. Il riferimento esplicito a "L'Esposizione Italiana del 1861" ci induce subito ad un confronto, che mette in luce le sostanziali differenze di impianto, non solo o non tanto nella elaborazione e nel taglio dei testi, quanto nell'uso dell'immagine. Infatti la pubblicazione fiorentina esplicitamente si allinea al modello dei giornali delle Esposizioni Universali, prontamente diffusi in Italia anche attraverso edizioni nazionali, lasciando ampio spazio alle incisioni che costruiscono un ricco apparato illustrativo, capace di dare un volto a luoghi, personaggi, opere ed oggetti esposti. Fin dalla prima pagina del primo numero, che esce il 15 luglio 1861, cogliamo la valenza simbolica della testata, con l'Italia turrata che corona arti e industrie, ma soprattutto l'impatto del ritratto di *S.M. Vittorio Emanuele II, Re d'Italia*, traduzione grafica dell'opera appena conclusa del pittore fiorentino Michele Gordigiani. Il breve commento introduttivo (Sua Maestà 1861) riesce con sapienza giornalistica a celebrare il «valoroso campione d'Italia», evocare i festeggiamenti fiorentini successivi alla firma dell'annessione della Toscana, ma allo stesso tempo pubblicizzare le eccezionali qualità dell'artista, ben comprese dal suo committente S.A. il Principe Eugenio di Savoia-Carignano. Se teniamo conto delle ricadute della annessione sul mercato artistico, segnalate da Barbara Cinelli nel suo articolo dedicato a *Firenze 1861* (Cinelli 1999), capiamo quanto il giornale voglia anche farsi promotore di un fruttuoso rapporto con la committenza sabauda.

Il giornale stampato invece dal tipografo parmigiano Pietro Grazioli non solo non utilizza alcun apparato illustrativo, ma, ciò che è ancora più strano, non prevede l'inserimento di nessun elemento decorativo nemmeno nella testata. Non siamo in grado di valutare quanto questa scelta sia dettata da motivazioni di tipo tecnico ed economico e quanto invece da un indirizzo del Comitato organizzatore e in particolare dello stesso Martini. Certo, come ben si deduce dalle pubblicità inserite nel giornale, l'editore era soprattutto attrezzato a rispondere alle richieste dell'Ateneo e quindi a stampare testi universitari, ma all'occorrenza, utilizzando la collaborazione con la litografia Corsini, era riuscito ad esempio a corredare di tavole e ritratti la *Guida* di Salsomaggiore e Tabiano di Valentini, offrendo un prodotto idoneo a pubblicizzare le potenzialità turistiche e mediche dei due centri termali (Valentini 1861).

Se gli organizzatori, forse per le evidenti carenze economiche, rinunciano anche alla elaborazione di un semplice marchio, emblema distintivo della

manifestazione, è in un'altra direzione che suppongono di poter utilizzare l'immagine, forse trovando il modo di valorizzare la gloriosa tradizione della scuola d'incisione parmense e l'attuale serbatoio di artisti formato dall'Accademia. Si prevede infatti di «corredare le descrizioni delle Mostre», sia quella di Belle Arti che quella industriale, con disegni litografici o incisioni a parte, non comprese quindi nel prezzo dell'abbonamento: la cui realizzazione evidentemente verrà valutata sulla base delle richieste. Possiamo immaginare che Martini avesse in mente un modello simile a quello proposto dal periodico che, come vedremo, maggiormente darà spazio alle iniziative parmigiane, cioè "L'arte in Italia", la rivista mensile di Belle Arti diretta da Carlo Felice Biscarra e Luigi Rocca, quindi preziose tavole stampate con tecniche diverse, dalla litografia all'acquaforte al bulino, su carta di ottima qualità, tale da renderle completamente autonome rispetto al giornale. Del resto anche gli album della Società Promotrice di Belle Arti torinesi potevano rappresentare un altro interessante esempio. Il mancato esito di questo apparato iconografico di corredo è una delle tante spie di quella che finirà per essere la vera falla del "sistema" martiniano, cioè la rinuncia ad una campagna promozionale capace non solo di allargare il pubblico dell'esposizione, ma anche di fare da cassa di risonanza alle manifestazioni.

Guida di Parma pel forestiero

Basta del resto prendere in considerazione un'altra iniziativa uscita dal vulcanico attivismo del Segretario dell'Accademia, per comprendere l'impronta distintiva di un progetto inizialmente rivolto solo per così dire agli addetti ai lavori. Sempre nel Programma del giornale leggiamo:

Il secondo obbietto si attiene anch'esso agli ospiti; ai quali sarà caro avere una indicazione delle cose più notevoli della città nostra: vale a dire una *Guida*. Non ne mancano di antiche e di recenti, delle quali onoriamo l'accuratezza e gli altri pregi: ma noi alludiamo ad uno di siffatti libri, propriamente pel forestiero, in cui si trovi quello che non bisogna omettere, e non dia noia quello che non occorra sapere. Insomma ci proponiamo di porgere un'idea del bello e del buono della città, senza pigliarci briga di descrivere, a mo' di esempio, chiese, o monasteri, od altri edificii trasformati in caserme, od officine, o magazzini, che nulla serbano di artistico o di monumentale, e sol possono avere importanza per gli studiosi della storia paesana, e per gli antiquari (Programma 1870, p. 2).

In effetti fin dal primo numero uscirà a puntate la *Guida di Parma pel forestiero*, poi riproposta in volume da Grazioli nel 1871 (Martini 1871). È sicuramente una forzatura immaginare che Martini volesse in qualche modo evocare nel titolo, nel suo “arcaismo” un po’ rituale, la settecentesca *Guida pei forastieri a riconoscere le opere più insigni di pittura, scultura ed architettura esistenti in Parma* di Romualdo Baistrocchi, le cui diverse copie manoscritte erano facilmente accessibili al Segretario dell’Accademia (Baistrocchi 2002), è tuttavia indubbio che sia questo testo, nel suo impianto asetticamente erudito, piuttosto che *Il Parmigiano Servitor di Piazza* dell’Affò (Affò 1794) un ideale modello a cui rifarsi. Così come vicino alle corde dello studioso doveva rivelarsi la faticosa e lunga stesura della *Guida di Parma* di Giuseppe Bertoluzzi (Bertoluzzi 1830), frutto di un sofferto lavoro di analisi documentaria e storica, l’esito e riprova del patrimonio di cultura specialistica maturato all’interno dell’Accademia parmense, che si pone quasi come risposta agli intenti celebrativi della *Nuova descrizione della città di Parma* di Paolo Donati (Donati 1824). Come ha messo in luce Angelica Antognoli (Antognoli 1995-1996), i progetti delle due guide rivelano non solo posizioni teoriche e politiche differenti, che rispecchiano un vivace dibattito all’interno dell’istituzione accademica, ma anche due funzioni diverse di quello che si sta definendo come ben preciso genere letterario, la cui fortuna editoriale sarà destinata ad avere un sviluppo crescente nel corso del secolo. Se nella prospettiva di Bertoluzzi infatti la guida deve dar conto delle acquisizioni degli studi storico artistici, mettendo al centro le opere e i monumenti architettonici, per Donati è la città, con la sua storia ma anche il suo volto contemporaneo a mettersi in mostra. È la Parma celebrata nello stesso anno da Michele Leoni ne *I principali monumenti innalzati dal 1814 al 1823 da S. Maestà Maria Luigia*, quella che si profila negli itinerari di Donati, che conduce “forestiere” e “concittadino” a visitare non solo le “meraviglie” del passato e del presente, ma anche quelle in corso d’opera, come il Teatro nuovo progettato da Bettoli.

Non tenendo nemmeno conto del «manualetto storico-topografico-statistico» proposto dall’editore Pietro Grazioli nella *Parma microscopica* (Grazioli 1847), per il quale l’illuminazione a gas diventa una delle particolarità che rende Parma assai più ridente, rompendo grazie al suo carattere pratico ogni gerarchia consolidata, è indubbio che il vero interlocutore di Martini sia Carlo Malaspina. Basterebbe mettere a confronto le tre edizioni della sua guida, con le relative varianti e aggiornamenti, per ricostruire il clima di un ventennio di profonda trasformazione, ma anche umori, ideali e disillusioni personali: dalla *Guida del forestiere ai principali monumenti di belle arti della città di Parma* del 1851, alla *Piccola guida del forestiere* del 1860, edita per celebrare l’entrata di Vittorio Emanuele a Parma, alla ulteriore *Nuova guida di Parma*, del 1869, che Grazioli pubblicizza sulle pagine del Giornale, fino alla sua

traduzione francese del 1871 (Malaspina 1851; Malaspina 1860; Malaspina 1869; Malaspina 1871). Proprio la guida del 1860, con l'inserimento della lunga e dettagliata descrizione degli apparati effimeri costruiti per arrivo del Re il 6 maggio, rappresenta una importante fonte per ricostruire non solo il significato simbolico dell'arco trionfale progettato da Ernesto Piazza e decorato da Girolamo Magnani (Spocci 1990), ma anche il senso di un itinerario nella città, quello scandito dal corteo reale, che inevitabilmente può riaffermare o modificare le gerarchie consolidate dalla tradizione. Questo omaggio della città al Re, che trova proprio nella ideazione e costruzione dell'arco una sua dimensione visuale di grande impatto, viene immortalato dal fotografo Carlo Sacconi, entrando nel repertorio d'immagini che scandiscono le diverse tappe del viaggio di Vittorio Emanuele nell'Italia del 1860, immagini che trovano una loro diffusione extranazionale grazie alla campagna illustrativa proposta ad esempio dall' "Illustration".

A questo racconto della città, che rilegge la storia con gli umori politici della contemporaneità, Martini contrappone una soluzione solo apparentemente più distaccata e neutrale (Strukelj 2002; Strukelj 2003). Non adeguandosi alla "enciclopedica" settecentesca opzione dell'ordine alfabetico, comunque rompe quella tradizione che da Affò a Donati a Malaspina aveva visto partire l'itinerario-narrazione dalla Piazza del Duomo, per prospettare un nuovo "centro", il Palazzo della Pilotta, che diventa il nuovo cuore della città, con i suoi capolavori, conservati nella Regia Pinacoteca, il Teatro Regio, Museo d'Antichità, la biblioteca Palatina, l'Archivio governativo. La giustificazione data a questa scelta è abbastanza capziosa.

Principal cagione, spesso unica, pel viaggiatore forestiero di far sosta in Parma, è il desiderio di veder le opere del Correggio. Questo nome egli balbetta, qualunque sia l'accento che suona sulle labra di lui; e trova in un subito chi lo conduce a vistare la publica Galleria de' quadri nell'edifizio denominato la *Pilotta* (Martini 1870b, p. 14).

In realtà questa è l'occasione per pubblicare sulle pagine del Giornale la parte della guida che Martini aveva più a cuore e forse anche quella che aveva già pronta. Tenendo conto delle date, la sezione dedicata al catalogo della Galleria è la sola ad uscire per così dire in tempo utile, cioè prima dell'apertura del Congresso e dell'Esposizione, mentre le altre compaiono nei primi mesi dell'anno successivo, quindi più o meno contemporaneamente all'edizione del volume. Parlare della Galleria vuol dire per Martini mettere in luce la propria competenza nell'esercizio della critica, valorizzare nel percorso espositivo della Pinacoteca quel nesso tra passato e presente, che è strumento fondamentale del rilancio della scuola

parmense e quindi anche dell'Accademia, ma soprattutto rappresenta un modo per rispondere al rischio di un ulteriore ridimensionamento del potere dell'istituzione, questa volta non solo parmigiana. Il progetto di legge in discussione, che prevede la separazione delle Pinacoteche dalle Accademie, accende gli animi e solleva le proteste dei più prestigiosi rappresentanti delle istituzioni deputate alla formazione artistica. Per Parma questo finirebbe per minare alla base il già compromesso ruolo dell'Accademia, non più solo rispetto al sistema nazionale, ma anche all'interno della gestione del patrimonio storico locale.

La guida di Martini rischia però, con il suo arroccamento nella cittadella della Pilotta, di rompere quel nesso che da secoli aveva legato proprio Correggio alla città, confermandola come tappa del *grand tour*, in qualche modo fa perdere di senso anche ai capolavori delle cupole che per secoli avevano portato in tutta Europa il nome dell'artista. Nella catalogica enumerazione delle opere della Galleria i dipinti del Maestro finiscono inoltre per non stagliarsi con il dovuto rilievo, quasi avessero lo stesso valore dei più recenti prodotti dell'arte contemporanea: ma il lettore a cui si rivolge il Martini, l'abbonato al Giornale, ha tutti gli strumenti per valutare differenze e gerarchie.

Sappiamo che Congressi e Esposizioni scandiscono per tutto l'Ottocento le elaborazioni delle guide, ma proprio il taglio che di volta in volta queste assumono rappresenta una straordinaria campionatura non solo delle varianti e della trasformazione del genere, ma dei differenti modi di raccontare e quindi costruire l'immagine della città: puntando sulle memorie passate o sulle prospettive di sviluppo futuro. Sarebbe naturalmente più corretto mettere a confronto la proposta di Martini alle più o meno coeve elaborazioni di Selvatico nella sua *Guida di Padova e dei suoi principali contorni*, riedizione della guida del 1842 uscita in occasione del Congresso degli scienziati (Selvatico 1869) e di Mongeri, che pubblica la guida di Milano (Mongeri 1872) proprio in occasione dell'Esposizione e del Congresso del 1872, ma proviamo per contrasto a pensare a due scritti, come *Torino 1880* (Torino 1880) e *Milano 1881* (Milano 1881), che recuperando la tradizione della letteratura *panoramique* innovano e sconvolgono i modelli di racconto classici per forgiare l'immagine di due "centri" moderni, dinamici, tesi al progresso, che si propongono e si vogliono rispecchiare in "Parigi, capitale del XIX secolo". Non è certo un caso che queste escano in concomitanza con l'Esposizione Nazionale di Belle Arti del 1880 (Lamberti 1999) e con quella straordinaria macchina mediatica che è Milano 1881 (Barzaghi 2009). Proprio pensando a questa esperienza, che per la prima volta in Italia si confronta e fa lezione delle Esposizioni Universali, pensando a quanto grazie al dinamismo del sistema editoriale milanese, alla concorrenza dei due colossi,

Treves e Sonzogno, la sua immagine si sia moltiplicata e diffusa, ritorniamo al caso parmense.

In mostra

L'ampia documentazione conservata all'Archivio dell'Accademia e, per alcuni aspetti, all'Archivio Comunale di Parma, i resoconti della stampa, le recensioni ci permettono di seguire passo passo, con grande precisione le diverse fasi di progettazione e attuazione del progetto espositivo, mettendo in luce non solo i problemi che emergono nella macchina organizzativa, ma anche la vivacità di un dibattito politico e culturale, di cui Esposizione e Congresso sono specchio piuttosto fedele. Proprio partendo da un'analisi dettagliata delle fonti, ma soprattutto da un loro confronto con analoghe esperienze, potremmo comprendere se e quanto, così come sembra evidente ad una prima lettura, l'Accademia si ritrovi in una sorta di isolamento nella continua difficoltà di trovare un supporto solidale da parte della città e, sull'altro fronte, del governo nazionale. Certo i finanziamenti non vengono fatti mancare del tutto (Comune L. 20.000, Provincia L. 10.000), ma sia nella scelta della sede, sia nell'ipotesi di restauri cittadini, sia ancora nel tentativo di organizzare dignitosi appuntamenti teatrali, il Municipio, ma anche l'élite cittadina non sembrano voler credere ed investire in questa prestigiosa occasione offerta a Parma. Sul fronte ministeriale, grazie alla continua mediazione di Antonio Pavan, una figura molto attiva e presente, legata ad un rapporto di stima ed amicizia con Martini, nonostante le crisi di governo la somma destinata ai premi e agli acquisti, L. 20.000, viene assicurata, ma nonostante la visita del Ministro della Pubblica Istruzione durata due giorni venga a risarcire la sua assenza nel giorno dell'Inaugurazione, non sembra che da parte del potere centrale si avverta un gran slancio. Certo dobbiamo considerare sia in prospettiva locale che nazionale la difficoltà di un contesto economico e politico del tutto sfavorevole, che per altri versi deve farci valorizzare il grande sforzo, ma anche l'esito della manifestazione. Grazie ad una rete di sottocomitati, che su suggerimento di Pavan allargano il circuito accademico, ma anche attraverso invii autonomi, vengono selezionate ed esposte alla fine più di mille opere (1008 opere, se dobbiamo tener conto dei registri d'entrata, il catalogo riporta 914 pezzi, ma aggiunge in appendice che altre opere si sono aggiunte; Catalogo 1870. Mentre il Giornale ne elenca 1013) di scultura, pittura, disegno architettonico, incisione, ecc., che trovano collocazione nei due piani del Palazzo dell'Università, appositamente restaurato ed allestito sotto la direzione di Luigi Bettoli. Anche in questo caso la documentazione d'archivio permetterebbe quanto meno di precisare la natura e l'impatto degli interventi interni e nel giardino, su cui sembrano

concentrarsi in particolare gli investimenti. Una scelta, quella universitaria, che al di là delle contingenze, non ultima quella di dover concentrare le manifestazioni nel periodo di vacanza degli studenti, avrebbe potuto offrire simbolicamente all'Ateneo una importante rivincita rispetto al declassamento subito.

Anche il numero dei visitatori è abbastanza soddisfacente, come riferisce la stampa locale, tanto da spingere a posticipare la data di chiusura, prevista per il 15 ottobre, al 23 ottobre: sulle pagine del Giornale Martini parlerà di 20.000 presenze e questa indicazione verrà ripresa anche da altri recensori, come Dall'Ongaro. I dati riportati su alcuni documenti (AABAPr, Congresso artistico 1870, II, b. 207, fasc. Preventivi di bilanci-contabilità, doc. 7 ottobre 1870) ci parlano, al 7 ottobre di 9.046 biglietti interi, 341 ridotti, 89 abbonamenti, quindi una media giornaliera di 212 persone, e di 1.173 cataloghi, mentre nel resoconto finale delle entrate ed uscite si parla di un ricavo di L. 7808 per la vendita dei biglietti da 50 centesimi: quindi probabilmente il calcolo del Segretario è un po' ottimistico, ma non privo di fondamento.

Al di là degli insperati successi per così dire quantitativi, soprattutto se messi in rapporto alla situazione politica in atto, che aveva addirittura fatto pensare ad una sospensione dell'iniziativa, più interessante sarebbe entrare nel vivo dell'esposizione. Come ripetutamente denunciano le recensioni, anche quelle più favorevoli, alcune assenze, come quella di Morelli, di Ussi, di Palizzi, inficiano la rappresentatività del panorama artistico nazionale, presentato a Parma, ma denunciano anche una diffidenza iniziale nei confronti della proposta di una Accademia ormai esautorata. A queste diplomatiche rinunce, scandite da rituali missive, si devono affiancare le defezioni di diversi membri del giurì, così come quelle di alcuni importanti interlocutori, pensiamo a Selvatico o Boito, che pur definendo per così dire il programma dei lavori poi non intervengono al Congresso. Certo pesa anche la difficoltà di Martini di gestire l'informazione, come provocatoriamente segnala la fiorentina "Gazzetta d'Italia" in un articolo puntualmente ripreso il 2 luglio dalla "Gazzetta di Parma" (Cose di città 1870), che a sua volta denuncia un arroccamento del comitato esecutivo e quindi l'impossibilità della stampa locale di dare il necessario rilievo all'evento. La risposta agli attacchi che compare proprio sulle pagine del Giornale si rivela un autogol, non solo perché ripropone l'accademico e contorto stile martiniano, ma finisce ancor di più per sottolineare le falle del sistema (Martini 1870).

Naturalmente andrebbe fatto uno spoglio sistematico, ma da primi sondaggi ci sembra di poter presumere una certa disattenzione nei confronti della mostra, al di fuori di un contesto specialistico. La rivista che con più continuità dà spazio all'iniziativa, seguendola in tutte le sue fasi, è certamente "L'arte in Italia"; fin dal

novembre del 1869 Carlo Felice Biscarra, che la dirige assieme a Luigi Rocca, plaude all'idea del Convegno, a cui darà poi un prezioso contributo. La recensione di Francesco Dall'Ongaro rappresenterà uno degli scritti più partecipi ed allo stesso tempo disposti a valorizzare lo sforzo ma anche i risultati ottenuti (Dall'Ongaro 1871). Anche la "Nuova Antologia" per voce di Camillo Boito prende in considerazione l'esposizione, per concentrarsi tuttavia soprattutto in quello che finisce per essere il "caso", che in qualche modo riesce a sollecitare l'attenzione almeno del pubblico degli amatori (Boito 1871): lo scontro che in occasione del premio di pittura, ma soprattutto di scultura, vede in campo l'agguerrito e vivace drappello fiorentino. Se vogliamo cogliere il clima rovente del dibattito dobbiamo leggere l'articolo di Telemaco Signorini sulla "Rivista Europea" (Signorini 1870), che è del resto uno dei resoconti più attenti e dettagliati della mostra, che proprio perché non "encomiastico" ci fornisce molti spunti e informazioni assai interessanti anche relative all'allestimento. Proprio Signorini si era ritrovato in entrambe le giurie, sia quella di pittura che quella di scultura, e quindi era stato protagonista ma anche oggetto di fortissimi attacchi. Se le eleganti riserve espresse da Antonio Fontanesi (Allegri Tassoni 1976), per la sua medaglia di bronzo, mettono in causa la competenza dei giurati, basterebbe la dura lettera di Altamura (Allegri Tassoni 1873b), che non può accettare con la sua medaglia d'argento di essere assimilato a Lega, per cogliere la natura di uno scontro in cui emergono con grande evidenza proprio i nodi che in altre prospettive si erano presentati nel dibattito congressuale, l'incompatibilità tra diverse concezioni artistiche, ma anche tra diverse identità, la difficoltà di mettere definitivamente in crisi la gerarchia dei generi e quindi anche in discussione l'impianto stesso della formazione accademica. Tutto questo emerge da punti di vista "moderati", come quelli ad esempio di Vaccaj, che espone e scrive una recensione che viene pubblicata come opuscolo (Vaccaj 1871) o del critico "di casa" Rondani, che segue la mostra sulle pagine della "Gazzetta di Parma" in una serie di interventi poi riediti nel 1874 (Rondani 1874). Le posizioni si delineano nelle loro diverse sfumature, soprattutto se riferite ad alcuni casi, che costituiscono quasi un test: ad esempio le opere di Lega, sostenute con grande fervore da Signorini, ignorate o assai ridimensionate dagli altri, quelle di Fattori, di cui si riconosce la qualità ma non senza riserve, il già citato Altamura, di cui non a caso proprio Signorini segnala la decadenza, e questo solo per fare qualche esempio. È sul fronte della scultura tuttavia che le polemiche si fanno roventi, a partire dalle sofferte decisioni del giurì, le cui motivazioni vengono con la solita diligenza notarile riportate sul Giornale, ma di cui l'altro membro "di parte" oltre Signorini, cioè Adriano Cecioni, dà un gustoso resoconto (Cecioni 1932). La pietra dello scandalo è il *Colombo giovinetto* di Giulio Monteverde, che vince la medaglia d'oro, nonostante la strenua opposizione di

Signorini e Cecioni che sostengono la *Testa di vecchia* in terracotta di Belliazzi. Proprio la recensione del pittore fiorentino ribadisce le posizioni: «falsata [...] questa figura nel suo concetto [...] non rimane altro che convenire allora che il chiamarlo Colombo piuttostochè un trovatore qualunque del medio evo, non sia stato che un pretesto per l'artista, che volle fare anch'egli il suo sacrificio al Correggio» (Signorini 1870, p.201) scrive, denunciando la convenzionalità e l'artificio della scultura, ma implicitamente ironizzando sull'omaggio del pittore della "grazia". Non è qui possibile delineare i temi di un dibattito sulla scultura che si lega anche ad altre opere, come la *Mosca cieca* di Francesco Barzagli penalizzata dalla giuria, basti dire che proprio le due "medaglie d'oro" della scultura, anche se per motivi diversi, finiscono per dominare la scena e concentrare l'attenzione degli osservatori. Il *Colombo giovinetto* è l'opera che secondo i resoconti diventa il vero polo d'attrazione dell'esposizione, acclamata dal pubblico prima che dalla critica, mentre la *Nostalgia* di Marzaroli, di cui anche Signorini riconosce il valore, conquista le pagine dei giornali in concomitanza soprattutto della tragica morte del giovane scultore. Sono del resto queste le uniche opere di cui "L'arte in Italia" dà una riproduzione (Martini 1871b, p. 41; Scultura 1871, p.57), le uniche opere quindi a cui il pubblico nazionale non accorso a Parma può legare l'Esposizione. Il problema della quasi inesistente documentazione iconografica della mostra rappresenta non solo un indubbio limite ad un possibile lavoro di identificazione e di recupero delle opere esposte, di cui invece per altro abbiamo precise indicazioni nei moduli d'invio stilati dagli artisti, ma anche un' evidente falla di una campagna promozionale troppo debole. Così ad esempio sulle pagine di una rivista di grande diffusione come l' "Universo illustrato" la mostra di Parma verrà ricordata con un laconico annuncio, senza che né l'immagine di un'opera, né dello "spettacolo" dell'esposizione, né della città possa fissarsi nella memoria del lettore. Nemmeno i giornali satirici, quel "Pasquino" o quello "Spirito Folletto", sempre pronti a registrare nei loro *salons caricaturaux* ogni appuntamento espositivo di Torino e Milano, sembrano accorgersi dell'evento: se non a posteriori. Sarà infatti proprio il "Pasquino", in occasione di un ampio reportage della mostra nazionale del 1872 (Pasquino all'Esposizione artistica nazionale di Milano 1872), a ritrarre parodisticamente il *Colombo giovinetto* appollaiato, che progressivamente si trasforma nel *Genio di Beniamino Franklin*, e ricordare della sua presenza alla mostra di Parma.

Naturalmente un'indagine più approfondita potrebbe fornire un quadro meno univoco della situazione, così come potrebbe farci ritrovare qualche immagine fotografica, da affiancare ai due ritratti di gruppo dei Congressisti in giardino, a suo tempo pubblicate dalla Allegri Tassoni (Allegri Tassoni 1973b). Sembra infatti quasi

incredibile che nessuno degli studi fotografici di Parma abbia sfruttato questo prezioso appuntamento.

Se la “fantasmagoria” delle esposizioni universali resta molto lontana dall’orizzonte parmigiano, possiamo domandarci quanto almeno l’obiettivo di rilancio della scuola artistica parmense, motore iniziale del progetto di Martini, sia stato raggiunto. Anche da questo punto di vista gli esiti paiono piuttosto deludenti. Non solo tra gli acquisti del ministero non figurano degli autori parmigiani, mentre solo il paesaggio del Ferrarini viene comprato da un professionista concittadino, ma addirittura le recensioni sembrano quasi ignorare i rappresentanti della città ospitante. Lo stesso Dall’Ongaro si limita a ricordare che «la scuola di Correggio conserva tuttora un certo prestigio, una certa grazia un po’ manierata, una certa sicurezza negli scorti, una mollezza nelle carnagioni, che è tutta sua» (Dall’Ongaro 1871, p. 37), mentre è solo il nome di Marzaroli, con la sua tragica sorte, che gli strappa qualche apprezzamento. Quanto a Rondani, per correttezza professionale, considerato il suo legame di amicizia con gli esponenti parmigiani, decide di non parlarne. Nella sua recensione fa entrare in scena invece quello che avrebbe potuto diventare l’unico “testimone” internazionale della vitalità della scuola di Parma: Alberto Pasini. Ma l’Accademia non ha la forza di attrarre, nemmeno facendo leva sull’amore municipale, l’affermato pittore, che naturalmente si scusa in una lettera da Torino del 6 ottobre 1870 (AABAPr, Congresso ed esposizione 1870 VI, b. 211) quindi a mostra già ben avviata. Pasini dichiara di aver ritenuto, fin da quando era venuto a conoscenza della manifestazione, esser suo dovere prepararsi «a prender parte a sì nobile agone», ma di essere stato costretto poi, al suo arrivo a Parigi, a rinunciare per gli innumerevoli impegni e per la drammatica situazione politica, contentandosi quindi alla fine di dare il suo benestare all’esposizione delle proprie opere in possesso della Pinacoteca, a suo tempo donate all’Accademia. Nella missiva il pittore non manca di sottolineare come da parte dell’Accademia non gli fossero pervenuti inviti o sollecitazioni, nemmeno «due righe [...] come ricordo di sì solenne avvenimento». Sarà così che la mostra potrà avvalersi anche de *La levata del sole in oriente* e di *Carovana in riposo nel deserto*, puntualmente inserite con i numeri 1007 e 1008 nell’elenco pubblicato sul Giornale (Catalogo delle opere esposte alla mostra nazionale 1871, p. 277) e il grande Alberto Pasini potrà fregiarsi di una medaglia d’argento. Che i confini della città natale e dell’Accademia fossero ormai incompatibili con gli orizzonti del pittore era del resto già risultato chiaro qualche anno prima, quando egli aveva rifiutato la cattedra di pittura lasciata scoperta dalla morte di Luigi Marchesi: con grande sorpresa del direttore Francesco Scaramuzza (Allegri Tassoni 1981). Per il pubblico italiano ed i lettori dell’ “Arte in Italia”, attratti dai suoi reportage da Istanbul, la fama del pittore resterà così legata ai

suoi paesaggi esotici, assai meno alla scuola nata all'ombra delle cupole correggesche.

L'autore

Vanja Strukelj, ricercatrice presso il Dipartimento dei Beni Culturali e dello Spettacolo dell'Università di Parma, dal 1990/91 insegna "Storia della critica d'arte" nella Facoltà di Lettere e Filosofia.

Nei suoi studi ha indagato numerosi aspetti della cultura figurativa italiana del Novecento in saggi dedicati alla pittura (*Carlo Mattioli*, 1983, *Gioietta Fioroni* 1984, *Goliardo Padova*, 1989, *Pittura e opus alchemico in Zigaina*, 1989, *Livio Schiozzi*, 2007, *Bogdan Grom*, 2008, *Leonor Fini vista dall'Italia. Ricostruzione di un dibattito*, 2009, *Carmelich guarda Černigoj. Note, a margine, sul costruttivismo triestino*, 2010), al manifesto pubblicitario (*Dudovich & C. I triestini nel cartellonismo italiano*, 1977, *Sepo*, 1979, *Adolf Hohenstein*, 2003, *Luci fantasmagoriche*, 2008), al fumetto (*Renato Calligaro*, 1985), alla satira (*Anticlericalismo e satira risorgimentale in Italia: circolazione di modelli e fonti iconografiche ne "Il Fischietto"*, 2008) e all'illustrazione (*Guido Marussig. Il mestiere della arti*, 2004). Negli ultimi anni le ricerche si sono mosse su altri temi quali le guide locali (*Le guide postunitarie di "Reggio nell'Emilia": il racconto della città tra miti e stereotipi*, 2003), la formazione artistica (*Progettare una scuola. L'Istituto per l'arredamento e la decorazione della nave e degli interni di Trieste dalla fondazione al 1968*, 2005), mentre centrale è stata l'attenzione al dibattito critico europeo tra Ottocento e Novecento, in particolare all'ambito della cultura preraffaellita e simbolista (*La trama delle arti*, 2004; *Il pittore, la lettera, il viaggio. La corrispondance di Eugène Fromentin e il progetto de Les Maîtres d'autrefois*, 2005). Tra le ricerche in corso va segnalata un'ampia indagine sul sistema delle esposizioni italiane postunitarie, che prende in esame il tema dei *salons caricaturaux* e del sistema editoriale e pubblicitario.

E-mail: vanja.strukelj@unipr.it

Riferimenti bibliografici

Affò, I 1794, *Il parmigiano servitor di piazza, ovvero Dialoghi di Frombola né quali dopo varie notizie interessanti su le pitture di Parma si porge il catalogo delle principali*, Carmignani, Parma.

Allegrì Tassoni, G 1973a, 'In margine alla mostra di Silvestro Lega', *Aurea Parma*, LVII, II, maggio-agosto, pp. 93-106.

Allegrì Tassoni, G 1973b, 'La prima Esposizione nazionale d'arte in Parma nel 1870', *Aurea Parma*, LVII, III, settembre-dicembre, pp. 193-213.

Allegrì Tassoni, G 1976, 'Antonio Fontanesi e l'Esposizione del 1870 a Parma', *Aurea Parma*, LX, I, gennaio- aprile, pp. 34-46.

Allegrì Tassoni, G 1981, 'Alberto Pasini e l'Accademia Parmense di Belle Arti', *Aurea Parma*, LXV, III, dicembre, pp. 312-318.

Antognoli, A 1995-1996, *La guida di Parma di G. Bertoluzzi: dai manoscritti all'opera a stampa. Analisi di un progetto editoriale*, tesi di laurea, Università degli Studi di Parma, Corso di laurea in Lettere Moderne (rel.: Prof. Vanja Strukelj).

Aurigemma, MG 2004, 'Congressi e studiosi di storia dell'arte nel 1870' in *Gioacchino di Marzo e la critica d'arte nell'Ottocento in Italia*, atti del Convegno. Palermo 15-17 aprile 2003, a cura di S La Barbera, Aiello e Provenzano, Bagheria (Palermo), pp. 77-86.

Baistrocchi, R 2002, *Guida per forastieri a riconoscere le opere più insigni di pittura, scultura ed architettura esistenti in Parma*, a cura di C Prestianni, Università di Parma-Istituto di Storia dell'arte, Parma.

Banti, AM 2000, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Einaudi, Torino.

Barazzoni, P 1996-1997, *Parma 1870. Il Primo Congresso Artistico Italiano e l'Esposizione Nazionale di Belle Arti: un tentativo di ridefinizione del ruolo dell'Accademia*, tesi di laurea, Università degli Studi di Parma, Corso di Laurea in Lettere Moderne (rel.: Prof. Vanja Strukelj).

Barzaghi, I M P 2009, *Milano 1881: tanto lusso e tanta folla: rappresentazione della modernità e modernizzazione popolare*, Silvana, Cinisello Balsamo.

Bertoluzzi, G 1830, *Nuovissima guida per osservare le pitture sì a olio che a fresco esistenti attualmente nelle chiese di Parma*, Stamperia Ducale, Parma.

Boito, C 1871, 'Rassegna artistica', *La nuova antologia*, XVI, pp. 955-970.

Catalogo delle opere esposte alla mostra nazionale, 1870, Grazioli, Parma.

'Catalogo delle opere esposte alla mostra nazionale' 1871 in *Il Primo Congresso artistico Italiano e l'Esposizione d'Arti Belle in Parma nel 1870. Giornale Ufficiale per gli Atti del Congresso della Esposizione Artistica e della Esposizione Provinciale Parmense d'Industria e d'Agricoltura*, n.35, 14 febbraio, pp. 275-277.

Cecioni, A 1932, *Opere e scritti*, L'esame, Milano.

Cinelli B, 1999, 'Firenze 1861: anomalie di una esposizione', *Ricerche di Storia dell'arte* [L'arte in mostra], 18, pp. 21-36.

'Congresso'1870, in *Il Primo Congresso artistico Italiano e l'Esposizione d'Arti Belle in Parma nel 1870. Giornale Ufficiale per gli Atti del Congresso della Esposizione Artistica e della Esposizione Provinciale Parmense d'Industria e d'Agricoltura*, n.13, 13 settembre, pp. 105-111.

Corsi, S 1994, 'Cronaca di un centenario' in *Michelangelo nell'Ottocento. Il centenario del 1875*, catalogo della mostra, Firenze, Casa Buonarroti, 14 giugno-7 novembre 1994, a cura di S Corsi, Charta, Milano, pp. 13-30.

'Cose di città' 1870, *Gazzetta di Parma*, 2 luglio.

Dall'Ongaro, F 1871, 'Arte Contemporanea. Breve rassegna artistica del 1870', *L'arte in Italia*, III, febbraio, pp.17-19, marzo, pp. 37-40.

Donati, P 1824, *Nuova descrizione della città di Parma*, Stamperia Paganino, Parma.

Grazioli, P 1847, *Parma microscopica*, Grazioli, Parma.

Greci, P 1997-98, *I Monumenti postunitari a Parma tra celebrazione di identità nazionale e autocelebrazione cittadina*, tesi di laurea, Università degli Studi di Parma, Corso di Laurea in Lettere moderne (rel: Prof. Vanja Strukelj).

Il Presente, 12 settembre 1870.

Il Primo Congresso artistico Italiano e l'Esposizione d'Arti Belle in Parma nel 1870. Giornale Ufficiale per gli Atti del Congresso della Esposizione Artistica e della Esposizione Provinciale Parmense d'Industria e d'Agricoltura 1870-1871.

Lamberti, MM 1982, '1870-1915: i mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti' in *Storia dell'arte italiana*, II, a cura di F Zeri, *Il Novecento*, II, Einaudi, Torino, pp. 3-172.

Lamberti, MM 1999, *L'esposizione nazionale del 1880*, "Ricerche di Storia dell'arte" [L'arte in mostra], 18, pp. 37-54.

Lamberti MM 2005, 'Le mostre d'arte in Italia: gli studi recenti ed alcuni esempi' in *Pittura italiana nell'Ottocento*, Contributi, rielaborati e ampliati, presentati al Convegno del Kunsthistorisches Institut in Florenz Max-Planck-Institut, Firenze 7-10 ottobre 2002, a cura di M Hansmann, M Seidel, Marsilio, Venezia, pp. 179-198.

Lenzotti, S 2007, *La ricerca di Zaira: proto industria e strutture urbane a Parma tra primo e secondo Ottocento*, Angeli, Milano.

M. A. 1862, 'Inaugurazione del Monumento al Guercino il dì 29 maggio P.P.', *L'Esposizione Italiana del 1861. Giornale con incisioni e con gli Atti Ufficiali della Commissione reale*, 1862, n. 28, 8 maggio, p. 263. Consultabile in BIASA, Roma, Periodici italiani digitalizzati <http://periodici.librari.beniculturali.it>.

Maiocchi, MC 2001 'Camillo Boito e l'esposizione italiana di belle arti di Milano 1872. Un laboratorio per l'arte italiana', *Ricerche di storia dell'arte*, 73, pp. 5-11.

Maggio Serra R 1991, 'I sistemi dell'arte nell'Ottocento', in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, II, a cura di E Castronovo, Electa, Milano, pp. 629-652.

Malaspina, C 1851, *Guida del forestiere ai principali monumenti di belle arti della città di Parma*, Stocchi, Parma.

Malaspina, C 1860, *Piccola guida del forestiere*, Cavour, Parma.

Malaspina, C 1869, *Nuova guida di Parma*, Grazioli, Parma.

Malaspina, C 1871, *Guide aux principaux monuments de la ville de Parme, avec la vie et les ouvrages d'Antoine Allegri de Corrége*, Pezzani, Parma.

Martini, P 1864, *Alla memoria di Luisa Maria di Borbone defunta duchessa reggente degli stati parmensi*, Marietti, Torino.

Martini, P 1865, *Il Correggio. Studi*, Carmignani, Parma.

Martini, P 1870a, 'Ragguagli ufficiali', *Il Primo Congresso artistico italiano e l'Esposizione d'arti belle in Parma nel 1870*, n. 1, 21 marzo, pp. 3-4.

Martini, P 1870b, 'Guida di Parma pel forestiero', *Il Primo Congresso artistico italiano e l'Esposizione d'arti belle in Parma nel 1870*, 2, 3 aprile, pp. 14-16.

Martini, P 1870c, *Il Primo Congresso artistico italiano e l'Esposizione d'arti belle in Parma nel 1870*, n.8, 10 luglio, pp. 60-62.

Martini, P 1871, *La guida di Parma per uso del forestiero*, Grazioli, Parma.

Martini, P. 1871b, 'Necrologia. Cristoforo Marzaroli scultore', 1871, *Arte in Italia*, n.3, marzo, pp. 41-43. Consultabile in BIASA, Roma, Periodici italiani digitalizzati <http://periodici.librari.beniculturali.it>.

Mavilla, A 2005, 'Il primo congresso artistico italiano e l'esposizione d'Arti Belle in Parma nell'anno 1870', in *Addio al ducato: Parma nell'età della destra storica (1860-1876) tra rimpianti ducali e orizzonti nazionali*, catalogo della mostra, Clueb, Bologna, pp. 59-67.
<<http://www.parmaelasuastoria.it/ita/Arte%20e%20cultura.aspx?idMostra=8&idNode=76>>.

Milano 1881 1881, Ottino, Milano.

Mongeri, G 1872, *L'arte in Milano: note per servire di guida nella città*, Società cooperativa fra tipografi, Milano.

'Pasquino all'Esposizione artistica nazionale di Milano' 1872, *Pasquino*, p. 299.

'Programma', 1870, in *Il Primo Congresso artistico Italiano e l'Esposizione d'Arti Belle in Parma nel 1870. Giornale Ufficiale per gli Atti del Congresso della Esposizione Artistica e della Esposizione Provinciale Parmense d'Industria e d'Agricoltura*, n.1, 21 marzo, pp. 1-3.

Rondani, A 1874, *Scritti d'arte*, Grazioli, Parma.

Sanvitale, L, Martini, P 1870, 'Circolare' in *Il Primo Congresso artistico italiano e l'Esposizione d'arti belle in Parma nel 1870*, n.5, 17 maggio, pp. 36-37.

'Scultura' 1871, *Arte in Italia*, n.4, aprile, p.57. Consultabile in BIASA, Roma, Periodici italiani digitalizzati <http://periodici.librari.beniculturali.it> .

Selvatico, P 1869, *Guida di Padova e dei suoi principali contorni*, Sacchetto, Padova.

Signorini, T 1870, 'Rivista artistica. Del Congresso e della Esposizione di Parma', *Rivista Europea*, fasc. 1, dicembre, pp. 186-203.

Sorba, C 2008, 'Da Ducato a provincia. La città, lo stato e il peso della memoria' in *Storia di Parma. I caratteri originali*, a cura di D Vera, MUP, Parma, pp. 517-545.

Spocci, R 1990, 'Maggio 1860. Vittorio Emanuele II a Parma', *Malacoda*, VI, n.32, sett.-ott., pp. 17-40.

Strukelj, V 2002, "Si a guida del colto forestiere, che ad istruzione de'miei concittadini" in Baistrocchi, R, *Guida per forastieri a riconoscere le opere più insigni di pittura, scultura ed architettura esistenti in Parma*, a cura di C Prestianni, Università di Parma- Istituto di Storia dell'arte, Parma, pp. 7-12.

Strukelj, V 2003, *Le guide postunitarie di "Reggio nell'Emilia": il racconto della città tra miti e stereotipi*, in Fantuzzi, P, *Guida della città di Reggio (1857)*, a cura di S Spaggiari, Diabasis, Reggio Emilia, pp. 11-32.

'Sua Maestà Vittorio Emanuele II, dipinto da M. Gordigiani' 1861, *L'Esposizione Italiana del 1861. Giornale con incisioni e con gli Atti Ufficiali della Commissione reale*, n.1, 15 luglio. Consultabile in BIASA, Roma, Periodici italiani digitalizzati <http://periodici.librari.beniculturali.it> .

Torino 1880, 1880, Tip.Roux, Torino.

Vaccaj G 1871, *Sul Congresso e sull'Esposizione nazionale di Belle arti di Parma: all'amico Ciro Carnevali*, Nobili, Pesaro.

Valentini, G 1861, *Guida storico medica e pittoresca di Salsomaggiore e Tabiano*, Grazioli, Parma.



Niccolò Baldari

L'attentato a Mussolini: un esempio di drammaturgia anarchica durante il ventennio



Abstract

L'attentato a Mussolini ovvero il segreto di Pulcinella del 1926 di Carlo Tresca (1879-1943) è esempio di come, tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, il movimento socialista e anarchico vedesse il Teatro come fondamentale strumento di educazione e propaganda per le masse.

The play *L'attentato a Mussolini ovvero il segreto di Pulcinella* (1926) of Carlo Tresca (1879-1943) it is an example of how, between the end of the 19th Century and the beginning of the 20th Century, the socialist and anarchical movement concerned the Theatre as a fundamental instrument of education and propaganda for the masses.



Le sue grandi passioni erano: stuzzicare i preti, deridere i
fascisti, ingurgitare spaghetti, tracannare vino e cambiare
spesso l'amante.
(Fiori 1983, p. 62)

La sera dell'11 gennaio 1943 mentre attraversava la Fifth Avenue a New York, appena uscito dalla sede del periodico "Il Martello" da lui fondato e diretto, Carlo Tresca veniva raggiunto alla schiena da un colpo mortale di pistola.

Carlo Tresca (Casciola 2004, pp. 3-21) era nato a Sulmona il 9 marzo 1879; iscritto al Partito Socialista Italiano e salito alla ribalta della cronaca politica cittadina per aver organizzato con successo la manifestazione del Primo Maggio 1900, si distinse per un'intensa attività propagandistica tra i lavoratori urbani e rurali e, dopo una condanna subita nel giugno 1902 per aver pubblicamente inneggiato al socialismo mentre si svolgeva un corteo monarchico, fu nuovamente arrestato nel novembre di quello stesso anno per aver pubblicato, sulle colonne del giornale

socialista sulmonese “Il Germe”, alcuni violenti attacchi contro la classe dirigente locale, alcuni esponenti del clero e i rappresentanti delle forze dell'ordine.

Erano quelli i tempi delle lotte contro le consorzierie e le camorre. Carlo fece il suo dovere con fermezza. Sotto i colpi del Germe, che usava come una clava, caddero diversi amministratori comunali e si frantumarono diverse false reputazioni; le camorre abruzzesi vennero sconquassate (*Il Martello*, marzo 1943, p. 4).

Nell'ottobre del 1903 assunse la direzione del “Germe”, attirandosi nuove e più pesanti denunce per diffamazione, tanto da essere costretto ad emigrare negli Stati Uniti. Sbarcò a New York nel luglio del 1904; stabilitosi a Philadelphia si iscrisse alla federazione socialista italiana (FSI) d'America e nel settembre del 1904 assunse la direzione del suo organo, “Il Proletario”. Nel 1906 abbandonò la direzione del “Proletario” e della FSI per avvicinarsi agli Industrial Workers of the World (IWW), un'organizzazione di stampo anarcosindacalista statunitense fondata nel giugno del 1905.

La vera personalità di Carlo Tresca si sviluppò in America, conservando, anzi accentuando, l'irruente forza originaria in tutte le lotte alle quali partecipò. Si disse socialista, sindacalista, anarchico, ma in realtà dopo che si dimise dal partito socialista e dalla direzione del Proletario non fu membro tesserato di alcun partito; non fu organizzatore regolare di alcuna organizzazione e fu anarchico organizzatore a modo suo [...] fu un individualista, che dava molto fastidio per la sua esuberante attività e per il modo spregiudicato col quale affrontava e risolveva delle situazioni scabrose, tenendo sempre presente di trarne la massima utilità per la causa che difendeva, sia in un conflitto fra capitale e lavoro, sia in un processo giudiziario o in una questione giurisdizionale fra unioni operaie. Tresca teneva in nessun conto la coerenza formale. Correva dove la massa si batteva, e nella mischia non era mai fra gli ultimi (*Il Martello*, marzo 1943, p. 4).

Dopo il suo distacco politico dalla FSI, Tresca collaborò inizialmente a “La Voce del Popolo” di Philadelphia, poi a “La Plebe”, da lui fondata, dalle cui colonne espose il proprio pensiero politico, favorevole al sovversivismo di stampo anarchico e all'azione diretta; seguirono nuove denunce nuovi arresti e un tentativo di omicidio.

Nel 1906 ero in prigione a scontare tre mesi ottenuti per la lotta combattuta dalle colonne del Proletario. Uscito dal carcere, pubblicai *La Plebe*, un settimanale di battaglia, prima in Philadelphia e poi in Pittsburgh, dove affrontai audacemente senza esitanza una criminosa associazione di malviventi, di preti e di agenti consolari, che spadroneggiava su tutto e tutti. Mi guadagnai qualche anno di galera. Mi si tentò di uccidere sulla pubblica strada, in pieno giorno, e sul viso porto i segni di questa aggressione partita dai sicari della chiesa e della monarchia (Tresca 2006, p. 125).

Nel gennaio del 1909, in seguito ad un processo per diffamazione che costò al Tresca sei mesi di carcere, venne soppressa “*La Plebe*”. Scontata la pena inflittagli dal tribunale, Tresca fondò a Steubenville nell’Ohio, “*L’Avvenire*”. In quegli anni prese parte alle più importanti lotte operaie dei primi decenni del secolo; assunse un ruolo dirigente nel grande sciopero tessile iniziato nel setificio di Henry Doherty a Paterson, nel New Jersey, che si protrasse per circa sei mesi - dal febbraio al luglio del 1913 - durante i quali venne arrestato per ben 11 volte e subì due processi per istigazione alla rivolta. La lotta assunse notevoli dimensioni, estendendosi a molte altre fabbriche del settore anche negli stati limitrofi, tanto che in occasione del Primo Maggio del 1913 si contavano circa 50.000 scioperanti. Per pubblicizzare lo sciopero tra i lavoratori di New York il giovane John Reed organizzò e diresse uno spettacolo teatrale, il *Paterson Strike Pageant*, che venne rappresentato il 7 giugno al Madison Square Garden con la partecipazione di oltre mille comparse scelte proprio tra le file degli scioperanti di Paterson. Lo sviluppo dell’azione scenica, suddivisa in sei momenti distinti, fu descritto sull’“*Herald Tribune*” dell’8 giugno 1913 con il titolo // *realismo dello sciopero trasportato sulla scena*.

Il primo episodio dello spettacolo era ambientato alle 6 di una mattina di febbraio. Il grande fondale dipinto, largo circa 70 metri e steso attraverso il palco montato per lo spettacolo, rappresentava un setificio di Paterson con le finestre illuminate dalla luce artificiale, in cui i lavoratori davano inizio alla loro fatica quotidiana. A poco a poco, arrivavano gli operai, uomini, donne e bambini; alcuni ancora giovani, altri già uomini avanti negli anni. In un folto gruppo di un migliaio di persone, si avviavano mesti e controvoglia al lavoro che l’oppressione dei padroni faceva loro odiare. I borbottii di malcontento si mescolavano presto al ronzio dei telai, mentre suonava la sirena e aveva inizio la giornata di lavoro. Ben presto era rappresentato lo sciopero, con gli operai che si riversavano per le strade intonando l’inno della Marsigliese e i telai a poco a poco si spegnevano. Seguiva il funerale di

Modestino, la cui bara, seguita dal corteo degli scioperanti, veniva portata sul palco. Nel loro passaggio i lavoratori passavano gettando sulla bara, fino a farla scomparire, nastri e garofani rossi simbolo del sangue di tutti i lavoratori. Il pubblico presente veniva coinvolto nei canti, appositamente tradotti in tedesco, italiano e inglese, dell'*Internazionale*, della *Marsigliese* e di *Bandiera rossa*. Lo stesso Tresca interveniva con il suo discorso *Blood for blood* che gli era costato l'arresto pochi mesi prima; seguivano gli interventi dei rappresentanti dell'IWW e lo spettacolo si concludeva con un comizio generale. Così una testimonianza dell'epoca: «Non c'era trama, non c'era finzione. Gli scioperanti rivivevano semplicemente le loro esperienze più significative, affinché i loro compagni ne potessero prendere atto. [...] In piedi davanti alla folla, Jack Reed dava indicazioni artistiche con un megafono. Non c'era il sipario e il palco, non ben definito se non grazie al fondale, diventava, di volta in volta, la strada, Haledon (un paese nelle vicinanze) e la Turn Hall di Paterson, con la stessa duttilità del cortile di una locanda pre-elisabettiana». (*The Independent* 19 giugno 1913).

Dall'estate del 1914 agli inizi del 1915 Tresca fu impegnato in un'altra battaglia politica, a Paterson dove le forze dell'ordine cercavano sistematicamente di impedire i comizi dei rappresentanti degli IWW; fu nuovamente arrestato e infine processato nel luglio del 1914. In occasione di un comizio organizzato dagli anarchici a New York, Aleksandr Berkman affermò:

Io sono stanco di tutti questi comizi di protesta. Essi non approdano a niente. Sei uomini determinati, o anche un uomo solo, ricorrendo all'azione, può fare di più per riportare il timore di Dio nel cuore dei capitalisti che tutti i comizi di protesta del mondo. Noi non libereremo mai Carlo Tresca cercando giustizia nelle corti. Vi è un altro modo col quale potremo farci sentire. Il giudice in questo caso è un essere umano ed ama la sua vita. Il prosecutore e i giurati sono anche essi esseri umani che vogliono vivere. Questo è tutto quello che ho da dirvi (Tresca 2006, p. 30).

Tresca venne prosciolto da ogni accusa e rimesso in libertà e, in seguito alla soppressione de "L'Avvenire", nel 1917, acquistò la testata "Il Martello" di New York che diresse fino alla morte. Dopo la fine della prima guerra mondiale, sulle pagine de "Il Martello", si distinse soprattutto nella campagna a favore degli anarchici italiani Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti, condannati a morte nel giugno del 1921 come presunti colpevoli di un omicidio a scopo di rapina, avvenuto nel 1920, e nelle battaglie per impedire al fascismo di prendere piede nelle organizzazioni degli

emigrati italiani. Il suo profondo coinvolgimento nella lotta contro il fascismo si esplicò soprattutto nella sua partecipazione alle attività della *Anti-Fascist Alliance of North America* (AFANA).

Il 4 luglio del 1932 l'Ordine dei Figli d'Italia e altri gruppi di orientamento fascista decisero di profanare la casa in cui, nell'estate del 1850, Antonio Meucci aveva accolto il profugo Giuseppe Garibaldi, allora braccato dalla reazione europea. Tresca fu il principale artefice della battaglia che impedì ai fascisti l'ingresso alla Casa di Garibaldi. Uno scontro che ebbe un tragico strascico nell'uccisione di un fascista, uccisione della quale fu accusato l'anarchico Clemente Lista, successivamente prosciolto grazie anche alla campagna organizzata in suo favore dallo stesso Tresca. A questa campagna si aggiunse, un anno dopo, quella in difesa dell'anarchico Athos Terzani, ingiustamente accusato dell'omicidio del suo compagno Antonio Fierro durante una manifestazione indetta nel luglio del 1933 dal movimento fascista statunitense delle Khaki Shirts of America. Il processo che ne seguì, in dicembre, si concluse con l'assoluzione di Terzani e con il successivo arresto, nel febbraio del 1934, dei due veri colpevoli: i fascisti Art J. Smith e Frank Moffer.

Tresca univa in sé una felice combinazione di intelletto e di coraggio: queste sue doti gli permisero [...] di progettare e di guidare azioni di guerriglia contro le camicie nere nei vicoli di New York. Le sue triviali battute contro il duce e la monarchia erano così spietate che non desta meraviglia che in parecchie occasioni i fascisti cercassero di eliminarlo. Una volta uno di questi attentati fallì in modo tragicomico perché l'automobile che trasportava la bomba esplose sotto il suo ufficio uccidendone i tre passeggeri, in seguito identificati come membri della FNLA Fascist League of North America. [...] Sarcastico com'era, e perciò bestia nera dei fascisti, Tresca amava vantarsi di aver a tal punto terrorizzato le camicie nere che queste avevano smesso di tenere comizi pubblici a New York (Diggins 1972, pp. 173-174).

Carlo Tresca oltre che ad essere stato un fervido propagandista e un instancabile direttore di Giornale, fu autore di due bozzetti teatrali, *Il vendicatore. Dramma sociale antifascista in quattro atti* e *L'attentato a Mussolini ovvero Il segreto di Pulcinella*. Ciò non dovrebbe sembrare inusuale; dalla lettura, infatti, delle maggiori riviste anarchiche del tempo quali "Umanità Nova" di Milano, "Il Monito di Parigi", "Il Risveglio di Ginevra", "Adunata dei Refrattari" di New York, "Cronaca Sovversiva" di Barre (Vt), si può notare quanto il teatro rappresentasse una delle tante metodologie usate ai fini di propaganda e di educazione. Il fenomeno del teatro anarchico si

espresse soprattutto attraverso l'opera delle filodrammatiche, si distinse dal grande teatro borghese per le tematiche, più vicine alle esigenze del proletariato, e per l'uso della lingua, l'italiano, che poteva sopperire al bisogno dell'universalità del messaggio.

Si tendeva a riscontrare, inoltre, nell'uso del teatro, una funzione più efficace dell'articolo, del comizio, della conferenza perché maggiore era la possibilità dello spettatore di sentirsi partecipe delle speranze e delle sofferenze, della volontà di lotta e dei sogni di rinnovamento in esso espressi (Baldari 2007, pp. 56-62).

Un giorno, assistendo ad una conferenza di un nostro compagno, osservando l'uditorio nei momenti più interessanti, nei momenti in cui il conferenziere si addestrava con maggior vigore di critica a scalzare le basi della costituzione borghese, ci parve di scorgere nel pubblico una certa rilassatezza, come di chi si sente incapace di afferrare il senso esatto di un ragionamento. [...] Con la istruzione manca il mezzo più idoneo onde far penetrare le nostre idee in quelle menti le quali avrebbero maggior interesse a comprenderle. [...] Da ciò la ragione per cui trovano scarso profitto i nostri sforzi; da ciò la causa prima delle aberrazioni nelle quali cade tanto di sovente il proletariato. Come riparare a così grave manchevolezza?

Un mezzo ci si presenta, un mezzo al quale possono ricorrere i compagni, tirandone i migliori risultati: la creazione, nelle varie località, di gruppi filodrammatici i quali si pongono come compito la rappresentazione di sole opere di carattere sociale ed artistico. Il teatro [...] per la sua intima struttura è capace di esercitare la propria influenza benefica financo sulle intelligenze meno colte, sulle donne, sui fanciulli, e preparare il terreno a ricevere poi la buona semenza del conferenziere, del giornale, dell'opuscolo, del libro. È un mezzo che, attraverso l'esatta figurazione episodica della vita, può elevarsi talora alla potenza del simbolo, e tal'altra sminuzzare le complesse forme dell'Ideale; servire d'abecedario agli umili e come dilettezza estetica per i più sviluppati (Mirbeau 1912, p. 4).

Tra i drammi di matrice socialista e anarchica, non pochi furono quelli dedicati alla figura del Duce, scritti e rappresentati durante il ventennio. Merita ricordare, accanto al bozzetto di Tresca, *La palla e il galeotto* di Gigi Damiani, scritto e pubblicato a Roma nel 1927 (Damiani 1927); il bozzetto, in tre atti, mette in luce la figura di un dittatore vanaglorioso, intento a vantarsi del suo operato di fronte a fantomatici rappresentanti degli Stati dell'Hondurasette e della Lapponia. Dedicato

alla figura di Mussolini è anche *Meteore rosse* di Inkyo, pseudonimo di Nella Giacomelli, che affronta il periodo prefascista del futuro Duce, quando ancora si distingueva come giovane propagandista della corrente socialista (Inkyo 1922).

L'attentato a Mussolini ovvero Il segreto di Pulcinella è ispirato invece al tentato assassinio di Mussolini, messo in atto a Roma nel novembre del 1925 dall'ex onorevole Tito Zaniboni (Antonioli 2004); episodio che inaugurò tutta una serie di tentativi di eliminazione fisica del duce.

La strategia degli attentati contro il duce congiunse in situazioni ambigue aspiranti tirannicidi e confidenti di polizia. Tra il novembre 1925 e l'ottobre 1926 la vita politica italiana fu influenzata da ben quattro attentati che, se fallirono l'obiettivo (il dittatore ne uscì indenne, a parte una scalfittura al naso) agevolarono l'involuzione liberticida, sotto la parvenza dell'emergenza terroristica. Le responsabilità del primo complotto contro Mussolini sono attribuibili alle velleità giustiziere dell'ex deputato socialista Tito Zaniboni e all'accorta opera di fiancheggiamento attuata da individui a lui vicini, manovrati da spie a contatto diretto col capo della polizia. La vicenda mostrò quanto si potesse conseguire con un'accorta azione di controllo e d'indirizzo nei confronti di personaggi che, in assoluta buona fede, miravano a sbloccare il processo autoritario ma sortirono esiti opposti, con l'occulta regia dei vertici della polizia e la manovalanza di agenti provocatori abili nel montare situazioni criminose dalle quali il regime ricavò vantaggi notevoli in termini di delegittimazione delle opposizioni (Franzinelli 1999, p. 18).

Coadiuvato dal generale di corpo d'armata Luigi Capello, Zaniboni aveva progettato di assassinare Mussolini il 4 novembre del 1925, sparandogli con un fucile dalla finestra di una camera dell'Hotel Dragoni di Roma quando il duce si fosse affacciato dal balcone di Palazzo Chigi per salutare i partecipanti al corteo diretto all'Altare della Patria, in occasione delle celebrazioni del settimo anniversario della vittoria. Il problema, per Zaniboni, fu che la polizia fascista lo teneva sotto controllo da oltre un anno ed era a conoscenza di tutti i dettagli dell'operazione, innanzitutto grazie alla delazione di un amico personale dello stesso Zaniboni, lo studente Carlo Quaglia indotto al tradimento da un'attrice, tale Maria Luisa Scala, nome d'arte di Marisa Romano, e dall'amante di questa, il giornalista Giuseppe Mascioli, entrambi al servizio dell'OVRA (Leto 1951, p. 19).

Alcune fonti parlano inoltre di altre due donne: la sorella di Zaniboni, che avrebbe informato le autorità dei propositi del fratello, e la contessa Noli da Costa,

che sarebbe stata in rapporti intimi sia con lo stesso Zaniboni che con Mussolini (Franzini 1999, p. 19). Grazie a queste molteplici denunce il progetto sovversivo fu noto fin dall'inizio agli apparati polizieschi, che seppero monitorarlo, pilotarlo e successivamente sfruttarlo a vantaggio del fascismo [“Il segreto di Pulcinella”. Così infatti fin dalla notizia dell'arresto di Zaniboni sulle pagine dei maggiori giornali anarchici e socialisti venne definito il tentato assassinio a Mussolini].

Scrivono Renzo De Felice:

Un attentato di questo genere non poteva preoccupare Mussolini: una volta scoperto poteva, se mai, solo giovargli. L'importante era saperlo sfruttare a dovere, presentandolo non come un atto pressochè individuale e politicamente senza importanza, come in effetti era, ma al contrario come la prova tangibile che le opposizioni, ormai irrimediabilmente sconfitte, erano giunte al punto, pur di abbattere il fascismo, di ricorrere al terrorismo (De Felice 1968, p. 146).

Zaniboni fu dunque arrestato a Roma, proprio mentre si preparava a sparare contro il duce, e la stessa sorte toccò a Capello; ne seguì l'occupazione di tutte le logge massoniche dipendenti da Palazzo Giustiniani e lo scioglimento immediato del PSU. Il Tribunale Speciale, istituzione entrata in vigore il 25 novembre del 1926 in seguito ad un altro attentato fallito alla vita di Mussolini ad opera di Anteo Zamboni, celebrò il processo a carico di Zaniboni dal 21 al 23 aprile del 1927. Secondo la sentenza finale, l'ex deputato socialista e il generale Capello furono condannati ad una pena detentiva di trent'anni.

Il bozzetto venne rappresentato per la prima volta presso la Music Hall di New Haven nella serata del 30 gennaio 1926; intervennero lo stesso Tresca e il segretario dell'AFANA, Pietro Allegra.

La folla, l'entusiasmo, la cordialità tra gente di diverse scuole politiche, la gara di assistenza, ha dimostrato ancora una volta di quanto affetto e di quanta popolarità è circondata la Alleanza Antifascista che si propone dar battaglia al fascismo in America e aiutare il popolo italiano a liberarsi della tremenda piaga delle camicie nere. Sin dalle prime ore della sera l'immenso Salone era gremito. La polizia dovette chiamare le sue riserve per tenere a bada la folla, e ad un certo punto ordinò la chiusura delle porte della Bryant Hall. Agenti federali, agenti della famosa squadra delle bombe, agenti della Città e detectives privati, erano in continuo movimento perché una massa enorme, circa mille persone, era rimasta fuori dalla sala e minacciava tumultuare. Che spettacolo: una serata

polare, e pure questa folla si assiepava nei dintorni del locale con la speranza di poter più tardi entrare. Si son viste donne coi bambini in braccia a sfidare i rigori del freddo per delle ore, e senza alcuna imprecazione o protesta contro gli organizzatori della festa che hanno fatto del loro meglio non avendo potuto trovare una sala più grande della Bryant Hall, e poi anche perché non si aspettava una folla così immensa.

Il bozzetto di Tresca: L'attentato a Mussolini, una requisitoria acre e burlesca riempì maggiormente l'atmosfera di brio. Giornalisti americani e gli stessi ufficiali di polizia, pur non comprendendo alla lettera quello che si recitava ridevano ai gesti del buffo Mussolini. [...] Va data lode alla massa dei compagni, dei lavoratori italiani che ci segue con devozione, con affetto. Vorremmo pubblicare le lettere che ci pervengono complimentadoci, e vorremmo pure pubblicare le lettere di coloro i quali sono rimasti fuori dalla Sala. Essi mandano lo stesso l'importo dei biglietti, malgrado non abbiano potuto godere dello spettacolo e ci supplicano a che un'altra festa venga al più presto annunciata. Ciò ci consola, è l'unica soddisfazione che vien data all'animo nostro attraverso le difficili lotte che dobbiamo sostenere contro un nemico insidioso, vile, perché lavora sottomano con l'aiuto dei Consolati divenuti covi dello spionaggio fascista. Intanto grazie a tutti e al lavoro per dar guerra senza quartiere al fascismo (*Il Martello*, febbraio 1926, p. 3).

Una seconda serata fu annunciata per la serata del 20 febbraio 1926, ma questa volta la polizia locale proibì la rappresentazione della *pièce* teatrale del Tresca (*Il Martello*, 6 marzo 1926, p. 4).

In un numero successivo de "Il Martello" si pubblicizzava il «bozzetto drammatico-satirico» di Carlo Tresca, *L'attentato a Mussolini ovvero Il segreto di Pulcinella*, pubblicato dalla Casa Editrice Il Martello:

Condensa in poche linee il carattere tragicamente teatrale del regime nero. L'autore, nemico irreconciliabile del fascismo, i cui capi un giorno combatterono al suo fianco contro le forze reazionarie, traendo spunto dalle debolezze intime di essi, dalle rivelazioni fatte intorno al "Complotto" e dagli episodi che ne furono le genesi, ne forma un tutto unico che con fine ironia, con pungente sarcasmo smonta la montatura del "Complotto" e staffila i mostri che l'idearono (*Il Martello*, 27 marzo 1926, p. 1).

Una rappresentazione del bozzetto del Tresca viene inoltre pubblicizzato sulle colonne dell'«Adunata dei Refrattari» di New York, dove si legge che a Sommerville, Mass., «la Filodrammatica Gioventù di Cambridge, sabato 12 giugno 7.30 p.m. rappresenterà *L'attentato a Mussolini* di C. Tresca e *La via del paradiso*. Farà seguito uno scelto concerto». (Adunata dei Refrattari, New York, n. 22, 1926). Sulle pagine de «Il Martello» si ha traccia di un'altra rappresentazione del bozzetto, avvenuta nel pomeriggio del 13 marzo 1932 alla Columbus Hall di Oldforge, Pennsylvania. In quella occasione venne rappresentato anche un secondo lavoro teatrale, *La ragnatela. Nuovo dramma dello spionaggio fascista in tre atti*, opera del socialista Vincenzo Vacirca. (*Il Martello*, 10, marzo 1932, p. 1).

Tra i personaggi del bozzetto, oltre a Mussolini e alla Contessa del Viminale individuata nella persona della contessa Noli da Costa sopra menzionata per i suoi rapporti sia col Duce che con Zaniboni, compagno Roberto Farinacci, uno dei principali esponenti della corrente più intransigente del fascismo, atteggiamento che lo portò più volte allo scontro con lo stesso Mussolini e con la corrente sindacalista, rappresentata nel bozzetto da Edmondo Rossoni, capo della Confederazione Nazionale dei Sindacati.

Rossoni

Sono proprio i miei sindacati quelli che ti permettono di vantare il consenso del popolo. All'estero tu non potresti dire: il popolo è con noi perché gli squadristi ed i «selvaggi» non sono tutto il popolo. Ma io vado a Ginevra a dire agli organizzatori delle pecore zoppe che noi abbiamo tre milioni di organizzati, e questi tre milioni sono il popolo d'Italia che consente... alla dittatura di Mussolini. E c'è chi mi crede, sai, Farinacci? C'è chi mi prende sul serio anche all'estero. Ma i tre milioni non ci sono! Questo non vuol dire nulla. Ne dici tante tu di fesserie! Non vorrai mica negare a me il diritto di dirne qualcuna (Tresca 1926). [Scena II, p. 10]
[...]

Credimi [a Farinacci], il bastone solo, il pugnale solo non basta. Porco mondo, non basta. Più li bastoni e più van via dai sindacati fascisti; più li purghi e più rialzano la testa. Ci vuole qualcos'altro. Non sono mica un minchione, io, da credere come te che il popolo è proprio un asino da soma che basta bastonarlo di santa ragione per farlo andare. No, no, ci vuole altro. [Scena II, p. 11]

Farinacci

Ma lascia al bastone, a questo sacro arnese della nostra forza la cura di tutti i nostri mali. (Stringe fra le mani il manganello e lo bacia tre volte) Santo, benedetto, manganello, proteggi tu il fascismo! [Scena II, p. 12]

Rossoni

No, no, telo ripeto, non basta. Con i salari che scendono e l'alto costo della vita che sale, con le dieci e dodici ore di lavoro, con la nostra borghesia, così larga con noi, ma pure così taccagna con i produttori, ci vuole altro, ben altro. Bisogna che i sindacati fascisti divengano parte dello stato. [Scena II, p. 12]

Noto il fallito tentativo di Edmondo Rossoni di riunire in un'unica organizzazione interclassista le corporazioni e le organizzazioni padronali dell'industria e dell'agricoltura.

Tra i personaggi storici del bozzetto del Tresca compaiono, inoltre, il cardinale Pietro Gasparri (1852-1934), principale artefice delle trattative condotte in segreto fin dal 1926 e che portarono ai Patti Lateranensi del febbraio del 1929, tra lo Stato fascista e la Santa Sede e Generoso Pope [Generoso Pope (1891-1930), direttore de "Il Progresso Italo-Americano", il più importante quotidiano in lingua italiana negli USA, sostenitore del Democratic Party e di Roosevelt a New York; uno degli uomini più ricchi e influenti della comunità italo-americana, affiliato a Cosa Nostra e convinto sostenitore del fascismo], chiamato nella pièce Cavaliere Brisco e ripetutamente definito dal Tresca come «il cafone d'America». Al Pope, Tresca mette in bocca una battuta che al lettore di oggi, informato sulle successive inchieste che seguirono alla morte di Carlo Tresca, potrebbe sembrare perlomeno inquietante:

Si nun ce fosse la seggia elettrica io ce la darria na pugnalata a Tresca. [Scena V, p. 24]

Carlo Tresca cadde assassinato da Carmine Galante, esponente della mafia italo-americana e al soldo di Generoso Pope per il quale, il giorno successivo a quello in cui fu ucciso, il Tresca avrebbe chiesto l'arresto per complicità col fascismo. Ci sia permesso di concludere con le parole che il Tresca mette in bocca al Duce, davanti alla massa di presenti intervenuta per sentirlo parlare il giorno del settimo anniversario della Vittoria:

Duce

Popolo di Roma! Dopo tre anni di governo noi possiamo dire con coscienza tranquilla che il popolo non è stato lusingato. Non sarà mai lusingato da me e soprattutto non sarà mai corrotto da me. Dopo tre anni mi dà prova formidabile del suo consenso. Sono dunque il tiranno di cui si parla nelle stupidissime cronache giornalistiche?

Folla (Urla a gran voce)

No

Duce

Sono dunque il dittatore circondato da nuvoli di armati che cerca di tenere avvinto il popolo con le catene, così come si va dicendo in talune impudenti gazzette d'oltre alpi?

Folla

No

Duce

Si dice che noi siamo il partito dominante. Verissimo. E vogliamo dominare ancora, ma per meglio servire la causa del popolo italiano. (Frenetici applausi) Questa causa noi la serviremo a qualunque costo con l'amore e con la forza, con l'ulivo e con la spada. Perché intendiamo che l'Italia abbia il suo posto nel mondo. (Applausi) A chi l'Italia?

Folla

A noi.

Duce

Siate sicuri. Io condurrò la rivoluzione fascista fino alla sua meta finale. (Applausi) Siete pronti a morire di fame per la patria?

Folla

Prontissimi. (Applausi)

Duce (Tornando verso il centro della sala mentre ancora continuano gli applausi) Ed allora muori di fame, popolo idiota e imbecille! [Scena V, pp. 31-32]

L'autore

Dottore di Ricerca in Storia dell'arte e dello spettacolo presso l'Università degli Studi di Parma con una tesi incentrata sulle riscritture dell'episodio biblico di Giuditta e Oloferne. Nel 2004 si laurea presso il DAMS di Bologna con una tesi sull'opera drammaturgica di Pietro Gori. Nell'ambito delle ricerche su un teatro di matrice politica pubblica l'articolo, *Il Canto Partigiano come espressione della Cultura popolare* in Antonella Coppi (a cura di), *Remus*, Morlacchi, Perugia, 2008; *Tutto il teatro è teatro politico* in Charlotte Ossicini (a cura di), *Arnaldo Picchi, iconografia di un regista pedagogo*, "Culture Teatrali", n. 17, autunno 2007, I Quaderni del Battello Ebro. In fase di pubblicazione: *Jane Avril. Dagli esperimenti clinici sull'isterismo femminile ai café-concerto di Parigi*; *Nel salotto anti borghese di Louis Aragon*.

E-mail: n.baldari@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Adunata dei Refrattari, New York, n. 22, 1926.

Antonoli, M 2004, *Dizionario biografico degli anarchici italiani*, vol. II, BFS, Pisa.

Baldari, N 2007, 'Tutto il teatro è teatro politico' in *Arnaldo Picchi, iconografia di un regista pedagogo*, a cura di C Ossicini, "Culture Teatrali", n. 17, autunno, Edizioni I Quaderni del Battello Ebro, Bologna.

Casciola, P 2004, *L'attentato a Mussolini ovvero Il segreto di Pulcinella*, Quaderni Pietro Tresso, n. 48, luglio-agosto.

Damiani, G 1927, *La palla e il galeotto*, Umanità Nova, Roma.

De Felice, R 1968, *Mussolini il fascista in L'organizzazione dello Stato fascista 1925-1929*, vol. II, Einaudi, Torino.

Diggins, JP 1972, *L'America, Mussolini e il fascismo*, Laterza, Bari.

FBI, Electronic Reading Room, <<http://foia.fbi.gov/foiaindex/Tresca.htm>>.

Fiori, G 1963, *L'anarchico Schirru condannato a morte per l'intenzione di uccidere Mussolini*, Mondadori, Milano.

Franzinelli, M 1999, *I tentacoli dell'OVRA. Agenti, collaboratori e vittime della polizia politica fascista*, Bollati Boringhieri, Torino.

The Independent, Santa Barbara, 19 giugno 1913.

Inkyo 1922, *Meteore rosse*, Libreria editrice Tempi nuovi, Milano.

Leto G 1951, *OVRA. Fascismo-antifascismo*, Cappelli, Bologna.

Il Martello, New York, n. 6, 6 febbraio 1926.

Il Martello, New York, n. 10, 6 marzo 1926.

Il Martello, New York, n. 10, 14 marzo 1932.

Il Martello, New York, n. 4, marzo 1943.

Mirbeau, O 1912, *Il portafoglio*, Tipografia Bottinelli, Barre Vermont.

Tresca, C 2006, *Autobiografia di Carlo Tresca*, Anicia, Roma.



Paolo Sacchini

L'immagine del potere fascista nella scultura futurista degli anni Trenta



Abstract

L'articolo intende valutare quanto ed in che modo la scultura futurista abbia contribuito alla creazione e alla comunicazione dell'immagine ufficiale del potere fascista nel corso degli anni Trenta, attraverso l'esame di un certo numero di opere realizzate da alcuni degli scultori futuristi più attivi del decennio (Rosso, Thayaht, Regina, Di Bosso, Peschi, Bot, Delle Site). In particolare, l'analisi procede attraverso la lettura delle soluzioni plastiche attraverso le quali tali scultori hanno illustrato alcuni temi di particolare rilevanza dal punto di vista propagandistico (la ritrattistica mussoliniana, il tema aviatorio, il tema imperiale, il tema della religione cattolica), e si conclude con un'ipotesi di correlazione tra l'oscillante consenso di cui il regime gode nei differenti momenti del decennio e la frequenza con cui i temi considerati compaiono nell'opera futurista.

The article wants to analyze what and how futurist sculpture contributed to the creation and communication of the official image of fascism during the Thirties, through the examination of a number of works by some of the most active futurist sculptors of the decade (Rosso, Thayaht, Regina, Di Bosso, Peschi, Bot, Delle Site). Particularly, the examination proceeds by analyzing the plastic solutions by which these sculptors presented some issues of particular relevance in terms of propaganda (Mussolini's portraiture, the aviation's theme, the imperial theme, the catholic religion's theme), and concludes with a hypothesis of correlation between the oscillating consent enjoyed by fascist system in the different moments of the decade and the frequency of the considered themes' appearance in futurist sculptures.



La questione del rapporto intercorso tra gli artisti ed il regime fascista è inevitabilmente al centro degli interessi di chi si occupa dell'arte italiana degli anni Venti e Trenta, e d'altra parte, data l'importanza realmente eccezionale della problematica e di tutti i suoi corollari diretti ed indiretti, non potrebbe essere altrimenti. Da un certo punto di vista, anzi, almeno per un periodo – comunque non breve – del secondo dopoguerra, tale questione è stata suo malgrado addirittura determinante ai fini della stessa fortuna critica e di pubblico di questo o quell'artista o di questa o quella tendenza, poiché nel clima *post 25 aprile* la diffusione degli ideali resistenziali e democratici aveva sancito una sorta di proscrizione per chiunque avesse instaurato con il potere fascista forme troppo convinte ed esplicite di

collaborazione. Anche gli studiosi che intendessero occuparsi della storia del Ventennio in modo non preconcepito si trovavano spesso a doversi difendere da sospetti di filofascismo, o persino a dover giustificare la legittimità stessa del loro interesse per questioni che pure oggi reputiamo fondamentali.

Con il passare del tempo la situazione è andata gradualmente modificandosi, e la legittimità di uno studio non ideologico del regime fascista è ovviamente ormai riconosciuta. Oltre che dalla maturazione del necessario distacco storico, nel campo della storia dell'arte lo stimolo principale all'approfondimento della ricerca è provenuto dalla consapevolezza di aver troppo a lungo trascurato – del tutto o in parte – la produzione di alcuni artisti di prim'ordine che pure con il regime avevano avuto più di qualche abbozzamento. Almeno all'inizio di questa nuova fase, peraltro, molto diffusa fu la tendenza a leggere a forza nella loro opera presunti elementi "intrinsecamente" antifascisti, in modo da giustificare politicamente – nell'Italia democratica, e nonostante le prove di fedeltà al passato regime, talora reiterate, che tali artisti avevano fornito – il lavoro dello storico interessato alla loro opera. Poi, a poco a poco, la ricerca è venuta liberandosi anche di queste necessità, consentendo pertanto un approccio al contempo più sereno e più obiettivo.

Oggi dunque la collaborazione o la tacita connivenza di un artista con il fascismo non è più – o almeno non dovrebbe essere – criterio sufficiente per svalutare criticamente la sua opera. Ciononostante, e per quanto sia evidente l'impossibilità di inquadrare un artista di qualunque epoca esclusivamente attraverso la definizione delle relazioni che intrattenne con il potere, è chiaro che l'analisi dell'opera di un artista che visse in uno stato totalitario non può neppure prescindere completamente dal problema del suo rapporto con il regime. E questo perché se anche è vero che solo in pochi casi le modalità di tale relazione si possono qualificare come la principale chiave interpretativa della parabola creativa dell'artista stesso (si pensi però, ad esempio, al caso di Mario Sironi e all'interpretazione che ne ha dato Emily Braun; Braun 2003), è però anche chiaro che altrettanto rari – o forse anche di più – sono i casi in cui questi rapporti con il potere possono essere considerati assolutamente irrilevanti, perché l'artista è pur sempre uomo tra gli uomini e vive il suo tempo.

Se le cose stanno così, sono soprattutto tre le domande che occorre porsi (anche se in questa sede sarà naturalmente impossibile condurre un'analisi così approfondita).

Innanzitutto, ad un livello più banale, ogni qualvolta si lavora su un artista attivo nell'Italia degli anni Venti e Trenta non è secondario chiedersi se, quanto ed in che modo il regime abbia influito sulla sua concreta e specifica produzione, così come – più in generale – è importante domandarsi se e quanto questa influenza abbia

giocato sull'atteggiamento del ceto degli artisti o ancora meglio dell'intero ceto intellettuale. Se possibile, inoltre, sarebbe interessante cercare di chiarire quanto di tale influsso sia stato dovuto a forme più o meno esplicite di coercizione, quanto alla capacità di persuasione della macchina propagandistica (quella che Philip Cannistraro ha definito la "fabbrica del consenso"; Cannistraro 1975) e quanto – ancora – a sincere convinzioni fasciste o a necessità di adeguamento per quieto vivere.

Secondariamente, è fondamentale domandarsi se e in che modo il Fascismo abbia ridisegnato il "sistema dell'arte" (a livello di committenze, mostre, concorsi, insegnamento); ed eventualmente, se questo è accaduto, chiedersi se, quanto ed in che modo tale riforma – organizzativa più ancora che ideologica – abbia inciso sui risultati a tutti i livelli, da quello delle punte di eccellenza a quello della produzione provinciale o marginale.

Infine, dovendo analizzare l'atteggiamento nei confronti dell'arte da parte di un regime totalitario, è non solo lecito, ma letteralmente indispensabile, chiedersi se il regime stesso abbia individuato e promosso una qualche forma di vera e propria "arte di stato", che in virtù di tale privilegio abbia saputo o potuto svilupparsi ipertroficamente sino a soffocare o inglobare ogni altra tendenza. E naturalmente, in caso affermativo, ciò che si deve cercare di chiarire è il perché il regime abbia prescelto proprio quella tendenza, chiedendosi in che cosa essa riuscisse meglio delle altre a soddisfare la sua ideologia e le sue necessità comunicative.

Perché gli anni Trenta? Perché la scultura?

Si danno naturalmente per acquisiti, in questa sede, i risultati dell'analisi del rapporto tra il Fascismo e l'arte, e tra il Fascismo ed il Futurismo, di cui autorevoli interpreti (cur. Crispolti, Hinz & Birolli 1974; Cannistraro 1975; Lista 1980; Carpi 1985; Gentile 1986; Malvano 1988; Salaris 1992) hanno chiarito molte caratteristiche e sfumature, anche se la complessità talora inestricabile della materia continua a richiedere ulteriori approfondimenti, sia mirati che di inquadramento più generale. In estrema sintesi, diciamo che il Futurismo – che in certi atteggiamenti anticipa il Fascismo, e che dimostra una vocazione politica già prima della nascita dei fasci mussoliniani – si muove da una parte parallelamente al Fascismo della fase "diciannovista" (dal quale poi si separa polemicamente nel momento in cui il movimento mussoliniano comincia la sua virata verso destra), e dall'altra in consonanza con la sinistra anarchica e del sindacalismo rivoluzionario. In seguito, però, tramontata l'ipotesi di un'alleanza a sinistra e constatata l'impossibilità di

trovare per il Futurismo – nel contesto del nascente regime – un proprio spazio politico autonomo, Marinetti opta per un sostanziale disimpegno del suo movimento dalla sfera politica, assumendo il Fascismo quale «realizzazione del programma minimo futurista», pur continuando a mantenere viva la tensione rivoluzionaria della fase diciannovista.

Detto questo, e prima di addentrarsi nell'oggetto specifico del nostro interesse, converrà però porre alcune premesse.

Perché, innanzitutto, si è scelto di occuparsi degli anni Trenta e non del decennio precedente? Per varie ragioni. Innanzitutto, perché il quarto decennio del secolo è quello in cui veramente si avvia, e progressivamente acquisisce forza, la spinta totalitaria del regime: dunque, se si vuole indagare in che modo l'arte, e la scultura futurista in particolare, abbiano contribuito alla definizione dell'immagine del potere fascista, è utile concentrarsi soprattutto sul momento in cui le intenzioni di controllo e di propaganda del regime stesso cominciano a farsi più chiare e circostanziate.

Inoltre, gli anni Trenta sono anche il decennio in cui meglio è possibile verificare, grazie ad alcuni studi di notevole interesse (Colarizi 1991; Imbriani 1992), il progressivo e tutt'altro che lineare mutamento della posizione della popolazione nei confronti del regime e della figura di Mussolini. Le difficoltà economiche dovute alla crisi del '29, la pressoché contemporanea conciliazione con la chiesa cattolica, le alterne vicende della politica estera e delle tre guerre (Etiopia, Spagna, Seconda guerra mondiale) consentono in effetti di individuare nell'opinione pubblica – con tutti i limiti e le cautele con cui è necessario utilizzare tale concetto nel contesto di un regime totalitario (Colarizi 1991, pp. 3-29; Imbriani 1992, p. 15, nota 3) – un atteggiamento nient'affatto costante. Ed ecco, questo altalenante atteggiamento nei confronti della politica del regime non caratterizza solamente le fasce più larghe ed incolte della popolazione, ma anche lo stesso ceto intellettuale (Mangoni 1974; Cannistraro 1975; Marino 1983; Colarizi 1991; Imbriani 1992), con il risultato di poter leggere anche nelle opere degli artisti – pur dubitativamente, come vedremo – alcuni segni di tale mutamento.

Secondariamente, perché interrogarsi proprio sulla scultura piuttosto che sulla pittura? Innanzitutto – è ovvio – perché il carattere per certi versi intrinsecamente retorico dell'arte plastica la predispone da sempre, magari in collaborazione con l'architettura, a fungere da ideale strumento propagandistico e di celebrazione del potere. Ovviamente, ciò vale soprattutto per quanto riguarda il "monumento" di grandi dimensioni che occupa lo spazio pubblico e ne ridisegna l'aspetto, e meno per le opere di piccolo e medio formato destinate al mercato privato, poiché è evidente che

la collocazione e le dimensioni influiscono in maniera non trascurabile, seppur non esclusiva, sulla capacità retorica di una scultura.

A questo proposito, però, per ciò che concerne il Futurismo si pone un problema, poiché gli scultori del movimento non hanno ricevuto commissioni per la realizzazione di sculture di grandi dimensioni né dallo stato né dai suoi organi periferici (che in un contesto totalitario, per un intreccio di evidenti ragioni politiche ed economiche, sono praticamente gli unici possibili committenti di un monumento). Ma perché non le hanno ricevute? Certamente non perché non abbiano provato ad ottenerle: al contrario, alcune mosse strategiche di Marinetti negli anni Trenta (ad esempio quella di coinvolgere nel movimento Angiolo Mazzoni, architetto delle poste e delle ferrovie) si spiegano innanzitutto proprio in funzione del tentativo di guadagnare influenti appoggi per i progetti futuristi.

Come è ormai noto grazie ai numerosi studi che hanno affrontato la tematica, il rapporto tra il Fascismo e l'arte è stato tutt'altro che lineare e privo di contraddizioni. Naturalmente l'orizzonte totalitario che costituiva l'obiettivo del regime imponeva una qualche forma di controllo sul mondo dell'arte, ma complessivamente in questo settore l'atteggiamento del Fascismo fu meno chiaro, e forse in ultima analisi anche meno coercitivo, rispetto a quello adottato nei confronti della stampa (Forno 2005) e dei più moderni e potenti mezzi di comunicazione di massa, radio e cinema su tutti (Cannistraro 1975). Insomma, sintetizzando i risultati degli studi già citati, possiamo ormai dire con certezza che nel corso del Ventennio il regime non giunse mai né a sposare né a proscrivere ufficialmente e *in toto* l'opera di alcun artista, movimento o tendenza, mantenendo un atteggiamento di sostanziale tolleranza nei confronti di tutte le varie proposte che artisti e critici italiani avanzavano. In buona sostanza, dunque, a differenza di quanto accaduto ad esempio nella Germania hitleriana, nel campo dell'arte il regime fascista non volle, o non seppe, individuare *ab alto* un'arte di stato che – proprio in virtù di tale riconoscimento – soppiantasse ed oscurasse ogni altra possibile soluzione estetica (cur. Crispolti, Hinz & Birolli 1974; Tempesti 1976; cur. Brusa Zappellini 1994).

Semmai, paradossalmente, in Italia avvenne il fenomeno contrario, poiché la richiesta dell'individuazione e del riconoscimento di un'arte di stato giunse non dall'alto ma dal basso, ovvero proprio dai diversi gruppi e dalle diverse tendenze che in quegli anni si confrontavano – non senza aspre polemiche – nell'agone delle Biennali veneziane, delle Triennali monzese-milanesi e delle Quadriennali romane. In tempi diversi, vollero presentarsi come "arte fascista" per antonomasia tanto il gruppo di Novecento (Tempesti 1976) quanto i futuristi (Godoli 1989; Salaris 1992), tanto "Strapaese" (Tempesti 1976) quanto "Stracittà" (Mangoni 1974), tanto gli astrattisti lombardi (Armellini 1980) quanto gli architetti razionalisti (Armellini 1980; Godoli

1989), avanzando ciascuno una candidatura argomentata, spesso debitrice di citazioni dirette da Mussolini che si prestavano a portare l'acqua al proprio mulino (dimenticando invece, naturalmente, quelle che sembravano poter essere utilizzate in senso contrario).

Si tratta di un fenomeno assai interessante, che si può cercare di spiegare in vari modi. È evidente che il riconoscimento dell'arte della propria tendenza quale "arte di stato" non avrebbe potuto che favorire il gruppo prescelto, quanto meno a livello della committenza pubblica. Inoltre, dati i momenti di tensione cui giungono le tante polemiche innescatesi anche tra tendenze per certi versi affini, o che comunque conducono battaglie parallele (si pensi ad esempio alla *querelle* tra i futuristi e gli architetti razionalisti, pure concordi nel difendere la necessità di una "modernità" dell'architettura; Godoli 1989), è comprensibile che il clima di competizione quasi agonistica possa aver eccitato gli animi al punto tale da radicalizzare i termini dello scontro, spingendo ciascuno a richiedere per sé un appoggio il più possibile autorevole. Da un altro lato, si potrebbe pensare che la professione di ortodossa fede fascista fosse anche uno strumento di difesa contro eventuali attacchi; tuttavia, sarebbe miope negare una sostanziale sincerità e convinzione in tali richieste di legittimazione (proprio a testimonianza della capacità di penetrazione che il Fascismo, specie negli anni Trenta, riuscì ad avere nell'intera società italiana). Fatte salve le dovute eccezioni, l'idea di un "nicodemismo fascista" può forse valere, e comunque solo entro certi limiti, solo per i tardi anni Trenta, in cui si verificarono condizioni del tutto particolari.

Dunque anche il Futurismo cercò di ottenere una legittimazione ufficiale da parte del regime. Ma non solo – come tutte le altre tendenze – non ci riuscì, ma ebbe anche maggiori difficoltà a vedere accettate le proprie proposte a livello monumentale: il suo linguaggio era forse troppo audace e poco rassicurante per un regime che dopo la fase diciannovista, e che pur aspirando sempre a mostrare un doppio volto ("rivoluzionario" e conservatore), si è ormai di fatto "normalizzato".

Per di più, alla soglia degli anni Trenta la questione del monumento si complica ulteriormente, poiché se negli anni Venti la preoccupazione principale era stata quella dell'"italianità" del monumento (Fergonzi 1992, p. 144) – anche se poi si poteva discutere su come tradurla in termini formali (Fergonzi 1992) –, nel decennio successivo il problema principale diviene semmai l'integrazione della decorazione scultorea con una struttura architettonica più complessa («sembra maturo il tempo di uno spirito monumentale capace di entrare nella quotidianità attraverso complessi architettonici utili alla vita sociale del regime, atti a scandire la ritualità e a promuovere l'educazione delle masse», Fergonzi 1992, p. 184; «E' ancora possibile un monumento esclusivamente scultoreo? (umorismo plastico che immobilizza il

movimento del soggetto) o non è preferibile nella sua genuina e complessa espressione d'arte una architettura monumentale? (policroma, polimaterica, plastica, lirica)», Somenzi 1933, p.1). E dunque gli scultori futuristi pagano sulla propria pelle anche le difficoltà degli architetti, i cui progetti non riescono ad avere la meglio sulle proposte di Piacentini e seguaci – in primo luogo –, ma anche sulle soluzioni degli architetti razionalisti.

Prima di proseguire, infine, conviene fare un'ultima precisazione di carattere teorico, perché non tutte le immagini di regime agiscono allo stesso modo. Secondo l'analisi di Laura Malvano (Malvano 1988), un diverso meccanismo di funzionamento caratterizza le immagini «a statuto nobile» (ovvero le immagini prodotte dalle arti tradizionali) e le immagini «di massa» dei nuovi *media* come fotografia e cinema. Se durante il Ventennio queste ultime fecero spesso e volentieri ricorso a ben riconoscibili elementi iconografici, quelle «a statuto nobile» rifiutarono in genere una connotazione troppo appiattita sulla pedissequa illustrazione della vita del regime: con l'eccezione dell'operazione farinacciana che portò alla creazione del Premio Cremona, in pittura e in scultura «l'immagine in camicia nera» (Malvano 1988, p. 49) fece raramente capolino, perché rischiava di mettere troppo radicalmente in discussione quelle categorie crociate di “autonomia” ed “atemporalità” che tanto peso avevano all'epoca nella definizione della nozione stessa di “opera d'arte”. Dunque, anche se ovviamente il confine tra “immagine di propaganda” e “immagine d'arte” è estremamente labile, in linea di massima non dobbiamo aspettarci dagli artisti di maggior interesse, futuristi compresi, una declinazione piatta e banalizzata di temi di regime; e questo non soltanto perché la loro cultura e sensibilità ha agito in senso contrario, ma proprio perché in qualche modo è il loro stesso *medium*, in genere, a scoraggiare interventi di questo tipo.

Di seguito si propone una breve analisi di alcuni grandi nuclei tematici su cui l'arte futurista si è impegnata e che sono suscettibili di un'interpretazione politica in senso fascista (alcuni in maniera netta ed evidente, altri secondo strade meno scontate). A conclusione di questa breve indagine, collazionando tali dati con altri di cui si parlerà in seguito, si cercherà infine di comprendere se e quanto l'immagine del regime si sia tradotta diversamente a seconda dei diversi frangenti storico-politici che caratterizzano il decennio Trenta.

I ritratti di Mussolini

Un autentico genere a parte è costituito dalla ritrattistica a soggetto mussoliniano.

Non è qui il caso di approfondire la questione del culto della personalità che Mussolini ed il suo staff crearono attorno alla sua immagine: a tale proposito, basterà leggere le citazioni, i commenti e le vere e proprie leggende raccolte nel volume *Mussolini. Il mito* curato da Renzo De Felice e Luigi Goglia (cur. De Felice & Goglia 1983), o anche nel *Mussolini immaginario* di Luisa Passerini (Passerini 1991). Prima di proseguire, tuttavia, giova ricordare almeno un aspetto di particolare importanza per il nostro discorso: già nella fase di creazione del mito mussoliniano, che appunto Luisa Passerini colloca tra 1915 e 1926, assai numerosi (e specialmente, come è ovvio, a partire dal 1922) sono i riferimenti all'aspetto fisico del duce, «scrutato come se nel suo caso fosse particolarmente rivelatore sia dello stato d'animo individuale sia della specificità dell'opera» (Passerini 1991, p. 70). A partire dal 1923, addirittura, la descrizione della persona fisica di Mussolini diviene – e non solo presso i suoi biografi, ma più semplicemente anche tra tutti coloro che lo incontrano – una sorta di genere letterario separato, in cui di norma ciò che più spesso viene analizzato sono gli occhi, seguiti dalla “mascella forte e volitiva” (Passerini 1991, p. 74).

Ora, anche se le immagini «a statuto nobile» non hanno di norma fatto ricorso ad una pura e semplice illustrazione della vita quotidiana del regime, è giusto sottolineare che il “genere” del ritratto di Mussolini è probabilmente ciò che in maniera più evidente fa eccezione a questa tendenza a “significare” il regime senza “rappresentarlo”, rinunciando cioè a precisi riferimenti iconografici. In effetti, infatti, pur trovando il proprio «mezzo espressivo ideale» (Malvano 1988, p. 68) nel cinema e nella fotografia, ritratti riconoscibili del duce compaiono assai frequentemente anche nella produzione artistica tradizionale (Malvano 1988, p. 69). Da un punto di vista comunicativo, però, nonostante il regime abbia senz'altro preferito rappresentazioni più retoriche e magniloquenti, la scultura futurista avrebbe forse potuto essere la più efficace e la più adatta a favorire una penetrazione ancora più larga dell'immagine mussoliniana: e questo perché – se è vero come è vero che «a differenza del messaggio veicolato dall'immagine colta l'immagine che fa da supporto al culto del Duce funziona in base a un messaggio elementare e primario, il cui codice è ridotto a pochi, essenziali segni di riconoscimento, di accesso immediato e generale» (Malvano 1988, p. 67) – la sintesi della plastica futurista poteva ben prestarsi a segnalare proprio i tratti più sinteticamente evidenti del volto di Mussolini, quelli cioè che non a caso emergono con grande forza anche nelle tante descrizioni (cur. De Felice & Goglia 1983; Passerini 1991). Tuttavia, se nel testo scritto emergevano in particolare gli occhi mobili, vivaci e indagatori, in scultura – posta anche la difficoltà forse insuperabile di rendere il movimento guizzante dello sguardo – sono naturalmente le plastiche forme del viso ad accendere primariamente la

fantasia degli artisti: appunto la già citata mascella, innanzitutto, e poi la potente rotondità del cranio.

Si pensi ad esempio al più famoso ritratto scultoreo di Mussolini prodotto in ambito futurista, ovvero il celebre *Dux* (cur. Fonti 2005) che Thayaht donò al Duce su suggerimento di Marinetti, e che si meritò un esplicito apprezzamento da parte del dittatore («Questo è Benito Mussolini così come piace a Benito Mussolini», scrisse su una fotografia dell'opera; cur. Fonti 2005, pp. 139-140; cur. Vittori 2009, p. 115). Evidentissima, nonostante la sintesi estrema ed il fatto che la fisionomia derivasse da studi degli anni precedenti che nulla avevano a che vedere con Mussolini (cur. Fonti 2005), è la riconoscibilità del soggetto, tanto nella visione laterale o di tre-quarti quanto in quella frontale: è soprattutto la mascella a contribuire, ma non mancano di efficacia in tal senso né la curvatura del cranio, né le semplificate arcate sopracciliari.

Un altro interessante ritratto di Mussolini è *Architettura di una testa (Mussolini)* di Mino Rosso di cui sono note almeno due versioni in differenti materiali (cur. Crispolti & Pinottini 1986; cur. Buscaroli 2009). I tratti somatici sinteticamente ripresi dall'autore sono esattamente quelli cui già abbiamo accennato: la mascella (in questo caso addirittura aggressivamente meccanica, oltre che prominente), la curvatura del cranio e gli occhi, anche se per quanto riguarda quest'ultimo dettaglio non si può non notare quanto si diceva prima, ovvero la difficoltà di rendere plasticamente la mobilità indagatoria che secondo i biografi segnava in maniera così evidente lo sguardo di Mussolini.

Il tema aviatorio come tema di regime

Come è noto, anche la scultura aderisce – negli anni Trenta – a quella autentica ossessione per il tema del volo aereo che caratterizza l'intera gamma delle manifestazioni artistiche del Futurismo. D'altra parte, il volo aveva sempre incantato i futuristi, poiché capace di rispondere in vari modi ad alcuni dei temi cui il movimento era sin dai suoi esordi più sensibile: innanzitutto l'esaltazione della velocità ed il mito della macchina, ma anche lo stesso ardimento fisico che l'esperienza del volo richiede.

Ma perché questa ossessione aerea si può considerare un tema di regime? Perché di fatto, in questi anni, dopo le grandi imprese aviatorie di piloti come Italo Balbo, Francesco De Pinedo e Arturo Ferrarin, e dopo i successi internazionali dei velivoli della Caproni e della Macchi, la tematica aerea viene fortemente connotandosi anche in senso nazionalistico. Lo stesso Mussolini, che già in precedenza «amava presentarsi come un conoscitore e un dominatore di ogni tipo di

macchinario, da quelli per il lavoro agricolo industriale e artigiano a quelli per il trasporto e l'intrattenimento», e particolarmente come abile pilota di «ogni mezzo meccanico, fossero automobili o motociclette o motoscafi» (Passerini 1991, pp. 169-170), all'inizio degli anni Trenta prende lezioni di volo dall'asso di guerra Cesare Redaelli, ottenendo poi nel 1937 la qualifica di pilota militare (e i biografi fanno della descrizione del Mussolini aviatore, così come da tempo avveniva per il ritratto, «un vero e proprio genere letterario»; Passerini 1991, pp. 172-174).

Veramente numerose sono le sculture futuriste che negli anni Trenta trattano del tema aereo; in questa sede ne possiamo individuare alcune particolarmente interessanti anche per i confronti che consentono di stabilire.

Ancora una volta, conviene partire da una famosa opera di Thayaht, la *Vittoria dell'aria* in ferro sagomato argentato esposta per la prima volta alla Quadriennale romana del 1931 di cui si conosce anche un'altra versione in ferro e alluminio dipinto leggermente diversa (più piccola rispetto al pezzo dell'Archivio Massimo e Sonia Cirulli, ma con alla base il fascio littorio di sostegno asportato nel dopoguerra probabilmente dallo stesso Thayaht) esposta nel febbraio dello stesso anno sempre a Roma, presso la Galleria La Camerata degli artisti (cur. Fonti 2005, pp. 144-145; cur. Lista & Masoero 2009, p. 268). Si tratta di un'opera importante anche per lo sviluppo della parabola creativa di Thayaht, che con essa inaugura una nuova fase di ricerca in cui i volumi massicci delle sue opere precedenti (sintetiche e stilizzate, ma sempre solidamente ben presenti nello spazio) vengono sostituiti da sottili lamine metalliche che paiono avvicinare la sua ricerca a quella di Regina, o più in generale alla scultura che a livello internazionale sta cercando di liberarsi dalla massa per evocare inedite leggerezze (sono gli anni della "nuova età del ferro" di Calder, Picasso, Gonzalez e Gargallo). Sempre dedicati al tema del volo, e sempre realizzati in lamina metallica, sono altri due pezzi esposti alla Biennale del 1934, *Progetto di volo* (in cui un pilota-condottiero studia sulla carta un piano di trasvolata poggiando sopra un planisfero da conquistare) e *Gli atlantici salutano il Duce* (che rievoca la famosa Crociera Atlantica compiuta dalle squadriglie comandate da Italo Balbo; cur. Fonti 2005, pp. 144-145). Altra opera di Thayaht a tema aviatorio, ma stavolta realizzata attraverso un solido intreccio di volumi, è *S.55 Architettonico*: esposta alla Biennale del 1936 ma realizzata a cavallo tra 1935 e 1936, la scultura è dedicata all'aereo SIAI Marchetti protagonista della trasvolata atlantica (aereo che peraltro nel 1935 festeggiava il decennale della sua adozione ufficiale da parte della Regia Aeronautica; cur. Fonti 2005, p. 154).

Molto diverse sono le formulazioni dello stesso tema proposte da Mino Rosso, che rimane fedele alla sua particolare interpretazione della plastica boccioniana e dunque anche per il tema aereo mantiene alle sue opere la loro consueta, possente

ed esplosiva solidità. Soprattutto due sono i pezzi interessanti (al di là del quasi astratto *Volo* del 1938 e di *Elementi di volo* che è datato 1927; cur. Crispolti & Pinottini 1986, pp. 61 e 84; cur. Buscaroli 2009, pp. 89 e 124): *Aeroscultura (la grande volta)* (cur. Buscaroli 2009, p. 123) e *Il paese degli aviatori* (cur. Crispolti & Pinottini 1986, p. 87; cur. Buscaroli 2009, p. 125), realizzati il primo nel 1938 ed il secondo l'anno successivo. *Aeroscultura* sembra risentire della suggestione delle visioni aeree che per l'intero decennio segnano l'azione degli aeropittori e non solo (ad esempio, l'accavallamento degli edifici ricorda le aerosintesi fotografiche del bustocco Ivanhoe Gambini, mentre la disposizione centrifuga del paesaggio – che segue il movimento spiraliforme tracciato dell'aereo, o forse meglio la spiraliforme visione che del paesaggio ha il pilota impegnato nella manovra –, pare risentire della suggestione di opere come la *Spiralata* di Tato o le aerofotografie di Masoero; Masini 1989, vol. I, p. 344; cur. Lista & Masoero 2009; cur. Vittori 2009, p. 49). Anche *Il paese degli aviatori* è dominato dal movimento a spirale, che quasi condensa lo spazio trasformandolo in una sorta di enorme fuso, sulle cui superfici esterne navigano, quasi applicati a forza, i velivoli.

Quest'ultima opera di Mino Rosso ha delle tangenze piuttosto evidenti con due opere di Umberto Peschi: *Potenza di forza simultanee*, scolpita in legno di ciliegio nel 1939-40 e presentata alla Biennale del 1940 (cur. Ballesi 2004, p. 28), e soprattutto *Aeroscultura (Oasi di pace)*, realizzata in legno di anetà nel 1941 ed esposta in Biennale l'anno successivo (cur. Ballesi 2004, p. 29). Peschi rientra tra le ultime leve del Futurismo (cur. Ballesi 2004): nato nel 1912, ovvero quando il movimento marinettiano aveva già compiuto i suoi primi, fondamentali passi, si avvicina al Gruppo Futurista Maceratese (poi Gruppo Boccioni) nel 1932, anche se ad esso si unisce di fatto solo dopo il biennio 1935-36, durante il quale è impegnato nella campagna militare in Etiopia. Il suo è l'entusiasmo della generazione che ha conosciuto il primo indottrinamento imposto dal regime, che per quanto ancora imperfetto ed imparagonabile a quello degli anni Trenta ha comunque un suo peso; e del resto Peschi, con gli amici Bruno Tano e Sante Monachesi, è tra l'altro anche uno dei pochi futuristi di una certa importanza che per ragioni anagrafiche abbia avuto modo di partecipare ai Littoriali dell'arte e della cultura (espone però solo «una piccola testa d'impianto verista, selezionata dal professor Guglielmo Ciarlantini, docente di pittura alla Regia Scuola Professionale di Tirocinio», cur. Ballesi 2004, p. 134; per un'ampia lista dei partecipanti ai Littoriali, in cui però Peschi e Monachesi non compaiono – c'è invece Tano –, si veda Zangrandi 1962). L'opera più nota di Peschi è però *Aeroritratto d'aviatore* (1939-40), anch'essa in legno di ciliegio ed anch'essa esposta alla Biennale del 1940 (quando cioè il conflitto è già iniziato; cur. Ballesi 2004, p. 27).

C'è una questione molto interessante a proposito di Peschi, ovvero l'utilizzo prevalente del legno anche negli anni della sua partecipazione al Futurismo. Un materiale in teoria assai poco futurista, il legno: certo ne aveva già fatto uso Boccioni, agli albori della scultura futurista; certo lo avevano sfruttato Prampolini, Balla, Depero, Dottori; certo il suo utilizzo rientra nella logica del polimaterismo (ma in Peschi è materiale esclusivo delle opere); tuttavia, nonostante tutto questo, è evidente che non è semplice esprimere l'assoluta modernità che il volo vorrebbe significare per il Futurismo (e per lo stesso Fascismo) utilizzando il legno, peraltro perfettamente a vista (anche il ritratto di Mussolini di Mino Rosso era in legno, ad esempio, ma lucidato di nero). Peschi si forma come intagliatore del legno presso una scuola tecnica e sviluppa ulteriormente questa abilità lavorando presso studi di artisti locali e persino frequentando dei mobilifici, e anche dopo la fase futurista continua a fare larghissimo uso di tale materiale (cur. Ballesi 2004, pp. 132-133); di conseguenza, non solo già prima dell'entrata nel futurismo aveva certamente con il materiale una particolare dimestichezza, ma probabilmente già da quell'epoca lo sentiva come la materia a lui più congeniale (non a caso a proposito della sua opera si è parlato di "poetica del tarlo"; Ventroni 2004, pp. 18-22). Tuttavia, si può forse ipotizzare che questa scelta assai poco ortodossamente futurista – che Peschi condivide in parte con Renato Di Bosso – sia dovuta anche a qualcosa d'altro. Enrico Crispolti ha parlato, a proposito dell'atteggiamento del Futurismo degli anni Trenta, di inevitabile confronto con una "realtà sopravvenuta" (Crispolti 1982, pp. 176-177) che ormai aveva in una certa misura tradotto in realtà di fatto alcune idee modernizzanti del Futurismo di vent'anni prima, comprimendo dunque giocoforza anche lo stesso slancio utopico del movimento e dei suoi interpreti, che venivano ormai a perdere i loro obiettivi più immediati.

Si è citato Renato Di Bosso, altro artista cui il tema aviatorio è molto caro (cur. Passamani 1976; cur. Cortenova & Biagini Selvaggi 2002). Tra le sue varie sculture dedicate al tema del volo, si possono ricordare soprattutto quattro *Paracadutisti* (tre del 1934, uno dell'anno seguente; cur. Passamani 1976, pp. 40-43; cur. Lista & Masoero 2009, p. 269; Buscaroli 2009, p. 66), due versioni del *Pilota stratosferico* (una in legno ed una in alluminio, entrambe del 1938; cur. Passamani 1976, pp. 48-49; cur. Lista & Masoero 2009, p. 270; cur. Buscaroli 2009, p. 65) e *L'aviatore* dello stesso 1938 (cur. Buscaroli 2009, p. 66). Non c'è molto da dire a proposito di queste opere, molto note (vale solo la pena di sottolineare come in certi casi, ad esempio nel *Paracadutista* esposto a Genova nel 1934 nella Prima mostra dell'aeroplastica murale, dal polimaterismo e dall'utilizzo di vetri azzurri e specchi emerga anche una dimensione di contemplazione cosmica). Chiarissima e forte è la dimensione propagandistica, «e ben presto da parole d'ordine e slogan quali "aeropittura come

arte e come fattore di propaganda antiborghese”, questi aeropittori si troveranno coinvolti nella “Nuova estetica della guerra”, il manifesto lanciato da Marinetti nell’ottobre del 1940» (cur. Passamani 1976, p. 23). In effetti, anche prima dell’inizio del conflitto Di Bosso aveva dimostrato nelle sue opere un entusiastico bellicismo, davvero in questo caso esprimendo l’immagine del regime: *Aeroscultura di squadroni imperiali* e *Soldati in marcia*, entrambe del 1939 (cur. Passamani 1976, pp. 50-51; cur. Vittori 2009, p. 117), mostrano ad esempio pose marziali che non lasciano alcun dubbio sull’atteggiamento di Di Bosso nei confronti del regime e della sua politica di potenza.

Infine, altri due artisti che al tema aereo hanno dedicato più di qualche sforzo sono Mino Delle Site e Regina. Soprattutto Delle Site, che già nei primissimi anni Trenta realizza dei polimaterici come *Stormo* (1931, con ritocchi del 1986), *Squadriglia veloce* (1932), *Autoscafo Aerocorsa* (1932-1986) e *Fuga in altezza* (1934-1986): piccole sculture in cui non manca anche una componente mistico-cosmica (soprattutto in *Fuga in altezza*, che sembra proiettare nello spazio un più generale desiderio di ascensione), ma che per una certa aggressività dei velivoli stilizzati farebbero pensare – se non fossero datati a qualche anno prima – ad un’aviazione già interpretata più come strumento di guerra che non come traduzione della metafora nietzschiana del volo (cur. Buscaroli 2009, pp. 58-61). Quanto a Regina, la sua interpretazione del tema è più delicata: sebbene l’esperienza del volo dovesse interessarle parecchio (tra gli anni Cinquanta e Settanta realizzò anche opere dedicate ai voli aerospaziali, come *Sputnik* o *Terra-Luna*, due studi per *Astronauti*, uno studio per *Dalla luna*; cur. Sinisi, Bandini & Bertoli 1990, pp. 19 e 21; cur. Caramel 1991, p. 150), le sue due opere degli anni Trenta dedicate al tema aviatorio – entrambe del 1935 – sono *L’amante dell’aviatore* (in cui per la verità la tematica appare più un pretesto per una sperimentazione materico-strutturale; cur. Caramel 1991, p. 17; cur. Buscaroli 2009, p. 87) e *Aerosensibilità* (in cui l’aria pare come modularsi dolcemente sulla superficie pieghettata della lamiera; cur. Sinisi, Bandini & Bertoli 1990, p. 11; cur. Caramel 1991, p. 17).

L’impero

Un discorso particolare è poi da fare sull’immagine dell’Impero, cui in vero i futuristi non paiono aver contribuito in modo determinante. Il motivo è semplice: certamente il Futurismo aveva sempre accarezzato l’idea di espansioni territoriali dell’Italia (si pensi all’atteggiamento nei confronti della guerra di Libia; Marinetti 1968, pp. 499-502) e certamente Marinetti ed altri erano partiti volontariamente per la

campagna d’Africa, ma l’idea imperiale del regime era molto sbilanciata verso il glorioso passato di Roma, e dunque precludeva almeno in parte ai futuristi una concreta possibilità di intervento nella definizione della sua immagine. Per la verità, come spiega Emilio Gentile nel suo *Fascismo di pietra*, a rigore non è possibile considerare il mito imperiale come un mito “passatista” in tutto e per tutto, perché «il fascismo condensava nel mito di Roma e dell’Impero la sua visione del passato, del presente e del futuro» (Gentile 2007, p. V), e dunque «il mito fascista della romanità era un mito proiettato verso il futuro, verso la creazione di una nuova grande Italia ad opera di una nuova razza di italiani che dovevano essere i Romani della modernità» (Gentile 2007, p. VI). Tuttavia, da un punto di vista puramente visivo, nella «edificazione della Roma fascista, vagheggiata come capitale di una nuova Italia imperiale e di una nuova civiltà universale» (Gentile 2007, p. VIII) i riferimenti al passato furono certamente preponderanti rispetto alle aperture alla modernità. Dunque, per i futuristi non era impresa facile esprimere l’idea di Impero senza passare attraverso il filtro di Roma.

Così, fu piuttosto l’esotismo africaneggiante a trovare espressione nella scultura futurista. Il caso più eloquente in tal senso è quello del piacentino Bot, il “Terribile” Osvaldo Barbieri, che nei tardi anni Trenta realizza numerose opere di scultura (e di pittura) di tema ed ambientazione africana (cur. Pasquali 1995, pp. 49, 59-60, 61, 63): tra le varie sculture, *L’Africano* (1935), due *Guerrieri negri* (entrambi del 1938), *Guerriero africano* (1938), *Totem* (1938). Per la verità, però, bisogna precisare che Bot aveva cominciato già all’inizio degli anni Trenta a realizzare opere di tema africano o arabo: occasionalmente nel 1931-32 (*Guerriero arabo*, *Guerriero*, *La caccia al leone*; cur. Pasquali 1990, pp. 128-130), e poi più conseguentemente a partire dal 1934 (*Il guerriero*, *Mercato arabo*, *Cobra*, *Capanna*, *Donna araba*, *Donna araba che cammina*; cur. Pasquali 1990; cur. Pasquali 1995), quando un viaggio in Africa con l’amico Emilio Ballani, su invito di Italo Balbo, stimola in tal senso la sua fantasia («e certamente l’Africa per Bot è un’esperienza fondamentale, quella che ha nutrito e potenziato la sua vena ingenua, primitiva e “antigratziosa”, prima e dopo i viaggi nei paesi nordafricani», cur. Pasquali 1990, p. 34).

Non è solamente Bot ad illustrare il tema africano: ad esempio, lo fanno anche Mino Rosso (*Ritratto di negro*, ma siamo nel 1932-33; cur. Buscaroli 2009, p. 119) e Regina (*Donne abissine*, 1936; cur. Caramel 1991, p. 45; cur. Buscaroli 2009, p. 119); tuttavia, anche nel caso della scultrice pavese sembra trattarsi di un pretesto iconografico per una ricerca soprattutto formale e tecnica (ma è comunque significativo che nel 1936 il pretesto sia di tema imperiale).

L'immagine della religione cattolica come tema di regime

Si è già parlato di Di Bosso a proposito dell'illustrazione del tema aviatorio, ma lo scultore veronese affronta anche altri temi cari al regime, ad esempio in un'opera come *La bonifica* del 1936 (cur. Passamani 1976, pp. 46-47), o con il *Tennista in rovesciata di mezzo volo* del 1940 (cur. Passamani 1976, pp. 54-55); soprattutto, però, anche se su questo potremo solo fare qualche accenno, è interessante citare il *Frate Francesco* del 1934 (cur. Passamani 1976, pp. 42-43).

Di Bosso non era nuovo a sculture di tema religioso: proveniva da una famiglia di scultori ed intagliatori, si era diplomato nel 1925 all'Accademia Cignaroli e aveva realizzato varie opere nella tradizione veristica e decorativa, dai cui titoli (*Il nazzareno, Madonnina, San Francesco, San Giovannino, Suora, Stele funeraria*) «sembra che lo scultore resti in una logica artigianale, con destinazione liturgica o funeraria» (cur. Passamani 1976, pp. 42-43). Quando realizza il *Frate Francesco* in legno del 1934, però, Di Bosso ha ormai aderito al movimento marinettiano (cur. Passamani 1976, pp. 16-17), ed al tema religioso applica appunto una sintesi di stampo futurista: nella sua struttura colonnare, addirittura, San Francesco assume quasi una l'apparenza di un aerodinamico razzo.

Ciò che più ci interessa, però, è altro: e cioè il fatto che a questa data il tema religioso sia divenuto non solo assai ben accetto al Fascismo, ma addirittura tema portante per lo stesso sistema di potere del regime (Marino 1983; Mangoni 1974; Forno 2005). Una volta stipulati i Patti Lateranensi, che come è noto Mussolini volle innanzitutto per vincere la diffidenza dei credenti (le cui coscienze sarebbero state difficilmente raggiungibili senza ricomporre la frattura stato-chiesa che durava dai tempi dalla breccia di Porta Pia), il regime finì addirittura per fare del cattolicesimo il proprio principale veicolo di penetrazione nel tessuto della società civile (Marino 1983) (anche se certo non mancarono scontri anche aspri; Colarizi 1991). Dunque, nonostante l'opposizione dell'ala più intransigente ed anticlericale del partito, un'arte a destinazione religiosa e liturgica diveniva ormai uno strumento nelle mani non più solo della chiesa, ma in una certa misura anche del Fascismo stesso, che avvicinandosi ai cattolici aveva di fatto consolidato il proprio potere.

Dal canto suo, il Futurismo aveva una fortissima tradizione anticlericale: proprio a causa dell'intransigente pregiudiziale anticattolica del movimento marinettiano, nel 1920, era venuta temporaneamente meno l'alleanza con il Fascismo (Crispoliti 1974), che Mussolini cominciava a guidare fuori dalla primigenia fase movimentista (e non è secondario sottolineare come i biografi di Mussolini insistano maggiormente, a questo punto, sull'importanza della figura della madre, che rappresenta per il dittatore il più forte punto di contatto con la religione cattolica; Passerini 1991).

Tuttavia, la stipula del Concordato aveva definitivamente cambiato le carte in tavola anche per il Futurismo, e il tema mistico-religioso (in qualche modo percepibile anche nell'aeropittura ad indirizzo "cosmico" di un Fillia o di un Prampolini) tornava di attualità anche per Marinetti e seguaci: non a caso, nel 1931 lo stesso Marinetti e Fillia pubblicano il Manifesto dell'arte sacra futurista.

Ecco dunque che un'opera come quella di Di Bosso viene ora acquisendo un significato diverso, inserendosi in un filone di arte che ben si presta a fungere da strumento di penetrazione della nuova immagine del regime.

Variazioni nell'immagine del regime lungo gli anni Trenta

Infine, come accennato in apertura, è interessante osservare come l'immagine del regime e di Mussolini proposta dai futuristi sia andata parzialmente differenziandosi, nel corso del decennio, secondo un percorso che per certi aspetti sembra un po' seguire l'andamento delle vicende politiche, economiche e sociali.

Si tratta di una questione almeno in parte già affrontata implicitamente nei paragrafi precedenti, ma che conviene qui riassumere ed approfondire sulla scorta di un più meditato raffronto con i due interessanti volumi già citati, *L'opinione degli italiani sotto il regime* di Simona Colarizi (1991) e *Gli italiani e il Duce* di Angelo Michele Imbriani (1992). Tali testi cercano di rintracciare in varie fonti, e particolarmente nei rapporti di prefetture e questure da una parte, e degli informatori segreti dell'OVRA dall'altra, le tracce di un progressivo mutare di ciò che nei resoconti ufficiali degli organi periferici dello stato viene definito «Spirito pubblico» (Colarizi 1991, p. 15).

È ovviamente solo un'ipotesi, che sarebbe tuttavia interessante approfondire con ricerche più estese e puntuali.

Il 1929 è l'anno dei Patti Lateranensi e del plebiscito, ovvero l'anno della riconciliazione con la chiesa e della prima consistente dimostrazione del consenso che il regime seppe guadagnare. Non stupisce, dunque, che in quest'anno cominci l'avvicinamento dell'arte futurista al cattolicesimo, né che la presentazione del *Dux* di Thayaht segua di pochissimo quel 24 marzo in cui il regime – anche se ancora «non si tratta di un consenso pieno, ma di un gradimento verso il fascismo in quanto buon governo» (Colarizi 1991, p. 32) – dimostra di aver molto consolidato il proprio potere (e significativa, in tal senso, è anche la scritta "M 1922-1929" posta sulla pietra miliare che sostiene il ritratto vero e proprio: l'utilizzo della data 1929 sembra in qualche modo dimostrare che l'annata doveva essere sentita da Thayaht, e

dall'intero paese, come un caposaldo della storia del regime, che occorreva celebrare).

Il '29, però, è anche l'anno del venerdì nero di Wall Street, le cui conseguenze saranno destinate a farsi drammaticamente sentire in tutto il mondo per l'intero decennio successivo, anche se come è noto certi caratteri strutturali del sistema economico italiano fecero sì che nel nostro paese la crisi si facesse sentire con un'intensità minore che altrove. Certo però il 1930 ed il 1931 sono anni molto difficili: la crisi «è il primo vero ostacolo che il fascismo incontra sul suo cammino da quando, nel 1926, si è trasformato in dittatura» (Colarizi 1991, p. 38), e nonostante l'organizzazione del regime dia prova di grande efficienza sia nella repressione del dissenso (per cui ad esempio il proletariato milanese non si solleva «solamente per l'oculatezza e la rigidità della polizia», Colarizi 1991, p. 55), sia nella movimentazione delle masse, può accadere che i discorsi di Mussolini vengano ascoltati «in un gelido silenzio» (Colarizi 1991, p. 45), o che l'ispettore del PNF inviato a Lecce segnali ad esempio che «la situazione politica è caratterizzata da una diminuzione – ognora più sensibile – del prestigio del partito e del rappresentante del partito in provincia» (Colarizi 1991, p. 53). Potrebbe non essere casuale, dunque, il fatto che nessuna delle trentadue opere futuriste (tra cui nove sculture) esposte alla Quadriennale romana del 1931 contenga nel titolo le parole “Duce” o “Mussolini” o “Fascismo”, così come il fatto che Thayaht viri in questo caso sulla più astratta *La vittoria dell'aria*, o – ancora – che oltre all'opera dell'anglo-svizzero solo altri quattro pezzi possano riportare all'immagine del regime (e solo attraverso il tema per così dire meno politico, quello dello sport: *Sport e Sciatore* di Mino Rosso, *Polisportivo* di Dottori e il già più impegnato trittico *Lavoro-Giovinanza-Sport* di Tato; Agnese, Bonasegale & Chirico 2008, pp. 164-202).

«Sul finire del 1931, al culmine della crisi economica, le azioni del fascismo cominciano lentamente a risalire; da quel momento inizia una fase nuova, destinata a garantire alla dittatura un decennio di stabilità che neppure lo scoppio della seconda guerra mondiale riesce nei primi tempi a compromettere» (Colarizi 1991, p. 83): grazie soprattutto all'azione della sua rete sindacale, che penetra efficacemente «la più intima coscienza delle masse» (Colarizi 1991, p. 82), il Fascismo è riuscito a superare la fase più difficile, addirittura rafforzandosi, cioè facendo diminuire il peso e la necessità della coercizione. D'altra parte, nonostante i risultati non sempre eccezionali (la “battaglia del grano” è ormai di fatto fallita; Colarizi 1991, p. 103), «in termini di immagine, assistenza, organizzazione, lavori pubblici e bonifiche stanno facendo vincere al fascismo la guerra per la conquista dell'opinione pubblica», poiché «anche se sono troppo pochi, nonostante gli sforzi, i beneficiati, l'eco di chi gioisce per la carità ricevuta, si propaga veloce» (Colarizi 1991, p. 104).

Nel 1932, dunque, il regime può celebrare il decennale della conquista del potere in un'atmosfera certamente migliore. È ovvio, naturalmente, che un evento propagandistico come la Mostra della rivoluzione fascista non lascia agli artisti coinvolti davvero nessun margine per un intervento anche solo dubbioso, ma è altrettanto certo che in questo momento la popolarità del regime – cui contribuisce anche, e da tempo, la discreta simpatia con cui dall'estero si guarda a Mussolini – sta crescendo, tanto che lo stesso antifascismo militante, nonostante sia cresciuto il numero degli affiliati, deve fare i conti con un quadro sconfortante, perché «proprio nel momento di massimo sforzo del PCI e di GL, le masse non rispondono» (Colarizi 1991, p. 134). Non molti né determinanti appaiono i contributi di artisti futuristi alla mostra del decennale; significativamente, però, nel momento in cui si celebra “la rivoluzione fascista” – ovvero la vena più futurista del fascismo – anche il linguaggio dei “passatisti” si colora di connotazioni futuriste (Capanna 2004, pp. 6-8).

Nel 1933 e nel 1934, nonostante l'ovvia impossibilità di generalizzare, i riscontri dell'opinione pubblica vanno migliorando ulteriormente, anche se in molti casi – ed è anche questo un fenomeno assai significativo, che segna l'intero ventennio e soprattutto il decennio Trenta – si assiste ad una netta divaricazione tra il giudizio sul Fascismo (non di rado severo) e quello su Mussolini (quasi sempre assai positivo). Nel 1934, come abbiamo visto, sono numerose le “aerosculture” (*Progetto di volo e Liberazione dalle terra* di Thayaht, i *Paracadutisti* di Di Bosso, *Fuga in altezza* di Delle Site), ma dal momento che rispetto all'anno precedente (a cui si data *L'aviatore* di Di Bosso) non ci sono sostanziali cambiamenti politici, si può forse attribuire questa esplosione del tema aviatorio in scultura alla pubblicazione del Manifesto dell'aeroplastica futurista, che sollecita gli scultori a partecipare alla nuova impresa collettiva del movimento.

Nel 1935, invece, la situazione cambia considerevolmente. Ormai certo della solidità del proprio potere all'interno del paese, Mussolini può dirigere le proprie attenzioni verso l'esterno, forte anche di un consenso che cresce in maniera direttamente proporzionale alla crescita del prestigio internazionale dell'Italia (aiutata anche dal confronto vincente, sul piano dell'immagine, con la Germania hitleriana, il cui vortice di violenze preoccupa non poco l'opinione pubblica europea): «persino nei paesi più sperduti del Mezzogiorno, stampa e radio fanno conoscere alla gente i successi internazionali del regime. E l'eco è talmente forte da *far passare in seconda linea la preoccupazione generale per la crisi*» (Colarizi 1991, p. 179).

Per la verità, di lì a poco l'Italia intraprenderà la strada di una guerra, quella in Etiopia, di cui avrebbe volentieri fatto a meno. Negli anni precedenti, la capacità di mediazione del duce in funzione della pace nei rapporti internazionali era stata molto apprezzata dalla popolazione, tanto che già nel 1933 (ovvero due anni prima del

cosiddetto “fronte di Stresa”) un fiduciario poteva sbilanciarsi sostenendo che «dopo la marcia su Roma che ha segnato per il Duce la sua vittoria interna, questo [la venuta del primo ministro inglese MacDonald a Roma] sia il più grande avvenimento interno ed estero» (Colarizi 1991, p. 180). Ora, però, Mussolini cambia strategia e muove senza più indugi verso una politica di potenza, che però genera nella popolazione «un’apprensione generale, ma anche una certa irritazione nei confronti dei fascisti» (Colarizi 1991, p. 183), tanto che gli informatori segnalano come «non del tutto soddisfacente, lo stato dell’opinione pubblica in merito all’ormai sicura campagna nell’Africa Orientale» (Colarizi 1991, p. 184), o addirittura «che l’opinione pubblica non è in questa contingenza, favorevole al Governo» (Colarizi 1991, p. 184). Con il passare dei mesi, però, una efficace campagna propagandistica – che fa leva sugli enormi vantaggi di cui gli italiani avrebbero goduto in seguito alla conquista coloniale – riesce a riscaldare gli animi di vasti strati della popolazione, che tuttavia ancora una volta si fanno più tiepidi quando la guerra è in corso e quando si misurano le prime conseguenze delle sanzioni imposte dalla Società delle Nazioni; alla fine, però, complice anche la sostanziale benedizione della chiesa che riduce il dissenso (Colarizi 1991, pp. 198-199), con la vittoria «l’entusiasmo collettivo raggiunge il parossismo, mette a tacere i residui dubbi, fa scomparire per un attimo la paura delle sanzioni e di un allargamento del conflitto anche tra le classi lavoratrici, le più tiepide agli appelli patriottici» (Colarizi 1991, p. 194).

E così, nel clima per certi versi esaltato del 1935 non stupisce che si moltiplichino, come abbiamo visto, le opere celebrative del regime: innanzitutto è significativo un dato solo apparentemente banale, ovvero il fatto che tra le opere futuriste esposte nella Quadriennale del 1935 – a differenza di quanto accaduto quattro anni prima – compaiano titoli come *Mussolini aviatore* (Ambrosi), *Mussolini* (Baldessari-IRAS), *Trisintesi di vita fascista* (Bruschetti), *Aeropittura-Duce-cielo* (Del Bianco), *Milite della rivoluzione fascista* (Di Bosso), *Scivolatore fascista in volo* (Gambini), *I figli della lupa* (RAM), *Sintesi fascista futurista* (Meschini), *Ritorno dalle colonie estive* (Mori), *Balilla* (Pozzo), *Piccola italiana* (Regina), *Duce* (Rosso; è il ritratto cui abbiamo già accennato), *Cantabalilla* (Thayaht) ed altri ancora (Agnese, Bonasegale & Chirico 2008, pp. 164-202). Rispetto alla Quadriennale del 1931, insomma, qualcosa sembra essere cambiato nell’atteggiamento degli artisti nei confronti del regime: e come è evidente dalla lettura dei titoli, non è il tema imperiale a dominare (perché la Quadriennale si tiene da febbraio a luglio, e la dichiarazione di guerra e la presa di Adua sono di ottobre), ma altri temi importanti (il culto del duce, il mito dell’aria, l’educazione dei giovani). A queste opere esposte a Roma (tra le quali le uniche sculture sono quelle di Di Bosso, Regina, Rosso e Thayaht) si aggiungono inoltre nello stesso anno altri pezzi cui abbiamo accennato (*Aerosensibilità* e

L'amante dell'aviatore di Regina, *L'Africano* di Bot, *S.55 Architettonico* e *Tennista* di Thayaht): e sebbene, come detto, per alcune di esse la dimensione propagandistica non sia evidentissima o comunque vada valutata con attenzione, è chiaro che la scelta di un tema e di un titolo vuol pur dire qualcosa; quanto meno, si tratta di una dimostrazione di quanto le parole d'ordine del regime riescano a circolare e ad imporsi nella coscienza collettiva. Nel maggio del 1936, poi, la «riapparizione dell'Impero sui colli fatali di Roma» proclamata da Mussolini dal balcone di Palazzo Venezia determina indubbiamente una ulteriore crescita di consenso per il regime. È forse anche per questo, dunque, che possono comparire opere a loro modo celebranti l'Impero come quelle di Bot, innanzitutto, o anche le *Donne abissine* di Regina.

È vero però che nel 1936 comincia a montare un certo malumore per le ristrettezze economiche cui le sanzioni hanno condotto, non adeguatamente bilanciate dai vantaggi di una conquista coloniale che erano stati presentati come una soluzione di tutti i mali; nel frattempo, peraltro, la guerra di Spagna riapre «la frattura classista [...] che il regime ha appena, faticosamente, colmato», cosicché «nei ceti operai si infrange l'immagine di un regime bonaccione, popolaresco, tranquillizzante» e «riaffiora il volto del nemico di classe» (Colarizi 1991, p. 227), mentre nasce e si consolida anche il mito del "Mussolini solo al comando", circondato da uno stuolo di dirigenti che lo tengono all'oscuro della situazione reale, che sarà destinato a durare sin oltre lo scoppio della guerra (mito che da un lato consente di separare la sua figura personale, cui vanno sempre stima ed affetto, dal Fascismo come sistema – che invece genera più perplessità –, ma dall'altro pone evidentemente un'incrinatura nel sistema stesso; Imbriani 1992, pp. 111-117).

Può darsi si tratti di un caso, e comunque la ricerca va sicuramente condotta più in profondità e su un più ampio spettro di autori e discipline, ma sta di fatto che tra le opere scultoree che abbiamo analizzato non abbiamo individuato alcuna immagine di regime datata 1937. Viceversa, ce ne sono diverse del 1938: *Il volo* e *Aeroscultura (la grande volta)* di Rosso, il *Pilota stratosferico* e *L'aviatore* di Di Bosso, i *Guerrieri negri* e il *Guerriero africano* di Bot. Come si può spiegare? È solo un'ipotesi, ma certo il fatto che nel 1938 la popolarità di Mussolini conosca un'eccezionale impennata, dovuta alla nomea di "Salvatore della pace" che gli viene attribuita per il ruolo di mediazione svolto durante la Conferenza di Monaco di fine settembre, potrebbe giustificare questo ritorno in auge della sua figura, relativamente più appannata nell'anno precedente (è chiaro comunque che stiamo sempre parlando di sfumature di un consenso personale che continua a mantenersi molto alto).

Nel 1939 ormai la guerra si avvicina a grandi passi, e certo la popolazione vive con ansia la possibilità dello scoppio della scintilla definitiva. In primavera, tra marzo

ed aprile, Mussolini pronuncia due discorsi che – «malgrado la tendenza al pessimismo» (Imbriani 1992, p. 33) dovuta all'evidenza della gravità della situazione reale – vengono interpretati (specie il secondo) come dimostrazione delle volontà pacifiche dell'Asse italo-tedesco, benché tra le classi popolari vi sia anche chi ritiene «prossima ed inevitabile la guerra» (Imbriani 1992, p. 32). Insomma, la figura di Mussolini "Salvatore della pace" riesce almeno parzialmente a reggere, e le responsabilità per la situazione che precipita vengono addossate sul solo Hitler.

E nella Quadriennale del 1939, dunque, sono in un certo senso legittimati due atteggiamenti: da una parte la simpatia e la riconoscenza per il "Salvatore della pace", dall'altra la consapevolezza del dato reale, ovvero dell'approssimarsi della guerra (che scoppia il 1° di settembre, mese in cui la Quadriennale chiude dopo aver aperto a febbraio).

Così, da una parte Regina e Thayaht possono proporre rispettivamente le quasi simboliche *Torre Littoria* e *Aeropittura del grande timoniere*, e molti altri possono continuare ad esaltare l'epopea imperiale, il volo o altri temi già sperimentati: Dottori con *Il fondatore dell'Impero*, Acquaviva con *Festa imperiale di macchine a Savona*, la Angelucci Cominazzini con *Festa imperiale*, Buccafusca con *Studenti fascisti cantano*, Caviglioni con *Rivista delle armate dell'Italia Imperiale*, Fasullo con *Battaglia di Sassabanè*, Forlin con *Nascita imperiale di Carbonia*, Peschi con il perduto *Ritratto imperiale di Benito Mussolini*, Spiridigliozzi con *Simultaneità di festa aerea imperiale*, e poi altri ancora (e a questi pezzi si aggiungono, tra le opere di cui abbiamo parlato, il *Negro* di Bot e due opere di Peschi, l'*Aeroritratto di aviatore* e *Potenza di forze simultanee*; Agnese, Bonasegale & Chirico 2008).

Dall'altra parte, però, altri futuristi non lesinano affatto riferimenti ormai chiaramente (ed entusiasticamente, secondo la tradizione del movimento) guerreschi: ancora la Angelucci Cominazzini con *Bombardamento aereo*, Crali con *Volo sui campi di battaglia*, Delle Site con *Volo di pattuglia notturna*, Di Bosso con la già citata e davvero molto militaresca *Aeroscultura di squadroni imperiali*, Tato con *Simultaneità di Duce+baionette+aeroplani* (e a queste si può anche aggiungere, sempre di Di Bosso, *Soldati in marcia*).

È difficile dire sino a che punto questa lettura sia corretta. Certo alcuni dati – ad esempio la sperequazione tra l'esaltazione di Mussolini nel 1935 e la sua sostanziale assenza nel 1931 – sembrano poter suffragare l'ipotesi, ma altri possono anche essere frutto di altre dinamiche. Si tratta però di un'ipotesi interessante, da sottoporre ad ulteriore verifica ampliando il campo dell'indagine.

L'autore

Paolo Sacchini (1981) è attualmente dottorando di ricerca in Storia dell'Arte e dello Spettacolo presso l'Università degli Studi di Parma, con una ricerca sulla scultura di Regina. Laureato a pieni voti in Conservazione dei Beni Culturali presso l'Università degli Studi di Parma (2006) con una tesi in Storia della Critica d'Arte dedicata alla fortuna critica e al metodo di lavoro di Constantin Brancusi, dal 2005 al 2010 è stato responsabile della sezione didattica di Palazzo Martinengo (sede espositiva della Provincia di Brescia), per cui si è altresì occupato dell'organizzazione delle mostre e del coordinamento editoriale dei relativi cataloghi, ed occasionalmente della loro curatela, dell'ufficio stampa, dell'allestimento e della grafica. Ha pubblicato diversi contributi e tenuto conferenze presso varie sedi, occupandosi – oltre che di scultura – anche di incisione e architettura, ed ha presentato diversi artisti contemporanei.

E-mail: paolo.sacchini@nemo.unipr.it

Riferimenti bibliografici

- Agnese, G, Bonasegale, G & Chirico, M 2008, *I futuristi e le Quadriennali*, Electa, Milano.
- Armellini, G 1980, *Le immagini del fascismo nelle arti figurative*, Fabbri, Milano.
- Ballesi, P (cur.) 2004, *Umberto Peschi. Opere 1930-1992*, Silvana, Cinisello Balsamo.
- Braun, E 2003, *Mario Sironi. Arte e politica in Italia sotto il fascismo*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Brusa Zappellini, G (cur.) 1994, *Dal futurismo al realismo magico. Arte e fascismo in Italia tra rivoluzione e restaurazione*, Arcipelago, Milano.
- Buscaroli, B (cur.) 2009, *Scultura futurista 1919-1944. Omaggio a Mino Rosso*, Silvana, Cinisello Balsamo.
- Cannistraro, PV 1975, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Laterza, Roma.
- Capanna, A 2004, *Roma 1932: mostra della rivoluzione fascista*, Testo & immagine, Torino.
- Caramel, L (cur.) 1991, *Regina*, Electa, Milano.
- Carpi, U 1985, *L'estrema avanguardia del novecento*, Editori Riuniti, Roma.
- Colarizi, C 1991, *L'opinione degli italiani sotto il regime. 1929-1943*, Laterza, Roma-Bari.
- Cortenova, G & Biagini Selvaggi, C (cur.) 2002, *Futurismo a Verona. Il gruppo futurista veronese U. Boccioni*, Skira, Ginevra.
- Crispolti, E, Hinz, B & Birolli, Z (cur.) 1974, *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, Feltrinelli, Milano.
- Crispolti, E 1974, 'Appunti su Futurismo e Fascismo: dal diciannovismo alla difesa contro l'operazione «arte degenerata»' in *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, a cura di E Crispolti, B Hinz & Z Birolli, Feltrinelli, Milano, pp. 7-67.
- Crispolti, E 1982, 'Il futurismo negli anni trenta in Italia' in *Gli Anni Trenta: Arte e Cultura in Italia*, a cura di R Barilli, F Caroli, & V Fagone, pp. 175-184.
- Crispolti, E & Pinottini, M (cur.) 1986, *Mino Rosso fra futurismo e intimismo espressionista*, Daniela Piazza, Torino.
- De Felice, R & Goglia, L (cur.) 1983, *Mussolini. Il mito*, Laterza, Roma-Bari.

- Fergonzi, F 1992, 'Dalla monumentomania alla scultura arte monumentale' in Fergonzi, F, Roberto, MT, *La scultura monumentale negli anni del fascismo: Arturo Martini e il monumento al Duca d'Aosta*, Allemandi, Torino.
- Fonti, D (cur.) 2005, *Thayaht. Futurista irregolare*, Skira, Milano.
- Forno, M 2005, *La stampa del ventennio*, Rubbettino Editori, Soveria Mannelli.
- Gentile, E 1988, 'Il futurismo e la politica. Dal nazionalismo modernista al fascismo (1909-1920)' in *Futurismo, cultura e politica*, a cura di R De Felice, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, pp. 105-159.
- Gentile, E 2007, *Fascismo di pietra*, Laterza, Roma-Bari.
- Godoli, E 1989, *Guide all'architettura moderna. Il futurismo*, 2^a ed., Laterza, Roma-Bari.
- Imbriani, AM 1992, *Gli italiani e il Duce. Il mito e l'immagine di Mussolini negli ultimi anni del fascismo (1938-1943)*, Liguori Editore, Napoli.
- Lista, G 1980, *Arte e politica. Il Futurismo di sinistra in Italia*, Multhipla, Milano.
- Lista, G, Masoero, A (cur.) 2009, *Futurismo 1909-2009: velocita+arte+azione*, Skira, Milano.
- Malvano, L 1988, *Fascismo e politica dell'immagine*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Mangoni, L 1974, *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Laterza, Roma-Bari.
- Marinetti, FT 1968, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L De Maria, Mondadori, Milano.
- Marino, GC 1983, *L'autarchia della cultura. Intellettuali e fascismo negli anni trenta*, Editori Riuniti, Roma.
- Masini LV 1989, *Arte contemporanea: La linea dell'unicità - La linea del modello*, Giunti, Firenze.
- Pasquali, M (cur.) 1990, *Oswaldo Bot. Opere 1925-1958*, Galleria Braga, Piacenza.
- Pasquali, M (cur.) 1995, *Oswaldo Bot. Mostra del centenario 1895-1995*, Galleria Braga, Piacenza.
- Passamani, B (cur.) 1976, *Di Bosso, futurista*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano.
- Passerini, L 1991, *Mussolini immaginario*, Laterza, Bari.
- Salaris, C 1992, *Artecrazia. L'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, La Nuova Italia, Scandicci.
- Sinisi, S, Bandini, M & Bertoli, F (cur.) 1990, *Regina. Sculture, carte, disegni 1925-1974*, Publi-Paolini, Mantova.
- Somenzi, M 1933, 'Monumentomania e architettura', *Sant'Elia*, n. 5, p. 1.
- Tempesti, F 1976, *Arte dell'Italia fascista*, Feltrinelli, Milano.
- Ventroni, D 2004, 'Il "tarlo" astratto: dall'Art Club all'entourage di Numero' in *Umberto Peschi. Opere 1930-1992*, a cura di P Ballesi, Silvana, Cinisello Balsamo, pp. 18-22.
- Vittori, M (cur.) 2009, *L'obbiettivo futurista. Fotodinamismo & fotografia*, Novecento, Latina.
- Zangrandi, R 1962, *Il lungo viaggio attraverso il fascismo: contributo alla storia di una generazione*, Feltrinelli, Milano.
- Zunino, PG 1985, *L'ideologia del fascismo. Miti, credenze e valori nella stabilizzazione del regime*, Il Mulino, Bologna.



Cristina Casero

La Casa del Fascio di Como e la sue “decorazioni”. Uno strumento di comunicazione del potere



Abstract

La Casa del Fascio costruita a Como da Giuseppe Terragni è, senza dubbio, uno dei capolavori del Razionalismo italiano, declinato secondo i personali modi dell'architetto comasco.

Come ha giustamente notato Diane Ghirardo, però, non pare plausibile limitarsi ad una lettura esclusivamente formale dell'edificio. Il senso profondo e il valore stesso della Casa del Fascio, infatti, possono essere compresi appieno soltanto considerando quello che era il progetto originario dell'architetto, quindi senza trascurare il ricco apparato “decorativo” che dell'edificio era parte integrante. Pensiamo, cioè, ai pannelli fotomeccanici progettati da Marcello Nizzoli per la facciata, che furono realizzati anche se mai collocati in sede, e agli interventi di Mario Radice per la Sala del Direttorio e per il Salone delle Adunate, distrutti nell'immediato dopoguerra; a tale proposito, non dobbiamo dimenticare anche gli interventi decorativi progettati dall'architetto stesso per la Sala del Federale e la Sala intitolata a Gigi Maino. In quest'ottica, la Casa del Fascio si presenta sotto un'altra luce, come un edificio di grande valore funzionale, ma di notevole interesse anche sul piano comunicativo.

Giuseppe Terragni's 'Casa del Fascio' in Como undoubtedly stands out as a masterpiece of Italian 'Razionalismo', though inflected according to the architect's peculiar language.

However, as rightly noted by Diane Ghirardo, a merely formal analysis of the building is not plausible. The underlying meaning and the very value of the 'Casa del Fascio' are fully perceivable only by taking into consideration the original project, without overlooking the opulent 'decoration' specifically intended as an integral part of the building. That includes Marcello Nizzoli's photomechanical panels for the façade, built but never actually put in place, and Mario Radice's works for the 'Sala del Direttorio' and the 'Salone delle Adunate', both destroyed in the immediate post-war; also worth mentioning are the decorative projects by the architect himself for the 'Sala Federale' and the room entitled to Gigi Maino. From such a perspective, the 'Casa del Fascio' appears under a renovated light, as a building of great functional value, but also as a very interesting communicational device.



Ormai più di dieci anni fa, Diane Ghirardo, opponendosi alla lettura di quanti «si soffermano sulle realizzazioni estetiche di Terragni a scapito delle discussioni sul valore iconografico» di alcuni suoi edifici, affermava che le scelte formali dell'architetto «derivavano da significati politici specifici resi poi evidenti dai grafici e dalle immagini che legarono programmi politici e artistici di modernizzazione». In particolare, a proposito della Casa del Fascio comasca, la studiosa sottolineava, direi

giustamente, come «la matrice politica del lavoro di Terragni presenta un evidente problema per le analisi formali» (Ghirardo 1996, p. 264).

Nella sua disamina Ghirardo, alla luce della convinzione che Terragni avesse una specifica «idea sull'uso dell'arte come strumento dello stato», metteva in relazione le soluzioni proposte dall'architetto nella Casa con le scelte fatte nel 1932, in occasione dell'allestimento della Sala O, alla Mostra della rivoluzione Fascista, impresa nella quale Terragni collabora con Arrigo Arrigotti, «per la parte storica» (*Mostra della Rivoluzione Fascista* 1933, Sala O), arrivando così a concludere che «l'appassionata vibrazione della Sala O era un tutt'uno con il sistema politico, così come nella casa del Fascio» (Ghirardo 1996, p. 265).

Nel caso specifico di questo edificio, pur nel rispetto delle interessanti ed acute letture che molti studiosi ci hanno offerto, non va in effetti dimenticato che la Casa del Fascio, così come oggi la vediamo, non corrisponde più all'idea originaria di Terragni, che invece l'aveva concepita – sin dalla fase progettuale – come un edificio ricco di “decorazioni”, per ricorrere al termine che si usava all'epoca, a proposito dei numerosi interventi che il progetto complessivo della casa prevedeva.

Non è un caso che tale convinzione sia portata avanti da Ghirardo, proprio colei che per prima ha studiato con attenzione tutte le vicende relative agli interventi, al fine mai posti in sede, di Marcello Nizzoli che, con Terragni e il già citato Arrigotti, aveva progettato, e anche realizzato, una serie di pannelli smaltati con immagini fotomeccaniche inneggianti il regime, destinati – insieme a scritte - ad occupare la parete della facciata. Per anni conservati nei magazzini comunali, i pannelli sono stati in parte recuperati da Luciano Caramel, in occasione delle ricerche condotte per la mostra *L'Europa dei Razionalisti*, tenutasi a Como nel 1989 (cur. Caramel 1989, p. 82), mentre ora, dopo il recente riallestimento, sono visibili al pubblico presso il Museo Civico di Como.

Ghirardo ha condotto una riflessione accurata, sulla scorta dei documenti conservati all'Archivio del Comune di Como e all'Archivio Centrale di Stato a Roma (Ghirardo 1980), sulle traversie di questo progetto e su tutte le complicazioni sorte in corso d'opera. In particolare, pesanti furono le resistenze di Giovanni Marinelli, Segretario Nazionale del PNF, che sin dall'inizio si dimostra molto perplesso in merito al progetto; ciò nonostante, a Como si continua a lavorare con fiducioso ottimismo, apportando quelle modifiche che paiono fondamentali per avere l'autorizzazione a procedere e condurre in porto l'iniziativa, anche grazie alla mediazione del Segretario Federale Ernesto Carugati. Per una precisa ricostruzione degli eventi, si rimanda ai testi che tali questioni hanno ben analizzato (Ghirardo 1980; cur. Caramel 1989), limitandoci qui a fare alcune osservazioni.

Anzitutto, va ricordato che Marcello Nizzoli ebbe il contratto per questo intervento nel dicembre del 1934 e che già nell'ottobre dell'anno seguente Carugati aveva ricevuto una prima idea, che però veniva sottoposta a Marinelli solo nel settembre del 1936; quindi, nonostante le lungaggini burocratiche che, coniugate con il dissenso degli organi ufficiali rispetto ad alcuni caratteri del progetto proposto, hanno allungato i tempi di realizzazione dell'opera, è indubitabile che Terragni avesse previsto, sin dalla concezione iniziale del palazzo, la presenza dei pannelli fotomeccanici sulla facciata, tanto che dobbiamo senza dubbio considerarli parte integrante ed essenziale dell'edificio, così come l'aveva immaginato l'architetto.

Ghirardo giustamente nota che nella prima versione i pannelli, composti con maggior rigore geometrico, propongono un insieme di ritratti di singoli individui alternati a scene di gruppo che immortalano momenti salienti della storia del regime fascista; nella seconda versione (sottoposta al giudizio di Marinelli nel 1937), le immagini, che invece ritraggono per lo più scene di massa, sono disposte con maggior senso dinamico, occupando tutto lo spazio a disposizione, in un pur serrato gioco dialettico che conferisce ritmo alla facciata.

Mi sembra, però, opportuno aggiungere qualche riflessione sull'elemento di spicco del racconto per immagini che in entrambe le versioni viene proposto: il ritratto del Duce.

L'immagine, in scala maggiore rispetto alle altre, lo ritrae frontalmente, con lo sguardo diretto verso lo spettatore e, nella seconda versione, il suo volto viene addirittura ritagliato, privato di ogni sfondo, tradotto in una dimensione assoluta, scevro di ogni accenno alla contingenza e posto su un piano "altro", che va oltre la percezione abituale della realtà. Inoltre, in entrambi i casi, lo sguardo vigile di Mussolini è collocato in una posizione tale da sovrastare tutto il racconto, che quasi fisicamente sembra derivare da lui: egli è posto come il suggello che giustifica e spiega tutti gli avvenimenti narrati, dando loro senso e credibilità. Una soluzione, questa, che, come vedremo, viene ripresa anche all'interno dell'edificio: in alcune delle stanze più importanti, in termini di potere o di rappresentanza, erano stati immaginati degli interventi decorativi che prevedevano la presenza della figura di Mussolini, quasi nel ruolo di fulcro di tutta la composizione.

La Casa, con tutti gli interventi nei vani interni che ne avrebbero completato il senso figurativo, si allineava così perfettamente con le "regole" della comunicazione fascista, imperniando il vasto programma iconografico delle decorazioni intorno al culto del Duce, quello che, come ha ben illustrato Laura Malvano, era uno dei «temi ufficiali di mobilitazione lanciati dall'Ufficio Stampa durante gli anni venti», tanto che nel corso del decennio seguente, si vede l'effigie del Duce «posta al centro di una operazione propagandistica di una ampiezza e capillarità senza precedenti»

(Malvano 1988, p. 62). E, sempre sulla scia delle considerazioni della studiosa, è anche un tema particolarmente significativo, poiché riguarda «l'intera produzione, dall'immagine di massa, fino alla produzione nobile» (Malvano 1988, p. 62).

Nelle decorazioni della Casa, Mussolini, però, non è mai protagonista di un racconto, di una storia per immagini. La sua presenza va oltre la cronaca e si pone come riferimento ultimo di senso; proprio come accadeva negli allestimenti realizzati da Terragni per la *Mostra della Rivoluzione Fascista*, «l'incombente predominante e determinante figura del Duce guida lo spettatore con la sua presenza simbolica, attraverso l'*iter* storico» (Malvano 1988, p. 62) proposto dalle immagini e dalla scritte.

L'analisi della Casa del Fascio e del suo "valore iconografico", per riprendere le parole di Ghirardo, va quindi fatta considerando tutto l'apparato visivo che ne caratterizzava anche gli interni e non soltanto la facciata.

Lo sfortunato esito del progetto di Nizzoli, che ha visto i pannelli, pur realizzati, mai collocati nel luogo cui erano destinati, non deve farci dimenticare né sottovalutare – come spesso è accaduto - il complesso apparato decorativo invece eseguito e posto in sede da Mario Radice all'interno della Casa, anche se di esso non restano più testimonianze, a parte poche fotografie, poiché tutti gli interventi furono distrutti dopo la Liberazione.

Si tratta di un vasto e articolato programma, il quale ben si sposa con il progetto iconografico che avrebbe dovuto trovare posto sulla facciata, ideale eco, continuazione all'esterno, di questa narrazione simbolica in cui scritte, immagini fotografiche e forme astratte si compenetrano, si affermano nello spazio, si fanno allestimento, architettura, secondo un modello che aveva dato i suoi esiti migliori in occasione della *Mostra della Rivoluzione Fascista*, nella quale gli stessi Nizzoli e Terragni, pur ciascuno secondo i suoi modi e i suoi modelli, erano stati impegnati nella realizzazione di alcune sale.

Radice, dunque, con i suoi pannelli, non si limita a licenziare delle pitture astratte, che nei moduli compositivi richiamano i principi architettonici che innervano la casa. Egli, collocandosi su una linea ben diversa anche da quella del muralismo proposto, pure in sede teorica, da Sironi, quella "grande decorazione" che trionfa alle triennali milanesi del 1933 e del 1936, si dimostra interessato alle questioni poste sul piatto in seno ad un dibattito altrettanto attuale, e con le ricerche e gli esiti che ne derivano arriva a soluzioni più vicine, almeno nelle intenzioni, a quelle proposte da architetti e progettisti che guardano alla modernità di matrice avanguardistica, *in primis* proprio da Terragni, il quale chiaramente ebbe un ruolo essenziale anche in merito alle opere di Radice destinate alla Casa.

Sappiamo bene, per altro, come l'ambiente comasco fosse in quegli anni un vero e proprio laboratorio di modernità, che vide all'opera insieme, all'unisono,

architetti, pittori e scultori. Ricordava, recentemente, Elena Di Raddo, come «la collaborazione fra artisti e architetti, infatti, fu coltivata nella città da una frequentazione costante e assidua, quasi quotidiana, che portò non soltanto alle iniziative di concreta collaborazione [...], ma anche di confronto teorico. In tal senso non è possibile prescindere dalla presenza nella cerchia di astratti e razionalisti di un pensatore come Franco Ciliberti, il quale fu anche un grande organizzatore di eventi e fautore della collaborazione tra artisti e architetti» (Di Raddo 2005, p. 87).

Radice, dunque, come gli altri astrattisti comaschi, era in quegli anni a stretto contatto con gli architetti razionalisti e la collaborazione con Terragni per la Casa del Fascio, che sarebbe sbagliato e limitativo considerare un fatto episodico, è stata invece una esperienza di fondamentale importanza, pure per gli esiti futuri della sua ricerca.

Aveva senza dubbio ragione Caramel, quando affermava che «il rapporto diretto con il sorgere della costruzione, la verifica concreta, giorno per giorno, del suo divenire realtà tangibile, abitabile è stata la vera scuola di Radice, la fonte prima delle sue articolate composizioni, del salto di qualità che queste provocarono nella sua opera» (Caramel 2002, p. 12). Sarà lo stesso Radice, in seguito, in un testo in cui rilegge le vicende degli anni Trenta, ad affermare che «coloro che ignorano completamente il problema di architettura rimangono quasi negati alla comprensione, non dico dell'arte astratta, ma di ogni ramo delle arti plastiche» (Radice 1979, p. 12), ribadendo, così, non soltanto quanto sia stato importante collaborare gomito a gomito con uno dei principali protagonisti del Razionalismo italiano, ma anche quanto ci fosse una visione delle forme condivisa da entrambi.

Come ben illustrato da Caramel (Caramel 2002, pp. 118-119), sulla scorta della documentazione conservata presso l'Archivio Radice e presso l'Archivio del Comune di Como, sappiamo con certezza che il pittore ebbe l'incarico ufficiale di realizzare i pannelli destinati alla Sala del Direttorio e al Salone delle Adunate soltanto nel febbraio del 1936, quando l'edificio era già sostanzialmente terminato. Mentre il grande plastico murale per la Sala del Direttorio, però, compare nella sua versione già quasi definitiva in una tavola fuori testo (e quindi inserita all'ultimo momento) nel numero di "Quadrante" interamente dedicato alla Casa del Fascio e pubblicato nell'ottobre del 1936, gli altri interventi risalgono certamente ad un tempo successivo. Infatti, ancora nel febbraio del 1938, Radice scrive a Carugati, che «le ultime tabelle destinate alla parete nord del salone delle adunate sono da tempo in lavorazione e saranno pronte alla fine del mese o al massimo ai primi del venturo» (Caramel 2002, p. 119). È chiaro che, di fatto, Radice ha lavorato a queste opere tra i primi mesi del 1936 e i primi mesi del 1938. D'altro canto, è lecito ipotizzare – come fa lo stesso Caramel - che il pittore già nei mesi precedenti avesse progettato questi interventi,

visto che una impresa tanto importante meritava sicuramente anche lunghe riflessioni, come testimonia un progetto da riferirsi evidentemente alla parete ovest della Sala del Direttorio, con caratteri molto differenti da quelli del plastico effettivamente realizzato (Caramel 2002, p. 118).

Questa ipotesi, per altro, sarebbe confermata anche da una fotografia del Salone delle Adunate, all'epoca dello scatto ancora un cantiere *in fieri*, mai pubblicata e conservata presso l'Archivio Radice (AR, Cartella Casa del Fascio), nella quale vediamo come l'artista, molto probabilmente insieme a Terragni, sia intervenuto disegnando le sagome di alcune delle tabelle, poi effettivamente realizzate, per studiarne le forme e la giusta collocazione negli spazi.

In ogni caso, i primi tabelloni ad essere eseguiti furono quelli per la Sala del Direttorio, ubicata al primo piano dell'edificio: si trattava di un grande plastico murale per la parete ovest e una pittura murale per la parete est; le altre due pareti della sala sono in cristallo.

Come si sa, i *format* inventati da Radice per questi interventi sono delle strutture geometriche, armoniche rispetto al contesto architettonico, che il pittore ha in seguito più volte riproposto in dipinti, spesso rielaborando il modulo di base, frutto di studi specifici a livello di composizione; d'altro canto, l'autore, a partire dal 1934, era ben aggiornato in merito ai temi e ai problemi dell'astrattismo internazionale.

Nella loro concreta astrazione, queste composizioni non si traducono in pure dissertazioni formali, in meri esperimenti linguistici, ma si offrono come supporti pronti ad accogliere scritte e simboli del regime. È lo stesso Radice, sicuramente anche spinto dal contesto politico e culturale in cui si trova ad operare, a descrivere su "Quadrante" (Radice 1936, p. 33) le due pareti in questi termini: «La più grande si fregia del ritratto del Duce, in grandezza due volte il vero, inciso fotomeccanicamente in una lastra di marmo. La lastra è inserita in un plastico murale dipinto a fresco il cui valore formale è in relazione all'effigie. [...] La parete di fronte, rivolta a levante è pure una composizione eseguita con lo stesso sistema dell'altro. Partecipano alla composizione il simbolo del Littorio e le parole del Duce» (Radice 1936, p. 33).

Da queste parole ricaviamo la consapevolezza da parte del pittore comasco di non trovarsi di fronte ad una superficie da dipingere, da illustrare con episodi significativi, o peggio, da decorare con forme eleganti. Risulta evidente, infatti, come le composizioni che egli progetta siano da considerarsi, in termini formali, strettamente rispondenti all'impianto complessivo della Casa, ma coerenti anche sul piano della funzionalità simbolica e comunicativa. È questo un aspetto, credo, non sufficientemente sottolineato. Radice, infatti, in pieno accordo con Terragni, ha realizzato un ricco apparato comunicativo, che sarebbe limitante leggere soltanto nei termini di una decorazione estetica.

Interessante, a tale proposito, anche un'altra osservazione dell'artista, che ci dà la misura di come egli si ponesse nei confronti di questi interventi e di quanto fosse consapevole che il suo lavoro concorresse a restituire una immagine ben precisa, con uno spiccato potere in termini di comunicazione. Egli, infatti, partecipando di una concezione dell'immagine fotografica molto diffusa all'epoca, precisa che «le effigi del Duce avranno carattere documentario, verranno cioè ottenute per mezzo di procedimenti fotomeccanici con materiali duraturi. Le pitture e le diciture sono ad affresco, eseguite con un nuovo tipo di intonaco» (Radice 1936, p. 33).

Ciò che va “documentato”, quindi, è la presenza immanente del Duce nella Casa del Fascio e la fotografia contribuisce più di ogni ritratto pittorico a questo scopo. Viceversa, le decorazioni e le scritte, in un ruolo quasi subalterno, sono viste in funzione dell'immagine documentaria.

Ancora più esplicita risulta la dimensione in cui vanno collocate le opere di Radice se si considerano i pannelli eseguiti per il Salone delle Adunate. Per questa sala, infatti, egli ha realizzato tutto l'arredo, cimentandosi ben oltre la pittura. D'altro canto, lo studio analitico di tutto il lavoro del comasco, sfociato nella pubblicazione del catalogo generale dell'artista, ha offerto un profilo del pittore differente da quello a cui eravamo forse abituati. Una lettura, anche veloce, del *corpus* della sua produzione, dimostra chiaramente come il comasco abbia, soprattutto dalla metà degli anni Trenta fino agli anni Cinquanta, spesso lavorato nello spazio e con lo spazio – non soltanto quello alluso della pittura - raggiungendo buoni risultati, anche al di là dei più eclatanti episodi, quali la celebre fontana destinata al piazzale di Como Camerlata, progettata con Cesare Cattaneo nel 1936 e presentata quell'anno alla Triennale milanese, o la Sala delle Medaglie d'Oro per la Mostra Coloniale celebrativa della Vittoria Imperiale del 1937. Egli era avvezzo alle collaborazioni con gli architetti (oltre che con Terragni e il già citato Cattaneo, Radice collabora con Pietro Lingeri e Pietro Zuccoli e più tardi, con Ico Parisi) e a misurarsi con opere architettoniche o allestimenti. Basti pensare al progetto per il Teatro Politeama di Como, in occasione della Giornata Mondiale del Risparmio che, da datarsi al 1934, è stato giustamente messo da Caramel in relazione con il plastico della Sala del Direttorio, rispetto al quale presenta numerose analogie compositive (Caramel 2002, p. 344).

Per l'ambiente più rappresentativo della Casa, il vano che accoglie i visitatori, a Radice viene affidata la realizzazione di numerosi elementi. Ricorriamo, ancora una volta alle parole dell'autore stesso, che così descrive le “decorazioni” del salone: «L'insieme illustrativo è costituito da un elemento centrale recante l'effigie del Duce e da tabelloni in cemento armato disposti traverso le campate del salone. L'elemento centrale è formato da due pezzi che compongono un insieme semitrasparente, tale da permettere la visuale attraverso di esso, stando all'esterno, tra le due fronti del

palazzo. Il primo pezzo è un blocco di marmo di Musso da m. 4,20 x 1,20 x 0,20 disposto verticalmente e scostato dalla soletta del ballatoio. Nel blocco sono incise, fino a traforarne lo spessore, le tre parole dettate dal Duce ai fascisti: *ordine, autorità, giustizia* [...] (Il motto *credere, obbedire, combattere* fa parte delle decorazioni esterne della facciata del palazzo). Alla sommità del blocco e lateralmente, ma staccate in avanti, stanno due lastre di cristallo [che] racchiudono una lamina di metallo dorato ritagliata secondo il contorno dell'effigie del Duce, che viene impressa d'ambo le parti ed è ottenuta mediante cliché a largo retino con colori speciali indelebili. I tabelloni di cemento armato sono applicati a sbarre metalliche staccate a sbalzo dai pilastri che le sostengono. Anche queste sbarre di sostegno partecipano al complesso decorativo. Le dimensioni delle tabelle e la loro disposizione nel salone è stabilita secondo un rapporto armonico. Ognuna di esse sarà dipinta ad affresco e recherà pitture e diciture» (Radice 1936, p. 33). Radice poi descrive, più sommariamente, le altre due tabelle, dedicate alla rivoluzione delle Camicie Nere e all'impresa d'Africa con la fondazione dell'Impero.

Nel primo caso, il supporto è una tavola di cemento armato, come sempre montata su barre metalliche che, per ammissione dello stesso artista, entrano anch'esse a far parte della composizione, nella quale una struttura geometrica pone in una tesa dialettica non soltanto delle forme, ma anche la materia e la sua negazione. La superficie è infatti ritagliata e questo gioco di pieni e di vuoti, oltre ad alleggerire e rendere dinamica la composizione, risulta una soluzione in linea con lo stesso impianto architettonico della casa, che sull'alternanza di pieni e di vuoti fonda la sua struttura; l'idea di coinvolgere lo spazio fisico circostante, per altro, era già stata applicata nel monolito in marmo al centro della parete nord, sul quale le parole – ordine autorità giustizia -, ottenute “traforando” il marmo, sembrano essere scritte dalla luce che proviene dal retro, dove c'è la parete in vetro dell'entrata.

Sui pannelli traforati campeggiano le scritte che inneggiano alla Camicie Nere: esse, chiuse in spazi serrati e ben definiti, si fanno così elemento formale.

Il pannello che reca il discorso di fondazione dell'impero di Mussolini, invece, è una massiccia lastra di marmo, sospesa con il solito sistema delle barre metalliche e quasi ricamata dalle scritte incise. L'impaginazione prevede la presenza del fascio littorio, stilizzato con grande purezza di forme, e la distribuzione delle scritte secondo un preciso impianto compositivo, non dettato dal senso, né dalla facilità di lettura, quanto piuttosto da ragioni formali e compositive.

Per altro, sappiamo che Radice aveva inizialmente pensato, proprio per i tabelloni delle pareti est e ovest, ad altre soluzioni, come ricordava Alberto Longatti, affermando che erano previsti «secondo il programma originario, affreschi raffiguranti

simboli della marcia su Roma e della conquista dell'impero africano» (Longatti 1999, p. 202).

Infatti, su uno scatto inedito (AR, Cartella Casa del Fascio), che ritrae il Salone delle Adunate sostanzialmente terminato, con il monolito «Ordine Autorità Giustizia» e il ritratto del Duce ben visibili e già collocati nella giusta posizione, Radice ha provato ad immaginare per la parete est una composizione geometrica, come sempre molto probabilmente destinata ad accogliere le scritte, alla quale erano accostati tre pannelli verticali, su cui campeggiavano spade e fascio littorio; per la parete ovest, accanto alla solita griglia geometrica, pagina su cui trascrivere il discorso del Duce, trovava posto, una immagine pittorica con disegnato il continente africano. Compare inoltre, in questo fotomontaggio, anche un grande pannello sul ballatoio della parete nord, sopra la porta d'entrata, per la quale non è poi più stato preso in considerazione alcun intervento.

Nel loro complesso, le opere di Radice costituiscono un *unicum* in Italia, dato che, proprio nell'epoca dei "muri ai pittori", si tratta del solo ciclo di pitture astratte realizzate nel nostro paese. Si tratta, infatti, di una diversa forma di comunicazione rispetto alla narrazione pittorica, la cui funzione veniva postulata, anche in sede teorica, proprio in quegli anni.

Credo sia fondamentale, a questo punto, ricordare che le tabelle eseguite da Radice non erano i soli interventi di tale genere progettati per gli ambienti più significativi della Casa: Terragni aveva, a quanto pare, immaginato una serie di tabelloni con composizioni astratte da collocare in alcuni vani, come nel caso della Sala del Federale.

Da una fotografia pubblicata sul numero monografico di "Quadrante" dedicato all'edificio comasco, che offre molte testimonianze visive anche degli interni, sappiamo come fu "decorata" la sala: sulla parete situata alle spalle della scrivania del federale erano dei sostegni metallici, simili a quelli usati per i pannelli di Radice nel Salone delle Adunanze, che costituivano una gabbia in cui erano incastonati, secondo un ritmo chiaro e lineare, un ritratto fotografico del Duce e un fotomontaggio. In esso, su una immagine che propone una folla di persone, colta con una prospettiva a "volo d'uccello", sono distribuite ritmicamente, quasi a scandire lo spazio della narrazione, delle scritte che riportano date significative per la storia del regime: 21 aprile, 5 maggio, 9 maggio, 24 maggio, 2 ottobre, 28 ottobre.

Il fotomontaggio è incorniciato: in alto, su una fascia nera, è riportata, quasi in guisa di didascalia, una scritta di Mussolini («Questa è l'epoca nella quale bisogna sentire l'orgoglio di vivere e di combattere»), mentre a sinistra c'è il suo ritratto, sempre in scala più grande del vero, che, con taglio frontale, ritrae un Duce con

sguardo ieratico, a mezzo busto, richiamando da vicino l'immagine di Mussolini che avrebbe dovuto trovare spazio sulla facciata.

Sappiamo, però, che Terragni aveva, almeno inizialmente, immaginato una differente soluzione, molto più vicina nell'impostazione agli interventi poi realizzati da Radice. Lo testimonia un sommario schizzo del vano, conservato all'archivio Terragni di Como (Irace 1989, p. 251 e Forster 1996, p. 122). In esso l'architetto pare proprio aver pensato ad una composizione astratta, impostata su linee ortogonali, una struttura che si può intendere come ottimale supporto per le immagini e le scritte, vero fulcro significativo di questi interventi.

E una soluzione del genere, Terragni l'aveva ipotizzata pure per la cosiddetta Sala Gigi Maino, ideale richiamo del Sacario dei Caduti della Rivoluzione, ubicato al piano terreno e realizzato, nella sua razionale essenzialità, con granito rosso di Baveno, Sienite nera di Biella e vetro.

La Sala Gigi Maino, spesso citata negli scritti e nei documenti, va identificata, con ogni probabilità, con quella che nelle piante dell'edificio è indicata come Sala del Fascio di Como (Casero 2005, p. 49), ubicata al secondo piano, in precisa corrispondenza con la Sala del Federale.

In questo caso, Terragni aveva pensato ad una intera parete tradotta in una vera e propria sovrapposizione di forme geometriche, a sbalzo e di differente spessore, che, a quanto si evince dalla assonometria del locale (AGT, 23/001/D2/D/L) risultava molto simile al plastico murale effettivamente poi realizzato da Radice per la Sala del Direttorio, nella cui ideazione, evidentemente, ebbe un ruolo determinante l'architetto. Infatti, se una piccola parete della stanza era destinata ad ospitare, in apposite bacheche, i cimeli del Maino, questa grande composizione avrebbe dovuto accogliere scritte e simboli del potere fascista, come si evince chiaramente dal bozzetto pubblicato su "Quadrante" (p. 8).

Si tratta di una fotografia della parete libera, così come doveva essere in occasione della inaugurazione dell'edificio, quando sono state scattate le immagini pubblicate nel fascicolo; su di essa, Terragni è intervenuto approntando un bozzetto di decorazione, da cui comprendiamo come sui pannelli di diverse dimensioni, dinamicamente disposti nello spazio ad occupare tutta la parete, secondo un serrato ritmo giocato sulle ortogonali, andassero dipinti alcuni simboli del fascismo, secondo l'impostazione tipica di tutte le decorazioni della Casa.

Tali interventi si pongono coerentemente, dunque, rispetto a quelli in seguito effettivamente realizzati da Radice per la Casa, non solo sul piano sintattico e lessicale, ma su quello di una funzionalità simbolica e comunicativa. Essi danno una precisa idea dell'ampiezza del programma iconografico che avrebbe dovuto costellare di sé i luoghi più significativi di Casa del Fascio. I pannelli realizzati da

Mario Radice, quindi, si inseriscono in un ben più vasto progetto dell'architetto, che dimostra di avere concepito l'edificio con chiare connotazioni che sarebbe ingiusto considerare soltanto accidentali o legate ad obblighi contingenti.

Immagini



Fig. 1: Marcello Nizzoli, primo progetto per la facciata di Casa del Fascio, da "Quadrante", ottobre 1936.



Fig. 2: Marcello Nizzoli, secondo progetto per la facciata di Casa del Fascio, 1937



Fig. 3: Mario Radice, plastico murale per la parete ovest della Sala del Direttorio di Casa del Fascio, da "Quadrante", ottobre 1936.

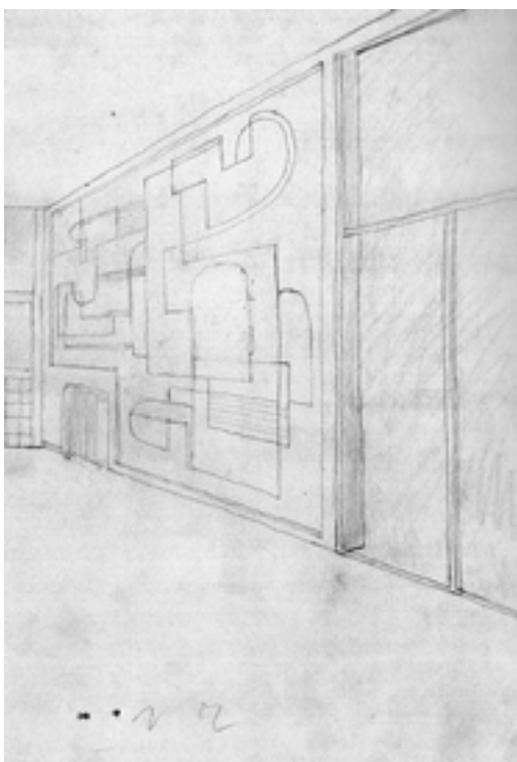


Fig. 4: Mario Radice, bozzetto di decorazione probabilmente per la Sala del Direttorio di Casa del Fascio, 1935-1936.

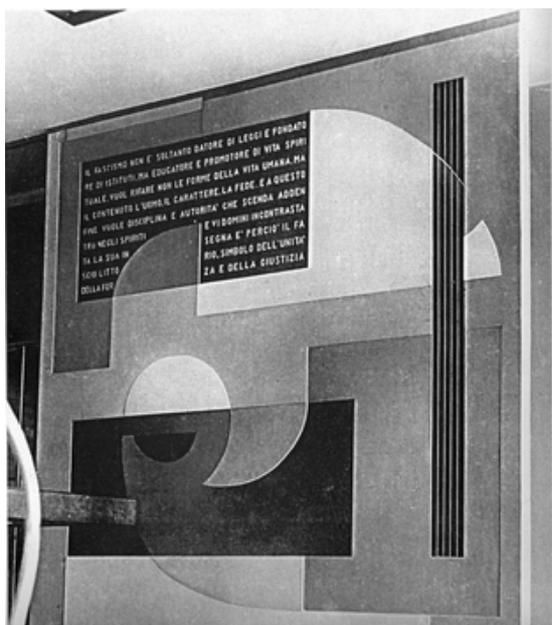


Fig. 5: Mario Radice, pittura murale per la parete est della Sala del Direttorio, 1935 -1936.



Fig. 6: Salone delle Adunate di Casa del Fascio, 1936.



Fig. 7: Salone delle adunate di Casa del Fascio, monolito e ritratto del Duce di Mario Radice, 1936.

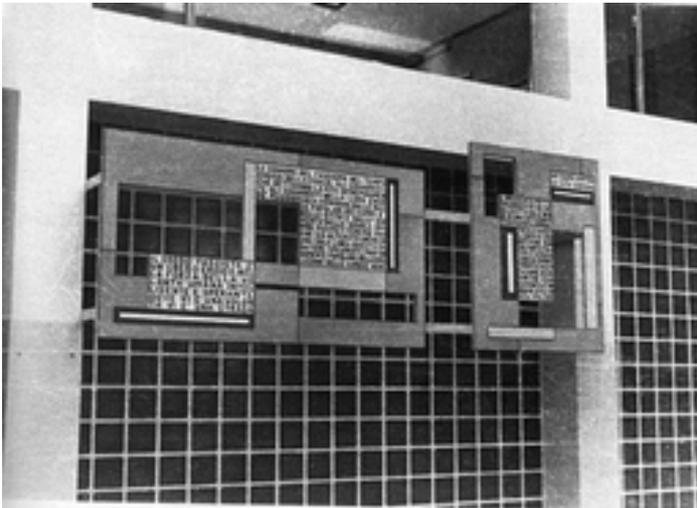


Fig. 8: Mario Radice, Pannello per il Salone delle Adunate di Casa del Fascio, Fondazione dell'Impero, 1936-1937.



Fig. 9: Mario Radice, Pannello per il Salone delle Adunate di Casa del Fascio, Rivoluzione delle camicie nere, 1937.



Fig. 10: Studio del Federale nella Casa del Fascio, da "Quadrante", ottobre 1936.

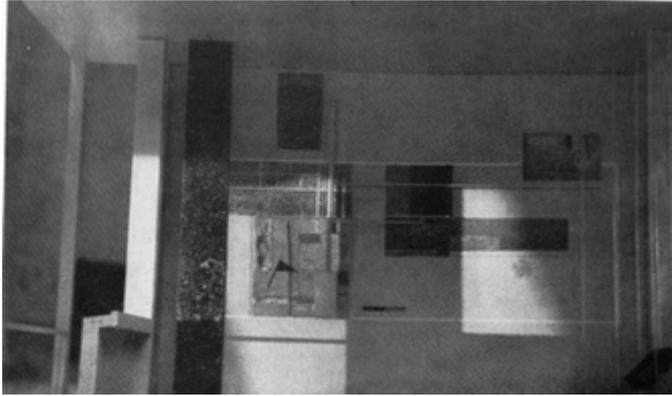


Fig. 11: Giuseppe Terragni, bozzetto per la Sala dedicata a Gigi Maino, da "Quadrante", ottobre 1936.

L'autore

Cristina Casero è storica dell'arte contemporanea e docente di Storia della Fotografia presso l'Università degli Studi di Parma, dove è ricercatrice. Si è laureata in Lettere Moderne, con indirizzo artistico, all'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, dove ha conseguito pure il diploma di Specializzazione in Storia dell'Arte e delle Arti Minori e il dottorato di ricerca in Storia dell'Arte Lombarda. Con quell'ateneo ha collaborato per anni, dapprima come assegnista di ricerca e poi in qualità di docente a contratto, insegnando Storia dell'Arte Contemporanea e Storia della Grafica, presso le sedi di Brescia e Milano.

I suoi studi si sono dapprima concentrati sull'astrattismo italiano degli anni trenta, soprattutto sulla situazione comasca e sulla personalità di Mario Radice, studiando le sue collaborazioni con gli architetti, Terragni *in primis*; ha collaborato anche alla realizzazione del catalogo generale dell'artista comasco. Si è inoltre dedicata con particolare attenzione alle esperienze della cultura figurativa italiana del secondo dopoguerra, approfondendo l'opera di alcuni protagonisti di quel momento, tra cui Gianni Dova e Alfredo Chighine, del quale sta collaborando a realizzare il catalogo ragionato dell'opera pittorica. Parallelamente ha condotto studi sulla scultura ottocentesca italiana, indagando l'opera di Pompeo Marchesi e degli scultori viggiutesi, e più approfonditamente la figura di Enrico Butti e la produzione degli autori attivi sulla scena lombarda a cavallo tra Otto e Novecento, interessandosi particolarmente alla articolata questione del realismo nella scultura della fine del XIX secolo; queste ricerche sono state incentrate, soprattutto, sulle complesse relazioni tra gli scultori, le istituzioni, la critica e il pubblico, senza trascurare i legami della produzione visiva con le questioni politiche, sociali e civili dell'Italia del tempo. Su questa linea, anche le indagini più recenti, sugli anni sessanta e settanta del Novecento, dedicate soprattutto all'immagine fotografica, nelle sue diverse accezioni. Ha scritto saggi pubblicati in volumi o cataloghi di mostre e articoli su riviste specializzate; recentemente ha curato con Eugenia Bianchi il volume *Splendida materia. Arte nel Duomo di Como*, Scalpendi Editore, Milano 2009 e con Elena Di Raddo, *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2009.

E-mail: cristina.casero@unipr.it

Riferimenti bibliografici

Caramel, L (cur.) 1989, *L'Europa dei Razionalisti. Pittura scultura architettura negli anni trenta*, catalogo della mostra, Electa, Milano.

Caramel, L 2002, con la collaborazione di C Casero & L. Passarelli, *Radice. Catalogo generale*, Electa, Milano.

- Casero, C 2005, 'Mario Radice e l'architettura' in Caramel L & Longatti A, *Archipittura. Interrelazioni fra le arti a Como nell'età del Razionalismo*, catalogo della mostra, Cesarenani Editrice, Como, pp. 43-49.
- Di Raddo, E 2005, 'Dalla decorazione all'integrazione delle arti' in Caramel L & Longatti A, *Archipittura. Interrelazioni fra le arti a Como nell'età del Razionalismo*, catalogo della mostra, Cesarenani Editrice, Como, pp. 65-69.
- Forster, KW 1996, 'Architetture come archivi del sapere' in *Giuseppe Terragni. Opera completa*, a cura di G Ciucci, Electa, Milano, pp. 113-125.
- Ghirardo, D 1996, 'Terragni e gli storici: vicende nella tipologia e nella politica della Casa del fascio di Como' in *Giuseppe Terragni. Opera completa*, a cura di G Ciucci, Electa, Milano, pp. 257-265.
- Ghirardo, D 1980, 'Politics of a Masterpiece: The Vicenda of the Decoration of the Facade of the Casa del Fascio, Como 1936-39', in *Art Bulletin*, vol. LXII, n. 3, pp. 466-478.
- Ghirardo, DY 1980, 'Italian Architects and Fascist Politics: An Evaluation of the Rationalist's Role in Regime Building', *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 39, n. 2, pp. 109-127.
- Irace, F 1989, 'Italia anni trenta: problematiche del razionalismo' in *L'Europa dei Razionalisti. Pittura scultura architettura negli anni trenta*, a cura di L Caramel, Electa, Milano, p. 251.
- Lanzardo, L 1991, *Immagine del Fascismo. Fotografie storia memoria*, Franco Angeli, Milano.
- Longatti, A 1999, 'Gli affreschi di Mario Radice per la Casa del Fascio di Terragni' in *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*, a cura di V Fagone, G Ginex & T Sparagni, catalogo della mostra, Mazzotta, Milano.
- Malvano, L 1988, *Fascismo e politica dell'immagine*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Mostra della Rivoluzione Fascista 1933*, Partito Nazionale Fascista, Roma.
- Poretti, S 1996, 'Casa del Fascio di Como' in *Giuseppe Terragni. Opera completa*, a cura di G Ciucci, Electa, Milano, pp. 391-407.
- Quintavalle, AC (cur.) 1989, *Marcello Nizzoli*, catalogo della mostra, Electa, Milano.
- Radice, M 1936, 'Le decorazioni', *"Quadrante. Documentario sulla Casa del Fascio di Como"*, nn. 35-36, p. 33.
- Radice, M 1979, *Memorie del primo astrattismo italiano degli anni '30 e '40*, Edizioni Pantarei, Lugano.
- Silva, U 1973, *Ideologia e arte del fascismo*, Mazzotta, Milano.



Francesca Zanella

Luce guerra dominio: rappresentazioni urbane



Abstract

Le relazioni tra città, luce e guerra possono essere analizzate come rappresentazione di forme del potere e per verificare ciò è necessario misurarsi con i temi della storia urbana e della tecnologia, ma non si può prescindere, per la natura intrinseca della luce, anche da una valutazione del sistema delle immagini, tenendo quindi conto del ruolo delle ricerche artistiche.

In questo intervento, confrontando i percorsi della rappresentazione e del progetto, si intendono sottolineare due elementi: il capovolgimento del punto di vista sulla città, nella prima metà del Novecento, e le forme, spesso mistificatorie, con cui si utilizza la luce per raccontare le città in guerra e le città risorte dopo la guerra, una componente che si verificherà attraverso il caso di studio della città di Parma (1938-1944).

Relationships between cities, war and light can be analyzed as a representation of forms of power. To verify that, we need to take account of issues of urban history and of history of technology, but we can not ignore, for the intrinsic nature of light, even an evaluation of the system of images, also taking into account the role of artistic research.

In this paper, comparing the paths of the representation and of the project, we intend to underline two elements: the reversal of views on the city, in the first half of the twentieth century, and forms, often mystifying, with which the light is used to represent towns and cities in war and resurrected after the war, a component that will be verified through the case study of the city of Parma (1938-1944).



Schivelbusch (1994) ricorda come la distruzione delle lanterne durante la Rivoluzione francese e quella del luglio 1830 abbia rappresentato un atto simbolico di rivolta nei confronti del potere e anche un'azione di 'guerriglia urbana'. In questo modo lo storico si inserisce all'interno della tradizione di pensiero occidentale che attribuisce valenza simbolica alla contrapposizione tra luce e oscurità, proponendo un nuovo percorso di storia della città fondato sull'analisi del rapporto tra illuminazione artificiale e tessuto urbano. Questa lezione non può prescindere da un altro significativo percorso, quello delle riflessioni di Adorno e di Foucault (Marasco 2004) i quali hanno indicato nelle forme di illuminazione uno degli strumenti di dominio la cui valenza si radicalizza proprio nei conflitti bellici. In tali circostanze la luce assume, infatti, un ruolo centrale sia sul piano della rappresentazione che su quello di conquista e dominazione del territorio, una centralità rafforzata dalla duplice

valenza della luce artificiale. Nella modernità fondata sul mito del progresso e della ricerca tecnologica la luce artificiale diventa, infatti, un'arma di propaganda che contribuisce alla creazione di un nuovo sistema di metafore verbali e visive e un potente strumento bellico nella definizione del teatro della guerra. L'impatto è rafforzato dal ribaltamento di senso che si opera trasformando l'energia elettrica e l'illuminazione artificiale, che dagli anni Ottanta dell'Ottocento erano proposte come uno dei prodotti del progresso tecnologico e come strumento della meraviglia, in componenti di un nuovo sistema di immagini ottenuto rielaborando metafore che erano state create e diffuse nel nuovo sistema urbano, e sfruttato dalla propaganda per creare fantasmi o per fugare il terrore [fig. 1]

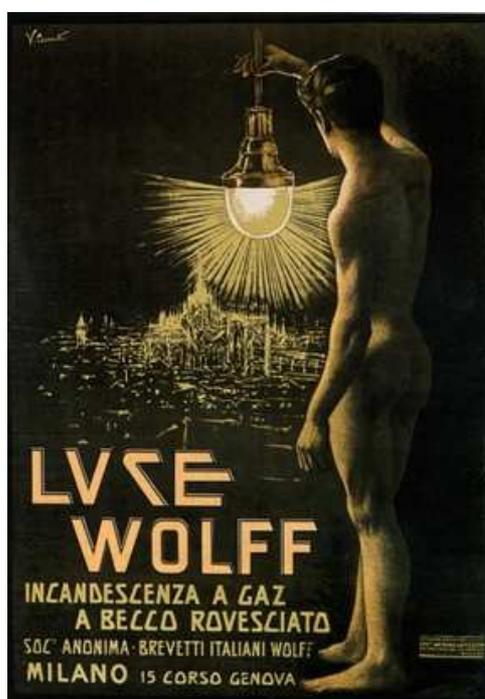


Fig. 1: V. Ceccanti, *Luce Wolff*, manifesto pubblicitario, 1900 ca.

Sul piano del governo del territorio, invece, il ribaltamento si attua 'negando' con i regolamenti di protezione antiaerea quella rete di illuminazione della città che ormai aveva ridisegnato la struttura delle città trasformando la dimensione urbana notturna in uno spazio definito da uno scambio tra interni illuminati a giorno e percorsi stradali inondati di luce.

Il ribaltamento avviene anche sul piano della innovazione tecnologica sollecitata dalle strategie e tattiche militari. Già nell'Ottocento potenti fari erano stati utilizzati per i bombardamenti notturni dei porti, illuminando il territorio e le città, contribuendo a una rinnovata lettura dello spazio urbano notturno, e modificando le modalità di percezione della struttura dello spazio pubblico, della strada e della piazza. È quanto

emerge, ad esempio, da uno studio sul ruolo della luce 'artificiale' nel corso della guerra franco-prussiana (Gorman 1977) in cui si pone l'accento sulle modificazioni percettive imposte dalla luce come strumento di difesa della città e in cui si mette in rilievo come la guerra abbia ancora una volta rappresentato il banco di prova per tecnologie che troveranno applicazione nei decenni successivi al conflitto, come le gigantesche torri elettriche realizzate in Europa e negli Stati Uniti.

Un altro paradosso è quello dei mutamenti di prospettiva sulla città in tempo di pace rispetto alla città quale teatro di guerra. Nel corso della seconda metà dell'Ottocento il mito della metropoli inizia a soppiantare l'idea di città ancora definita dal sistema delle mura, anche là dove queste sono ridotte a vuoti tracciati destinati ad essere progressivamente colmati dalla crescita edilizia, e la luce rappresenta ancora l'elemento della meraviglia e della riscoperta della dimensione pubblica della notte. Negli anni che precedono e succedono alla prima guerra mondiale, l'estensione delle reti di distribuzione dell'energia contribuisce a far perdere la centralità del 'municipio' rispetto al territorio, e questo non solo metaforicamente, mentre si fa strada un ambivalente rapporto nei confronti della dimensione artificiale della notte costruita dalla luce.

Un'analisi della relazione tra città, luce e guerra deve pertanto misurarsi con la storia urbana e quella tecnologica, quindi con gli strumenti del progetto, ma non può prescindere, per la natura intrinseca della luce, da una valutazione delle forme della rappresentazione, quindi anche delle ricerche artistiche.

Due sono gli elementi che si intendono sottolineare: il capovolgimento del punto di vista sulla città, nella prima metà del Novecento, e le forme, spesso mistificatorie, con cui si utilizza la luce per raccontare le città in guerra e le città risorte dopo la guerra.

Rappresentazioni

Uno degli elementi che ha fatto della prima guerra mondiale il primo grande conflitto moderno è l'irrompere dell'aereo quale nuovo strumento bellico, un potente deterrente che ha innescato dinamiche inedite nelle tecniche di guerra e di controllo del territorio (Scroccaro 2003); le nuove implicazioni a livello di strategie militari sono state tradotte nell'ambito civile attraverso la definizione di un nuovo racconto simbolico in cui l'aviatore e il velivolo sostituiscono il mito del cavaliere antico attraverso la costruzione di una nuova iconografia della modernità in cui l'iperbole visiva traduce le potenzialità di un nuovo strumento di controllo non solo del territorio, ma anche delle città.

Mentre le città vengono violate dal cielo (e pensiamo al racconto fortemente retorico sui provvedimenti di oscuramento delle città europee, da Londra a Parigi, da Trieste a Milano; Rastelli 2004), inizia a configurarsi il sistema di racconto per immagini della guerra: dalle campagne propagandistiche attraverso i manifesti, alla rappresentazione dei nuovi confini della guerra nella cartografia e nell'illustrazione, alle iconografie notturne di tradizione simbolista che vengono rivisitate in questi anni (cur. Rossini 2003) [fig. 2].



Fig. 2: *Di guardia....*, illustrazione in "Noi e il mondo" 1916. p. 474.

L'analisi di queste immagini, a prescindere da considerazioni di ordine linguistico, fa emergere due 'spazi' che si contrappongono anche e soprattutto attraverso la luce che assume un ruolo fondamentale nel gioco retorico in cui il racconto per immagini e quello letterario sono strettamente connessi.

La frequente rappresentazione dei fasci di luce che solcano l'oscurità coincide con la crescente consapevolezza da parte degli strateghi militari e di esperti di diritto internazionale di quanto il dominio dall'alto contribuisca ad accelerare la perdita del controllo della sovranità nazionale con la ridefinizione dei confini, una percezione che raggiungerà il suo culmine nell'era della bomba atomica. Anche nelle opere a carattere divulgativo di una pubblicistica che nel corso degli anni Trenta è sempre più ricca si sottolinea il progressivo superamento delle distanze: "L'aviazione ha, in una parola, abolito i teatri di operazione", così dichiara Bronzuoli (1938, p. 14), Generale del Comitato Centrale Internazionale di protezione anti-aerea, illustrando i progressi dell'aeronautica che consente di raggiungere obiettivi militari nel raggio di 750 km. I progressi corrono di pari passo agli studi di strategia militare nell'ambito dei quali le

prospettive di guerra totale teorizzate già negli anni Dieci da Douhet (cur. Curami & Rochat 1993) si stanno progressivamente affermando nei conflitti degli anni Trenta raggiungendo le dimensioni drammatiche dell'impiego delle tattiche dell' *area-bombing* da parte degli Inglesi come strumento della guerra psicologica (Hewitt 1983).

È in questo contesto che inizia a prefigurarsi un capovolgimento di prospettiva a livello di rappresentazione grazie ad un uso sempre più diffuso della fotografia aerea che traduce attraverso i canali della comunicazione di massa le nuove forme di controllo del territorio (Arena 1994) [fig. 3], innescando una indiscutibile ricaduta nell'ambito del sistema delle immagini e della ricerca artistica.

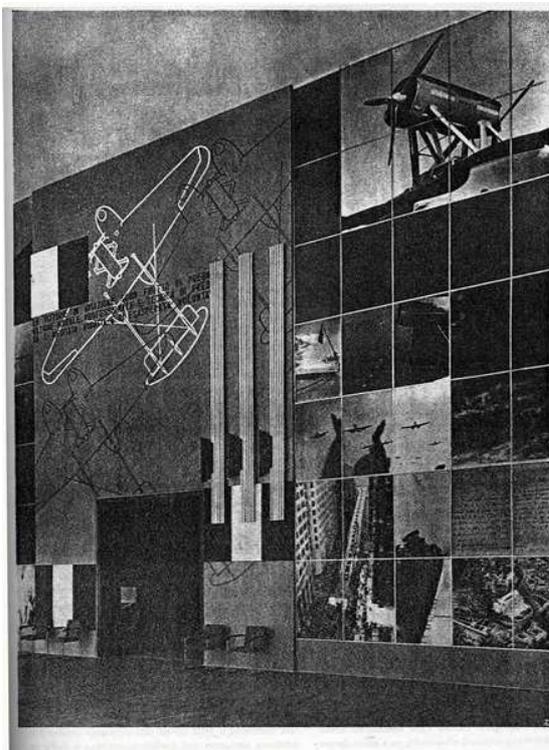


Fig. 3: G. Pagano, Salone della crociera del decennale, Esposizione dell'aeronautica italiana, Milano, 1934.

Superata progressivamente l'enfasi tardo-simbolista che caratterizza le prime rappresentazioni dei due primi decenni del '900 (G.A. Sartorio, *Attacco aereo di Venezia*, 1918) si passa, da un lato, alla formulazione del linguaggio espressionista, ad una maggiore drammaticità nelle rappresentazione di cieli neri solcati dai fasci della contraerea (G. Grosz, *Bombardamento di una città*, 1915), mentre nel corso degli anni Trenta grazie al fondamentale ruolo del secondo futurismo, si passa dalla rappresentazione della ricerca dell'ignoto nel cielo oscuro alla rappresentazione 'realista' o 'spiritualista' delle città dall'alto (Tato, *Sorvolando in spirale il Colosseo*.

Spiralata, 1930). Sul piano della costruzione retorica la mutuazione di una metafora antica impiegata per rappresentare la potenza e la velocità, quella del cavallo impennato in corsa, viene presto sostituita dal trionfo della macchina, del motore e delle eliche nelle nuove iconografie degli anni Trenta, dall'aereopittura futurista (pensiamo al legame tra le riprese aerofotogrammetriche di Roma e il fotoplastico di Tato, *Ala littoria*, 1935) ai manifesti della propaganda fascista sull'impresa della trasvolata atlantica di Balbo. Inoltre l'immagine immateriale della luce si concretizza e diventa oggetto nelle rappresentazioni degli strumenti della difesa antiaerea [fig. 4]

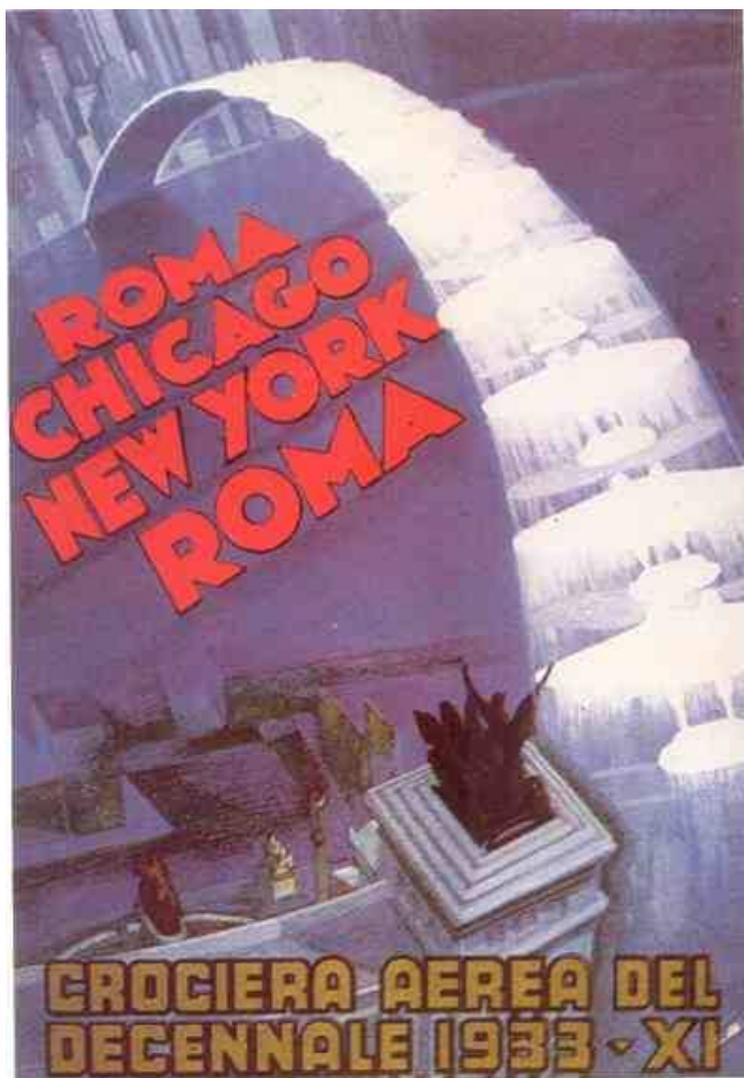


Fig. 4: *Roma Chicago New York Roma. Crociera aerea del Decennale. manifesto. 1933.*

La forte componente retorica del mito avanguardista della velocità è inoltre amplificato dalla estensione del sistema delle immagini ormai costituito dal manifesto, dalla fotografia, dal documentario e dalle grandi macchine delle

esposizioni universali e tematiche. Anche queste diventano occasioni per la costruzione ed amplificazione del grande mito del volo, secondo la duplice dimensione civile e militare, in cui la luce svolge un ruolo determinante nella rappresentazione del territorio urbano.



Fig. 5: E. Carboni, Ingresso del Palazzo dell'arte, Esposizione dell'aeronautica italiana. Milano 1934.

Non possiamo non ricordare l'epico racconto costruito nel 1934 nel Palazzo dell'arte a Milano in occasione della Mostra dell'aeronautica, uno dei più significativi momenti della mistica fascista. Rispetto al mito laico dell'industria americana che troverà espressione qualche anno più tardi nell'International Fair di New York del 1939 (in particolare la prefigurazione della città del futuro nel padiglione della General Motors in cui Futurama, la città della mobilità è osservata, illuminata, con la stessa prospettiva dell'aviatore, il nuovo eroe popolare) la rappresentazione della storia del volo dai precursori agli anni Trenta è creata per onorare il "genio italico" e per dimostrare il dominio e il primato della nuova nazione fascista. I linguaggi utilizzati dagli allestitori delle sezioni all'interno del Palazzo dell'arte variavano dalla

applicazione delle contemporanee tecniche della réclame (ad esempio nella facciata di Carboni, fig. 5) alla rievocazione di spazi metafisici ed astratti (Sala dei precursori allestita da Figini e Pollini) a costruzioni scenografiche come quelle di Baldessari per la sezione Aviazione e fascismo, a costruzioni ibride come nel caso della Sala del più leggero di Ponti in cui la scena è costruita attraverso la messa in mostra di grandi eliche, impaginate sulla parete come oggetti misteriosi. In questo caso il racconto del volo è costruito principalmente attraverso la rappresentazione dell'oggetto con una prevalente attenzione all'elemento d'eccezione, al pezzo unico, piuttosto che alla logica quantitativa dell'industria. Ma è soprattutto nelle testimonianze raccolte nel catalogo che la luce viene assunta come componente fondamentale del racconto retorico, come nelle parole del colonnello Stanzani:

La visione dall'alto, che fornisce elementi di particolare bellezza della natura sottostante, il volo stesso che si può sintetizzare in velocità e nel ritmico pulsare del motore tra luce ed aria, e la natura delle attività che si svolgono negli aeroporti, impongono all'architettura aeronautica masse razionalmente distribuite, linee semplici e schiette, interni ariosi e luminosi, massima facilità di pulizia e rispetto dell'igiene (Esposizione dell'aeronautica italiana 1934, p. 144).



Fig. 6: A. Pica, Padiglione, dell'aerofotografia, aerocartografia e bibliografia, Esposizione dell'aeronautica italiana, Milano, 1934.

Oppure nel testo a commento sulla sezione dell'aerofotografia [fig. 6]:

L'atmosfera di stupore, anzi di estatica meraviglia per il volo è accentuata dalle tonalità delle pareti: azzurro chiarissimo, rosa salmone, bianco, grigio chiaro; e la meraviglia per ciò che il volo ha consentito di vedere e di studiare - e cioè per ciò

che forma l'oggetto di questa sezione - è sintetizzato nella monumentale scritta che si legge sulla parete di fondo: 'Un aspetto nuovo del mondo si è rivelato alla nostra meraviglia. Al prezzo sublime del rischio occhi possenti guardano le cose dal cielo. Splendori di luci, scintillio di mari, fugace apparire di terre sono la preda dell'ordigno esatto e veloce' (Esposizione dell'aeronautica italiana 1934, p. 221).

Disegno urbano e illuminotecnica

Un'altra interessante prospettiva d'analisi è quella di uno studio in termini foucaultiani degli apparati di illuminazione urbana come dispositivi di controllo, un sistema che può essere assunto in termini simbolici, come ricorda Schivelbusch (1994) a proposito della distruzione delle lanterne, ma anche quale strumento che, annullando l'oscurità, ridefinisce le gerarchie territoriali nel nome della sicurezza e dell'estetica urbana. Come abbiamo suggerito nella prima sezione, la costruzione di un sistema di immagini quale quello della città notturna illuminata e osservata dal cielo si basa sulla giustificazione e mistificazione degli esiti del progresso tecnologico di cui la luce artificiale è uno dei prodotti con maggior carica immaginifica. Nello stesso tempo il dibattito moderno è contraddistinto dalla convivenza del mito della democratizzazione della tecnologia con la continua ricerca di strumenti di controllo e sottomissione militare del territorio.

Nell'Ottocento la luce artificiale aveva contribuito a connotare un rinnovato teatro urbano, ad esempio nei parchi espositivi, città artificiali per antonomasia, dove la luce era 'prodotto' ed era presentata per la sua natura innovativa anche là dove era assunta come componente spettacolare (Hughes 1983; Beauchan 1997), nel solco della tradizione delle feste e dei trionfi barocchi. Dopo le significative tappe della prima esposizione internazionale dell'elettricità del 1881 e delle esposizioni universali parigine del 1889 e del 1900, è nel corso del XX secolo che la luce trasforma radicalmente i parchi espositivi rendendo possibile la nuova dimensione notturna, raggiungendo esiti strabilianti nelle esposizioni di Barcellona nel 1929, raccontata dal cinegiornale Luce (Cinegiornale Luce 9/1929), in quella di Parigi nel 1937, sino all'International Fair di New York del 1939. In quella città definita Babilonia dai viaggiatori europei l'illuminazione notturna crea effetti inediti rispetto alle realtà europee, perché differentemente regolamentata, e ampiamente utilizzata a scopo pubblicitario; nello stesso parco espositivo di Flushing Meadow la luce è oggetto di progetto da parte di Basset Jones che disegna i percorsi con accorgimenti tecnici apprezzati da Lewis Mumford (2000).

Anche volendo limitare l'attenzione alle ripercussioni, non solo a livello di dibattito disciplinare e di ricerche illuminotecniche, che possono avere avuto le disposizioni di limitazione della illuminazione durante la seconda guerra mondiale nell'ambito dei provvedimenti di difesa antiaerea, non si può ignorare lo stato degli studi sulle tecnologie di produzione e distribuzione dell'energia elettrica e sul confronto tra cultura americana ed europea (De Rosa 1993). L'articolata realtà europea è infatti caratterizzata dal contrasto tra una storia di progressiva innovazione infrastrutturale e tecnologica (Hughes 1983; Rassegna 2007) e quella della ridefinizione delle forme di controllo e difesa territoriale dopo il primo shock della grande guerra attraverso la predisposizione dei regolamenti di difesa antiaerea che prevedevano, fra le tante misure, anche quella dell'oscuramento delle città.

Limitandoci alla realtà italiana possiamo verificare quanto queste due storie si intreccino e allo stesso tempo si neghino (Giannett 1993).

Nel 1934 il governo di Mussolini sancisce la istituzione di due organi che avrebbero dovuto definire, coordinare e promuovere le azioni di educazione della popolazione e di predisposizione di strumenti di tutela del territorio urbano e degli insediamenti produttivi; un tale provvedimento deve essere ricondotto all'interno di una mobilitazione diffusa negli stati europei (e non solo) che si acuisce proprio nel corso degli anni Trenta.

In questo quadro di generalizzata 'militarizzazione' a livello europeo vengono istituiti il CCIPA -comitato centrale interministeriale protezione antiaerea- e l'UNPA – unione nazionale protezione antiaerea. Il CCIPA, come precisa uno dei principali esperti, il generale Stelligwerf (1939) aveva funzione statale, in quanto organo tecnico legale prevalentemente militare da cui dipendeva l'inquadramento generale della protezione; l'UNPA, invece, era un ente morale volontario «che trae vita essenzialmente da quella imponente forza d'insieme a un tempo e capillare che è il partito» (Stelligwerf 1939, p. 35). Il CCIPA avrebbe dovuto regolamentare le azioni di protezione del territorio attraverso l'oscuramento, l'allarme, lo sfollamento e la realizzazione dei ricoveri pubblici, all'UNPA invece sarebbe spettata la propaganda, l'addestramento della popolazione, la raccolta di fondi e la distribuzione delle maschere. All'UNPA, quindi, erano affidate la protezione individuale, quella della casa e il primo soccorso nell'ambito del rione, ed essendo concepita come una diretta emanazione del partito fascista è evidente che le forme dell'azione non potevano che essere improntate alle modalità della propaganda politica.

Gli studi sino ad ora condotti hanno posto l'accento sul contrasto tra il sistema di messaggi e di informazioni diffuso dalla macchina della propaganda e la reale efficacia dei provvedimenti e delle strutture create a difesa del territorio italiano quali la costruzione della rete di rifugi antiaerei, sino alla pianificazione urbanistica

“antiaerea” (Della Volpe 1986). Si sostiene, in particolare, che l'azione dell'UNPA sia stata minata dalla scarsità di risorse economiche che avevano reso impossibile la creazione di una reale rete di sorveglianza. In effetti uno sguardo all'organo ufficiale attraverso il quale l'ente comunica la sua attività sembra confermare il ruolo prevalentemente politico e propagandistico delle iniziative che spesso sembrano esaurirsi nella messa in scena di esercitazioni antiaeree e nella attività di informazione ed educazione degli italiani.

Mentre le aziende municipalizzate stanno intervenendo per potenziare ed estendere gli impianti di illuminazione urbana, uno dei casi esemplari è quello milanese dove dai 12000 centri luminosi del 1926 si passa ai 23500 del 1941 (Pavese 1993), si definiscono procedure per la protezione del territorio nazionale attraverso il mascheramento e, nei casi estremi, rinunciando alla 'nuova energia':

Tenere anche debolmente illuminata una città durante un attacco aereo è offrire una mira all'attaccante. L'oscuramento non deve essere limitato all'obbiettivo che si vuole proteggere, ma devesi invece oscurare anche una vasta zona intorno. Per quanto i piloti possano conoscere le regioni sorvolate e dispongano di apparecchi perfezionati per orientarsi, la direzione, nella completa oscurità, sarà sempre poco precisa, il tiro incerto, la riuscita dell'incursione assai problematica.

Così dichiara Bronzuoli (1938, p. 51) in uno dei numerosi pamphlet pubblicati in questi anni. Le forme di difesa passiva prevedono quindi due sistemi di oscuramento, quello parziale, che avrebbe dovuto essere mantenuto in permanenza durante tutta la guerra, e quello dell'oscuramento totale, durante l'allarme, con lo spegnimento di tutta l'illuminazione pubblica. L'oscuramento parziale prevedeva:

la soppressione della maggior parte della illuminazione pubblica, conservando accese nelle vie poche lampade, azzurrandole per renderle meno visibili da lontano e schermandole in modo da intercettare completamente ogni irradiazione luminosa verso l'alto. Insieme deve esser soppressa tutta l'illuminazione privata esterna (lampade per illuminazione di terrazze e di cortili, insegne luminose di qualsiasi genere, ecc.) (Bronzuoli 1938, p. 15).

I provvedimenti comportavano, quindi, interventi sugli impianti esistenti: i dispositivi luminosi dovevano essere schermati con cappucci metallici e vetri blu per indirizzare la luce verso il basso e modificarne la colorazione. Le ore di oscuramento parziale variavano in relazione all'ora legale e alla latitudine (estate: 22,30/23 –

4,30/5; inverno: 17,30/18 – 6,30/ 7), ma anche in relazione alle tecnologie degli impianti di illuminazione pubblica, una variabile significativa che comportava una sorta di revisione dei rapporti tra città e campagna. Le norme infatti non erano applicabili a tutto il territorio dal momento che l'oscuramento parziale era possibile solo nei comuni i cui impianti fossero dotati di cabine di trasformazione che permettevano lo spegnimento in contemporanea; in tutti gli altri centri urbani si applicava l'oscuramento totale al calar della sera.

La fenomenologia della città notturna illuminata è tuttavia determinata anche da altre componenti, come i luoghi dello spettacolo o quelli del commercio e anche dal flusso del traffico pubblico e privato, un elemento di non secondaria importanza sulla cui incidenza non è ancora possibile fare una corretta valutazione dal momento che non si è ancora in grado di tracciare un quadro chiaro delle regole definite per mezzi di trasporto e per negozi (Gioannini & Massobrio 2007).

La storia delle forme di difesa del territorio è per altro complessa, dovrebbe tenere conto delle modalità di difesa attiva, oltre che delle strutture di mascheramento degli obiettivi e della rete di rifugi antiaerei. Anche a questo livello la luce assume un importante ruolo, uno strumento utilizzato per creare una rete di punti di riferimento attraverso l'impiego di dispositivi luminosi sia in cielo (le lampade Donath a luce intermittente in dotazione ai caccia), che a terra, con le postazioni luminose per l'orientamento, come dimostrano le norme antiaeree emanate nel 1941 per Milano e per il territorio circostante. Questo capovolgimento della prospettiva, che ci riporta nell'ambito dell'osservazione della città dall'alto assegnando alla luce il ruolo d'agente tracciante, è fondamentale e deve tenere conto anche dei grandi cambiamenti che si verificano in questi anni di guerra nell'ambito delle tecniche di volo e delle tecnologie di segnalazione nella fase che precede la creazione della rete di protezione radar. In Germania, ad esempio sono messe a punto delle misure per sviare i bombardieri inglesi creando obiettivi in aperta campagna che venivano bruciati, oppure *fake lighting systems* che davano l'idea di black out incompleti e strumenti che simulavano fari di macchine in movimento (Gioannini & Massobrio 2007). Ma tralascieremo tutti questi aspetti per concentrarci sulla componente della illuminazione pubblica cercando di comprendere in che termini le restrizioni abbiano inciso sulla vita urbana. Il primo livello è sicuramente rappresentato dal ruolo della propaganda, che inizia ad incidere già alcuni anni prima dello scoppio della seconda guerra mondiale, con la formulazione, da parte degli strateghi militari, di scenari di una guerra totale combattuta principalmente nel cielo.

La divulgazione degli effetti delle tattiche di guerra che sono verificate negli anni Trenta nei conflitti in estremo oriente, e quindi nella stessa Europa con la guerra civile spagnola, avviene principalmente attraverso la cronaca giornalistica e i

reportage fotografici che iniziano a rendere famigliari immagini di bombardamenti aerei e a diffondere il terrore degli attacchi con il gas. È forse sufficiente citare alcune fotocronache pubblicate dal periodico "Tempo" (1939, n. 3, p.21). *Sabato a Londra* è il titolo della foto che ritrae una madre per strada con tre figli, tutti indossano la maschera antigas, così commentata dalla didascalia:

Veramente l'ordine delle autorità militari alla popolazione di Londra, durante gli esperimenti di protezione antiaerea sarebbe quello di restare tappati in casa. Ma oggi è sabato. E di sabato gli inglesi vanno a zonzo. Allora si è ricorsi a un compromesso: le maschere; così come si ricorre a quello della museruola per i cani, durante le epidemie di idrofobia.

Al sarcasmo contro le abitudini degli Inglesi fa da contrappunto la costruzione dell'immagine della potenza militare tedesca dell'altra fotocronaca rappresentante i tetti di una città e fasci di luce che solcano il cielo:

Berlino è oscurata dal 1 settembre: milioni di abitanti si muovono per le strade completamente buie. Durante la notte fasci luminosi di potenti riflettori incrociano nel cielo per rivelare alle batterie antiaeree appostate intorno e dentro la città gli apparecchi nemici" (1939, n.17 nella rubrica *Tempo perduto*).

Si agisce quindi soprattutto sul piano della propaganda secondo modalità che si stavano sempre più affinando non solo nei confronti dell'informazione giornalistica, attraverso le forme di controllo e di censura. Gli strumenti del condizionamento sono creati per tutte le fasce d'età, da specifici programmi scolastici per le classi elementari (Bronzuoli 1938; Stellingwerff 1939), a collane editoriali e periodici (Collana "Aviazione per tutti" dell'Editoriale aereonautica di Roma; "L'Ala d'Italia" 1922), ai corsi di aggiornamento, a tutti i canali delle comunicazioni di massa come trasmissioni radiofoniche, cinegiornali, e infine anche le esposizioni e le esercitazioni predisposte dall'UNPA in numerose città italiane dalla metà degli anni Trenta. Queste ultime trasformano la città in un nuovo teatro in cui la vita quotidiana è stravolta da una momentanea interruzione delle attività consuete, come raccontano i Cinegiornali Luce che documentano lo svolgimento delle azioni in tutto il territorio. Ricordiamo uno fra i tanti, quello sulla prova effettuata a Napoli il 3 aprile 1935 (Cinegiornale Luce 3/5/1935). Immagini e parole si alternano per descrivere le simulazioni attacchi

aerei, come nella cronaca del “Corriere della sera” del 29 marzo 1939 delle esercitazioni di Milano:

Tutti si domandavano ieri quando ci sarebbero stati gli allarmi intanto tutti si erano messi in regola con le disposizioni, i negozi avevano oscurato le vetrine e le insegne, gli stabilimenti avevano cercato di eliminare ogni luce, i portinai avevano cercato di eliminare le luci nelle scale e negli atrii e gli automobilisti privati e pubblici avevano persino schermato i fari. I tram erano usciti alla mattina con le lampade interne incappucciate di blu e di blu avevano velato i fanali.” (Le esercitazioni antiaeree. la vita della città resa inerte da un allarme notturno di 50 minuti, 1939).

La narrazione prosegue con la descrizione degli eventi d'allarme alle 22,20, preceduto già dalle 20 da un assembramento in piazza Duomo di cittadini attratti dalla parte spettacolare dell'esperimento, incuriositi dalle luci abbassate che davano un nuovo volto alla città. Più che dalla luce stradale smorzata, tipica delle “ore piccole” della notte, si sostiene che l'aspetto singolare fosse dato dall'oscuramento delle vetrine «prive dei soliti fulgori», e anche dal riuscitissimo oscuramento dei tram e degli autobus che sembravano circolare bui e assolutamente vuoti. Solo chi saliva vedeva i rivestimenti azzurri di celluloidi delle lampade. Dopo l'allarme:

Spenti i fanali, spenti i lumi delle vetrine, spenta la pubblicità luminosa, spente le già anemiche lampade delle carrozze tranviarie, d'improvviso un fitto buio è come piombato sulla città. [...] Non veniva fatto, tuttavia, di pensare ad una città morta: piuttosto ad una città volitiva, che avesse inteso e compreso un ordine. Se l'immagine zoologica fosse possibile, l'idea che si richiamava alla mente era quella di certi animali, che, per istinto di difesa, assumono, in cospetto del nemico, l'inerzia della finta morte (Le esercitazioni antiaeree. la vita della città resa inerte da un allarme notturno di 50 minuti, 1939).

È interessante quanto si manifesti anche in una tale occasione una differenza tra il centro e la periferia:

nelle strade era il deserto, mentre in piazza Duomo dopo poco alcuni riprendono insofferenti a muoversi. [...] Nel buio delle strade che per essere poco spaziose godevano meno il chiarore lunare vagolavano, lucciole rossegianti, i fanalini di

cui i vigili urbani si servivano per ispezionare la cerchia loro affidata (Le esercitazioni antiaeree. la vita della città resa inerte da un allarme notturno di 50 minuti, 1939).

La messa in scena in altri casi è simulata ricorrendo a strumenti che appartengono alla sfera del progetto urbano, e dello spettacolo, come nel caso dell'evento realizzato nel 1936 dalla delegazione di Padova, ideato dal presidente della delegazione colonnello Della Favera e dal capitano Giorgio Pistorelli. Presumibilmente nell'ambito delle celebrazioni del ventennale della vittoria fu realizzato dal tecnico Carlo Ploma un plastico di 3x2 metri che riproduceva in modo dettagliatissimo una zona di città moderna in scala 1:100 con la stazione, le officine, le vie, le piazze, giardini, case, scuole, ecc. Il plastico era costituito da circa 300 pedoni, da una ventina di tram, un centinaio di auto, ogni elemento era comandato da una invisibile catena, quindi miriadi di lampade, sirene e altri rumori degli aerei dei bombardamenti, tutto messo in moto da 7 motori, 300 ingranaggi, 400 metri di catena e 4 km di filo, e si ricorda, un anno di lavoro.

in un primo tempo il plastico ci rappresenta la vita cittadina come si svolge in tempo di pace. È sera: la città è illuminata e piena di vita; i trams, le automobili con i loro fari accesi, i pedoni, circolano numerosi, si incrociano, si rincorrono, svoltano; gli esercizi pubblici, le finestre delle case e degli uffici, le scritte pubblicitarie multicolori gettano torrenti di luce sulle vie, che sono tutte animatissime. In una parola la vita della città ridotta nella minuscola scala di un centesimo, con i pedoni alti meno di due centimetri e i trams, le automobili, le case in proporzione, e nel suo pieno rigoglio." (*Bollettino UNPA*, a. II, n. 2, febbraio 1938, p. 3).

La vita della città in tempo di guerra muta con la riduzione dell'illuminazione stradale e con le insegne luminose oscurate; d'improvviso la sirena dell'allarme lacera l'aria e la luce si spegne nelle strade, i tram e le auto si fermano, i passanti cercano i rifugi, la case ad una ad una si oscurano, le squadre rionali escono per ispezionare, la città è totalmente scura, gli aerei si avvicinano, cade una bomba su un edificio che si incendia, arrivano i soccorsi e poi tutto riprende il suo ritmo riproponendo la visione della città con tutte le sue innumerevoli luci.

Le testimonianze raccolte ci restituiscono un quadro in cui emergono le contraddizioni tra la mistificazione della propaganda, le reali condizioni di vita e gli strumenti di controllo della città. Una retorica che continua ad essere ripresa anche nelle prime ricostruzioni del dopoguerra, come alcune sequenze nel documentario della serie delle settimane INCOM scritto da Andrea Barbato, *Roma, città indifesa* del 1963. Osservando Roma da uno dei colli, un testimone racconta come alle 18,35 iniziasse l'oscuramento della città, un vero incubo per i cittadini e per le autorità: "immaginate questi palazzi completamente immersi nel buio, bastava che filtrasse un po' di luce che si vedeva da ogni parte, tanto più che il grido di quell'epoca era 'luce, luce'", il richiamo dall'allarme degli agenti addetti alla sorveglianza (Rizzato, Barbato 1963).

Possiamo verificare in questo documento come ancora nel dopoguerra la ricostruzione storica ricorra ad alcuni stereotipi propri dei racconti degli anni Quaranta con cui si descrivevano gli inediti paesaggi azzurrati derivanti dalla applicazione delle norme della protezione antiaerea. Ricordiamo ad esempio l'articolo pubblicato sulla rivista della "Città di Milano" nel 1940:

Milano faceva la breve pulizia che la regia di provvedimenti governativi aveva già approntati per inazzurrare le sue sere e le sue notti di un azzurro scuro, tale – nelle notti di luna- da rendere la città invisibile ai piloti [...] Si inazzurravano le vie, le piazze, la galleria [...] Milano in azzurro ha una personalità tutta propria [...] Milano vista di notte, nelle ore piccole, specie durante un allarme, quando anche le poche lampade violacee delle strade cessano di irradiare quell'alone di pallida luce, ha un aspetto fantasioso. Nelle notti di luna, quando la luce lattea del disco solingo batte in pieno sui tetti [...] la visione è ultrafantastica. È un paese nuovo, quel deserto delle vie, delle finestre chiuse soffuse d'argento, danno al sentimento un gusto tutto particolare. Con la notte pura, nuda, quella voluta da Dio, si è rivelato il volto notturno della città. Prima lo ignoravamo (Poch 1940).

La retorica del racconto è finalizzata a mascherare la sensazione reale di costrizione causata da tali misure attraverso una ridefinizione degli spazi e delle dinamiche sociali a partire dai primi bombardamenti sull'Italia nel 1940 e quindi con la seconda fase iniziata nel 1942, quando, per contrastare il progressivo impiego dei bombardamenti sulle città, l'oscuramento parziale si trasformerà in coprifuoco nel 1943 (cur. Marrucci et al. 2004). Da queste date, al 'progetto' dell'oscuramento si sovrappone la perdita temporanea della luce conseguente al danneggiamento delle centrali e delle reti di distribuzione dell'energia e i toni della propaganda si fanno

sempre più forti, su tutti i fronti: in un documentario britannico sul bombardamento da parte della RAF di Essen del 1942 la voce fuori campo commenta le immagini delle esplosioni nella notte con toni trionfalistici che esaltano la potenza di fuoco vittoriosa, dove i tracciati luminosi ripresi dall'alto sono quelli degli incendi.

Sull'altro versante la rivista del Comune di Milano racconta con sdegno nel 1943 gli esiti dei bombardamenti alleati «sul cielo di Milano è passata la raf»; a fianco di un disegno di PAT con una silhouette nera della città sorvolata da bombardieri, scorre il testo:

e sulla città, qualche volta addormentata, altre volte nel pieno della sua vita intensa, feconda, costruttrice, si sparse il sibilo lacerante delle sirene d'allarme. Parve, ogni volta, che la città fermasse istantaneamente il battito del suo cuore, ma non era così; una vita nuova riprendeva nei cantinati puntellati, nei ricoveri pubblici e privati e nelle trincee sparse in ogni parte della città. E il rombo dei plurimotori nemici si faceva precedere da un ronzio, subissato presto dalla sarabanda del fuoco di difesa della nostra città. E l'attacco a Milano aveva inizio nel cielo – ora appena rosato da un tramonto d'autunno, ora opalescente per i riflessi lunari di una notte di anticipata primavera. I grifagni alati del nemico, giocando a rimpiazzino con le granate dirompenti della nostra contraerea, precipitavano a piombo, da grandi altezze, per vomitare il loro carico di distruzione e morte, per ripigliare poi la linea di volo e scegliere altri obiettivi, per scaricare ancora, a migliaia, spezzoni incendiari ed esplosivi. Al fragore assordante delle batterie antiaeree poste a difesa della città, e delle nostre mitragliere che ostacolavano l'opera senza nome degli aviatori anglo-americani, si alternavano ampi boati. Erano le bombe dirompenti dei velivoli nord-americani le quali precipitavano, così, alla rinfusa, cadendo su case, piazze, chiese, ospedali, musei, scuole, seminando morti innocenti fra donne, vecchi, fanciulli. E gli incendi divampavano per ogni quartiere, tingendo di sanguigno il cielo fattosi sgombro dalle ali degli avvoltoi nemici, sazi di tanta distruzione e di tanta morte seminata sulla città ferita, ma non doma (*Milano. Rivista mensile del comune di Milano*, supplemento al numero di marzo 1943, pp. 28-29).

Ricordiamo inoltre un articolo di Giò Ponti (1942) nelle pagine della "Illustrazione italiana" in cui l'architetto milanese racconta la riscoperta della notte come ritorno ad una condizione naturale e spirituale cancellata dalla cultura industriale. Nel testo di Ponti il lirismo e le istanze di estetica urbana si fondono, e forse solo il contesto storico ed editoriale possono giustificare una lettura simbolica

della luce e una posizione così anti-tecnologica. La riscoperta della dimensione notturna può forse essere espressione della germinale crisi del progetto della modernità in termini sedlmayriani (Sedlmayr 1970 e 1989), o è semplicemente un omaggio alla propaganda di regime? Un dubbio che sorge nel momento in cui rileggiamo quanto Ponti scriverà nel 1948 sulla qualità estetica del progetto di luce delle architetture riprendendo temi del dibattito sulla *Lichtarchitektur* degli anni Trenta (Oechslin 1993; cur. Ackermann & Neumann 2006) [fig. 7].

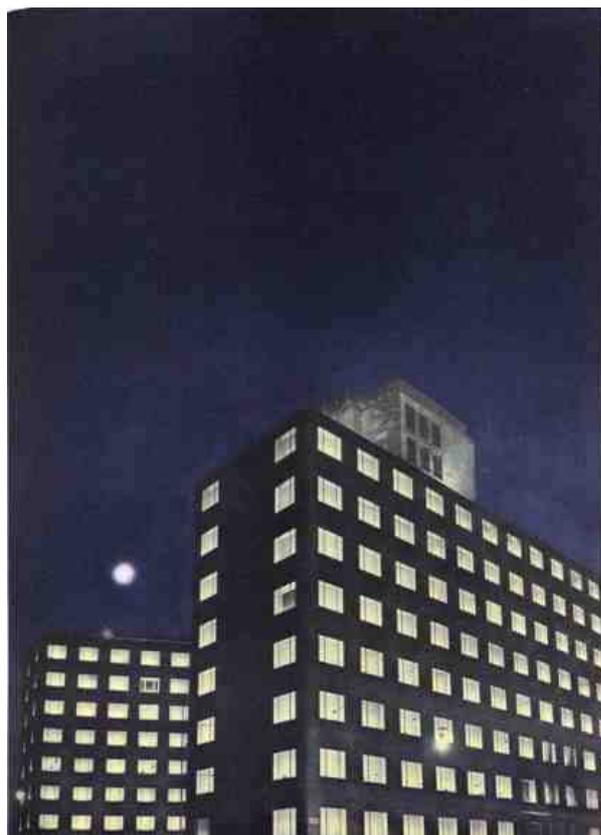


Fig. 7: Palazzo Montecatini, in "Aria d'Italia" 1940 primavera, (Università degli Studi di Milano, Centro Apice Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale).

Ma le immagini della propaganda sono strumenti mistificatori di una realtà molto articolata e contraddittoria che vorremmo affrontare partendo da un limitato caso di studio, quale quello della città di Parma in cui cercheremo di verificare la storia della convivenza della dimensione quotidiana con la retorica della guerra, nell'ambito della definizione di strumenti di controllo e tutela del territorio urbano [figg. 8-9].

La sezione provinciale dell'UNPA a Parma (Pellegrini 2006) inizia ad intensificare l'attività nel corso del 1938, anno in cui viene emesso il bando sui Provvedimenti in caso di allarme aereo (1 luglio 1938) che rende pubbliche le norme di protezione



Fig. 8: *L'ala italiana fa buona guardia*, manifesto dell'aviazione militare italiana, 1942.

CONTRO GLI INCONVENIENTI DELL'OSCURAMENTO.

Le vernici luminescenti Ducolux, nuova vittoria della chimica italiana, sono di grande ausilio per evitare gli inconvenienti e le difficoltà dell'oscuramento. Qualunque dicitura o segnale può essere reso visibile durante la notte. Il potere luminescente di queste vernici si risostituisce naturalmente con l'azione della luce diurna. La durata delle vernici Ducolux è praticamente illimitata. Perfetta visibilità anche diurna. Esperimentate favorevolmente dalla Regia Marina e dalle Ferrovie dello Stato. - La Direzione della Protezione Antiaerea ha sancito senza limitazioni l'applicazione delle vernici Ducolux durante l'oscuramento.

Per il tempo di guerra
ma anche per il tempo di pace

DUCO

INDUSTRIALI
SOCIETÀ GENERALE PER L'INDUSTRIA MINERARIA E CHIMICA

Fig. 9: Pubblicità Duco, 1943 ca.

antiaerea. Nell'ambito delle norme di oscuramento della città si prevede che il 9 luglio dalle 21 all'alba sarà attuato a cura dell'azienda elettrica l'oscuramento parziale, precisando che ciò avverrà nella sola città di Parma:

l'illuminazione pubblica a cura dell'azienda sarà ridotta con la riduzione delle lampade accese e della intensità luminosa, le luci esterne dei negozi e degli esercizi pubblici in genere e le insegne luminose pubblicitarie dovranno essere spente a cura degli interessati, dovranno anche essere spenti i globi luminosi dei distributori di benzina, degli orologi pubblici o elettrici. Il riverbero verso l'esterno delle luci sia pubbliche che private dovrà essere ridotto a cura degli interessati per mezzo di azzurramento e schermature. Gli autoveicoli dovranno circolare a velocità ridotta e non usare i fari abbaglianti, né le mezze luci utilizzando per le segnalazioni i mezzi acustici e per la visibilità i fari piccoli (ASC Pr, Bandi, 1938).

Si prevede inoltre una prova di oscuramento totale nella città e nella provincia dalle 21,30 alle 22 che non sarà preceduto dal segnale di allarme; l'azienda elettrica dovrà spegnere totalmente l'illuminazione pubblica, i privati dovranno evitare ogni "irradiamento"; le auto dovranno immediatamente fermarsi e le luci perpetue dovranno essere spente preventivamente nel caso non siano comandabili a distanza.

Nello stesso anno si inizia ad approntare la rete di avvistamento e segnalazione degli aerei nemici composta da 6 sirene elettromagnetiche Ultravox direzionali, installate dalla SIIS di Milano nel 1938 e montate in due gruppi da tre sirene, uno sulla torre meteorologica della Università, il secondo sulla torre di proprietà del municipio all'angolo tra via Melloni e via Parmigianino. In caso di mancata erogazione della energia elettrica si ricorrerà al suono delle campane a martello delle chiese di san Giovanni evangelista, san Benedetto, santo Sepolcro, san Pietro d'Alcantara, sant'Uldarico, Ognissanti, san Giuseppe, santa Croce, oratorio dei Rossi, santa Trinità; il cessato allarme sarà, quindi, segnalato con campana distesa, per una durata massima 10 minuti. La data del contratto con l'azienda milanese (ASC Pr, Serie Contratti, 4 agosto 1938) è di pochi giorni successiva alla predisposizione della prima esercitazione antiaerea della città, seguita da un'altra prova di cui il "Bollettino dell'UNPA" (n. 8 agosto 1938, p. 6) dà conto nel numero dell'8 agosto in modo particolarmente dettagliato, anche rispetto ad altre cronache.

L'esercitazione era avvenuta in due tempi: alle ore 17 con la segnalazione della rete di avvistamento attraverso l'allarme di campane e sirene degli stabilimenti; dopo 10 minuti era stato simulato il lancio di bombe su Parma da parte di un aereo nemico con razzi bianchi e verdi, seguito dall'azione di soccorso per l'incendio del palazzo

del municipio. Alle ore 18 sirene e campane avevano dato il segnale di cessato pericolo. La seconda parte era consistita in prove di oscuramento in città e provincia, alle 21 in città e periferia era stata ridotta l'illuminazione, mentre i servizi d'ordine e soccorso avevano iniziato a funzionare. La circolazione cittadina aveva iniziato a paralizzarsi, caffè e locali pubblici avevano abbassato le saracinesche; dalle 21,30 alle 22,30, durante l'esperimento dell'oscuramento totale, un aeroplano aveva lungamente sorvolato la città e la provincia, forse per verificare la condizione di buio nel territorio. Un dettaglio interessante, che ad esempio non sarà sottolineata nella esercitazione di Milano, è quello della imposizione dell'oscuramento della stazione ma soprattutto dei treni delle linee di Milano e di Bologna in cui dovevano essere lasciate accese solo le luci azzurre.

In questa cronaca mancano le immagini letterarie e fortemente retoriche che caratterizzano l'articolo già citato sulle esercitazioni a Milano che restituiscono una immagine di una città, come organismo biologico, che passa dal ritmo pulsante alla paralisi.

È inoltre interessante confrontare la versione "ufficiale" con la descrizione tecnica fornita dal Comitato provinciale per la protezione antiaerea alla Azienda speciale per la illuminazione elettrica:

Come è noto nell'ultimo esperimento di Protezione antiaerea l'oscuramento parziale è stato eseguito soltanto adottando il provvedimento di riduzione della intensità luminosa e del numero delle lampade di illuminazione pubblica. Per contro la nuova 'istruzione sulla P.A.A.' stabilisce non solo di adottare il provvedimento anzidetto ma anche di azzurrare tutte le lampade mantenute accese a luce normale e munite, anche se a luce ridotta, di cappelloni di lamiera o di altro materiale, cilindrici o tronco conici che impediscono alla luce di proiettarsi in alto e lateralmente (ASC Pr, Serie Carteggio, 1939 Aziende speciali, 24 agosto 1938).

Nella nota del Comitato provinciale di Parma si allude alle indicazioni date dal Ministero della guerra dopo l'esperimento con cui si impone di non limitare gli interventi alle riduzioni delle lampade ma, come già avvenuto in altre città, di procedere anche a Parma con l'azzurramento e con l'utilizzo di materiale adatto che impedisca la proiezione della luce in alto e lateralmente.

Si sta quindi progressivamente intervenendo sulle strutture urbane attraverso la modificazione delle forme della città notturna illuminata. Vari documenti infatti attestano che da questa data l'azienda elettrica inizia l'adeguamento degli impianti,

mentre è in atto il piano di trasformazione della illuminazione pubblica della città con il passaggio dal sistema a corrente continua a quello a corrente alternata (ASC Pr, Serie Carteggio, 1940, Aziende speciali, 31 gennaio 1938). Anche in questo caso il tracciato della luce coincide con una revisione della città, infatti il programma di rinnovamento della illuminazione pubblica incide particolarmente nel quartiere dell'Oltretorrente che era stato oggetto di un programma massiccio di demolizioni. Nel mese di settembre, ad esempio, l'amministrazione comunale autorizza l'acquisto di 1600 lampade azzurrate di vari modelli alla Philips di Milano (ASC Pr, Serie Carteggio, 1939, Aziende speciali, 22 settembre 1938; ivi, 24 settembre 1938): è significativo notare quanto la scelta fosse condizionata dalla necessità di conciliare una preannunciata emergenza di guerra con prospettive di crescita della città. Così le lampade ordinate sono laccate, e non in pasta, prevedendo di poterle riutilizzare in tempo di pace. Nel febbraio 1939 la direzione dell'azienda elettrica comunica al Podestà:

Nell'Oltretorrente è in corso di esecuzione la trasformazione di parte dell'illuminazione pubblica dal sistema in derivazione a quello in serie. Nei riguardi della Protezione antiaerea occorre che in aggiunta alle lampade azzurrate già a suo tempo acquistate, vengano ordinate n.150 lampade serie 2000 lumen 9,5 ampère per una spesa complessiva di circa L.2250 (ASC Pr, Serie Carteggio, 1939, Aziende speciali, 21 febbraio 1939).

Si chiede quindi l'autorizzazione a tenere conto del nuovo fabbisogno determinato dalle norme di protezione antiaerea e inoltre si fa presente che queste lampade saranno acquistate «laccate bleu, anziché colorate in pasta, allo scopo di renderle riutilizzabili per illuminazione pubblica normale» (ASC Pr, Serie Carteggio, 1939, Aziende speciali, 21 febbraio 1939).

Intanto continuano le azioni di sensibilizzazione promosse dalla Prefettura di Parma di cui il quotidiano cittadino, il "Corriere emiliano", dà conto puntualmente. Si tratta di un susseguirsi di provvedimenti del governo e di applicazioni a livello locale che da un lato tendono ad un miglioramento e ad una regolamentazione della circolazione (uno dei più significativi è quello che definisce nuove modalità attraverso le quali segnalare visivamente le biciclette che a partire dall'agosto 1939 avrebbero dovuto essere munite di fanale anteriore a luce gialla, di catarifrangenti e di un parafango bianco; *Bollettino amministrativo della provincia di Parma* 1939, 26 luglio), dall'altro, appunto, riducono e modificano l'intensità delle luci della città.

Nella notte tra l'11 e il 12 giugno 1940 la RAF effettua il primo bombardamento su Milano e Torino. È immediatamente dichiarato lo stato di guerra che comporterà l'applicazione delle norme di difesa del territorio, comprese quelle relative alla riduzione della illuminazione notturna, anche se già il 20 maggio dello stesso anno il presidente dell'Azienda elettrica comunale aveva comunicato al Podestà di Parma «Per doverosa conoscenza informo V.S. che questa azienda ha avuto ordine di provvedere all'azzurramento della città» (ASC Pr, Serie Carteggio, 1940, Aziende speciali, lettera del 20 maggio 1940). Già nel mese di agosto si rileva quanto fosse calato il consumo della illuminazione pubblica in modo tale da rendere necessaria una riduzione dei canoni, tuttavia la serie di provvedimenti pubblicati nel "Bollettino della provincia di Parma" ci permettono di verificare le numerose eccezioni e soprattutto le difformi interpretazioni delle norme restrittive.

Ad esempio il Prefetto Sacchetti, nel disporre l'inizio del nuovo orario di chiusura dei negozi di abbigliamento e merci varie alle ore 18, a partire dal 5 dicembre 1940, precisa:

ferme restando le disposizioni che fissano alle ore 18 l'inizio dell'oscuramento, i negozi anzidetti e quelli già autorizzati alla chiusura alle ore 18,30 sono dispensati dal provvedere agli apprestamenti per l'oscuramento delle vetrine e degli interni fino alle 18,30. In caso di allarme i proprietari dei negozi sono responsabili dell'immediato spegnimento delle luci (*Bollettino amministrativo della provincia di Parma* 1940, 27 agosto).

e dopo pochi giorni:

Con riferimento alla mia circolare n. 25189 del 2 corrente comunico che la dispensa degli apprestamenti per l'oscuramento delle vetrine e degli interni fino alle 18,30 già concessa ai negozi di abbigliamento, merci varie e alimenti è estesa ai negozi ed esercizi pubblici di qualsiasi genere (*Bollettino amministrativo della provincia di Parma* 1940, 9 dicembre).

Tra estensione di concessioni e casi di eccessivo rigore da parte degli addetti alla sorveglianza si modifica la vita urbana. Nel mese di marzo 1941 si notifica, ad esempio, una circolare del Ministero dell'interno in cui si rilevano applicazioni eccessivamente rigorose delle multe:

Operai e persone appartenenti alle classi meno abbienti hanno dovuto pagare contravvenzioni per essersi serviti di lampadine non azzurrate producenti una luce tenuissima, di gran lunga inferiore a quella dei fanali delle automobili. Alcuni autisti sono stati dichiarati in contravvenzione perché è stato ritenuto che il fanalino posteriore emanasse una luce troppo intensa o viceversa poco visibile. [in altri casi si è punito un ritardo] di qualche minuto nell'osservanza dell'orario di oscuramento (*Bollettino amministrativo della provincia di Parma* 1941, 28 marzo).

Mentre poco più tardi si richiama la cittadinanza ad una osservanza scrupolosa delle norme nonostante la ridotta attività aerea del nemico.

Questo susseguirsi di richiami denuncia la continua contraddizione tra una volontà di controllo e i ritmi e le forme della vita urbana. Da un lato si definiscono nuovi regolamenti della circolazione stradale che, fra l'altro, richiedono che i veicoli di tutte le classi siano chiaramente visibili, dall'altro si modificano i fanali, direzionando il fascio luminoso, e si regolamentano i flussi della circolazione e gli spazi (ASC Pr, Serie Carteggio, 1941, Polizia, 2 aprile 1941; ivi, 12 novembre 1941).

Dopo un anno di tranquillità, le nuove ondate di bombardamenti ritornano a turbare anche la vita pubblica notturna modificata dapprima dalla riduzione della illuminazione dei luoghi dello spettacolo (il prefetto il 13 febbraio 1942 dispone che si avvertano gli «esercenti dei teatri e cinematografi che con effetto immediato fino a nuovo ordine è vietata la illuminazione delle mostre esterne e delle vetrine pubblicitarie e che la illuminazione delle sale, ridotti, bar, uffici deve essere limitata al minimo indispensabile»; *Bollettino amministrativo della provincia di Parma* 1942, 13 febbraio) e quindi dal coprifuoco che sarà imposto nel 1943. A Parma, tuttavia, il primo bombardamento sulla città avverrà solo nella notte del 23 aprile 1944; come per tutte le altre città italiane, i racconti dell'ultimo anno di guerra non lasciano più spazio al lirismo dei paesaggi azzurrati; altri sono i colori delle varie forme di rappresentazione (cur. Marrucci et al. 2004), come testimoniano i racconti di Cesare Pavese e Giuseppe Berto; i tempi dei progetti di illuminazione urbana e delle norme restrittive si intrecciano, si negano e si confrontano con le ricadute della economia di guerra, come il caso analizzato ha dimostrato.

La retorica della propaganda, delle esposizioni dell'UNPA e della organizzazione delle esercitazioni è oscurata, i danni reali sono censurati dal regime che non permette più di documentare la vita urbana (Messina 1993; Cavallo 1997). Solo alla fine della guerra iniziano i primi censimenti (uno dei casi Milano 1945-1955,

1955), mentre la ricostruzione parte dal ritorno alla normalità di cui anche la riattivazione delle insegne luminose è espressione.

Senza soluzione di continuità si sta aprendo un nuovo capitolo della storia del dominio del territorio, attraverso una nuova forma di energia, proponendo analoghi schemi:

Prima che le luci si spegnessero sull'Europa e l'avvento della guerra ponesse misure restrittive di sicurezza, le cognizioni scientifiche fondamentali, relative all'energia atomica, da cui è sviluppata la bomba atomica ora usata dagli Stati Uniti, erano largamente diffuse in molte nazioni, sia alleate che dell'Asse (Pession 1945, p. 91).

E quindi il reportage di Luigi Cavallo del 1951 per "Epoca" dalle città dell'atomica degli Stati Uniti dove una nuova strategia del terrore sta incidendo sulla pianificazione urbana e territoriale (Martin 1998). Cavallo simulando il dialogo tra le madri americane e i figli parla di Oak Ridge nel Tennessee come di una città del duemila che ospita una società americana senza classi, creata nel 1942 come capitale atomica e città di frontiera. Qui come a Los Alamos e Hanford, città dello Zio Tom, l'atomo ha rivoluzionato la società e la politica interna degli Stati Uniti. In queste città i cittadini non pagano le tasse comunali o statali non hanno nessuna forma di autogoverno, vivono in riserve federali dove non possono comperare terreni o case «L'atomo sta rivoluzionando l'american way of life, lo stile di vita americano fondato sull'autogoverno, le libertà tradizionali, l'indipendenza e la massima autonomia possibile per gli individui e i gruppi privati» (Cavallo 1951, pp. 41-42).

Quindi la nostra analisi potrebbe ripartire da una riflessione sulla ridefinizione dei rapporti territoriali e sullo scambio che avviene nella ricerca artistica tra la riflessione sulla luce come energia e materia e la creazione di un nuovo sistema di icone popolari di cui anche il fungo atomico è parte.

L'autore

Laureata in Lettere e Filosofia presso l'Università di Cà Foscari di Venezia, attualmente è ricercatore universitario confermato presso il Dipartimento dei beni culturali e dello spettacolo e insegna presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Parma (dall'anno accademico 2001/2002) Storia dell'architettura e del design. Le linee principali della ricerca svolta riguardano alcuni momenti del dibattito progettuale in Italia, design, architettura e progetto urbano, con particolare attenzione alla cultura artistica italiana nei primi decenni del novecento tra Ritorno all'ordine e Razionalismo (*Alpago Novello e Cabiati e Ferrazza. 1912-1935*. Milano, Electa 2001; *Guido Marussig e la 'decorazione'*, in *Guido Marussig. Il mestiere delle arti*, catalogo della mostra, Trieste, Museo Revoltella, luglio – ottobre 2004, Trieste, Museo Revoltella, pp.36-49.)

Dal 2005 ha iniziato un progetto di ricerca Architettura / Progetto / Media, nell'ambito del quale ha curato le mostre *Architettura e pubblicità* (2005), *Torre Agbar, progetto comunicazione e consenso* (2006), *Città e luce, fenomenologia del paesaggio illuminato* (2008) (*La torre Agbar. Progetto comunicazione consenso*, a cura di F. Zanella, Parma, Festival dell'architettura 2006; *Città e luce. Fenomenologia del paesaggio illuminato*, a cura di F. Zanella, Parma, Festival Architettura Edizioni, 2008).

E-mail: francesca.zanella@unipr.it

Riferimenti bibliografici

Ackermann, M. & Neumann, D (cur.) 2006, *Luminous buildings Architecture of the night*, H. Cantz, Stuttgart.

Arena, N 1994, *La regia aeronautica. 1939-1943. vol. 4: 1943. L'anno dell'armistizio*, Stato maggiore dell'aeronautica, Napoli.

Beauchan, KG 1997, *Exhibiting electricity*, Institution of electrical engineers, London.

Bronzuoli, A 1938, *La protezione antiaerea delle popolazioni civili*, G. Rispoli, Napoli.

Cavallo, L 1951, '3. L'apocalisse si chiama H. che cosa fai a Oak Ridge?', *Epoca*, 26 maggio, pp. 36-42.

Cavallo, P 1997, *Italiani in guerra. Sentimenti e immagini dal 1940 al 1943*, Il Mulino, Bologna.

Curami A & Rochat G (cur.) 1993, *Giulio Douhet : scritti 1901-1915*, a cura di A Curami, G Rochat, Stato maggiore aeronautica, Roma.

Della Volpe, G 1986, *Difesa del territorio e protezione antiaerea*, Ufficio storico SME, Roma.

De Rosa, L. (cur.) 1993, *Storia dell'industria elettrica in Italia, Vol. 2 Il potenziamento tecnico e finanziario. 1914-1925*, Laterza, Roma-Bari.

'Le esercitazioni antiaeree. la vita della città resa inerte da un allarme notturno di 50 minuti' 1939, *Corriere della sera* 29 marzo.

Esposizione dell'aeronautica italiana (1934). Catalogo ufficiale, Milano Fondazione Bernocchi Palazzo dell'arte, Milano giugno-ottobre 1934, Bestetti, Milano.

Giannett, R. 1993, 'Vecchi e nuovi sistemi territoriali' in *Storia dell'industria elettrica in Italia, Vol. 2 Il potenziamento tecnico e finanziario. 1914-1925*, a cura di L De Rosa, Laterza, Roma-Bari.

Gioannini, M & Massobrio, G 2007, *Bombardate l'Italia : storia della guerra di distruzione aerea 1940-1945*, Rizzoli, Milano.

Gorman, M 1977, 'Electric illumination in the Franco-Prussian War', *Social studies of science*, v. 7, n. 4, pp. 525-529.

Hewitt, K 1983, 'Place annihilation: area bombing and the fate of urban places', *Annals of the association of american geographers*, v. 73, n. 2, pp. 257-284.

Hughes, TP 1983, *Networks of power. Electrification in western society 1880-1930*, The John Hopkins University, Baltimore and London.

Marasco, A. 2004, 'Illuminazione a tappeto. L'ombra dopo la scomparsa del buio' in *Tra luce ed ombra*, IUAV, Venezia.

- Marrucci RA et al. (cur.) 2004, *Bombe sulla città. Milano in guerra. 1942-1944*, Skira, Milano.
- Martin, R 1998, 'The Organizational Complex: Cybernetics, Space, Discourse', *Assemblage*, n. 37, pp. 102-127.
- Messina, R 1993, 'Milano in guerra: produzione e consumo della fotografia di cronaca (1940-43)', *Storia in Lombardia*, a.XII, n. 1-2, pp. 281-309.
- Milano 1945-1955*, 1955, Artigrafiche Amilcare Pizzi, Milano.
- Milano. Rivista mensile del comune di Milano* 1943, supplemento al numero di marzo 1943.
- Mumford, L 2000, *Sidewalk critic, Lewis Mumford's writings on New York*, edited by R Wojtowicz, Princeton architectural press, New York.
- Oechslin, W 1993, 'L'architettura della luce', *Lotus* n. 75, pp. 8-29.
- Pavese, C 1993, 'Dalla luce ad arco alle lampade al sodio' in *Milano illuminata. Storia, immagini, urbanistica ed emozioni dell'illuminazione elettrica pubblica*, aem, Milano.
- Pellegrini, M 2006, *Parma 1943-1945. Le ferite della guerra e la rinascita della città*, MUP, Parma.
- Pession, G 1945, *La bomba atomica*, Jandi Sapi, Milano Roma.
- Poch, F 1940, 'Milano e la guerra', *Milano. Rivista mensile del comune di Milano*, settembre, pp. 9-16.
- Ponti, G 1942, Giò Ponti, 'Luci del cielo', *Illustrazione italiana*, n. 28, 12 luglio.
- Rassegna* 2007 n. 86 (Naturale e artificiale. La luce nell'architettura).
- Rastelli, A 2004 'I bombardamenti su Milano visti dal nemico' in *Bombe sulla città. Milano in guerra. 1942-1944*, a cura di RA Marrucci et al., Skira, Milano.
- Schivelbusch, W 1994, *Luce. Storia dell'illuminazione artificiale nel secolo XIX*, Pratiche, Parma.
- Scroccaro, L 2003, 'Ali su Venezia e terraferma. I campi di aviazione della marina militare nella laguna' in *Venezia fra arte e guerra, 1866-1918: opere di difesa, patrimonio culturale, artisti, fotografi*, a cura di G Rossini, catalogo della mostra, Mazzotta, Milano.
- Sedlmayr, H 1970, *La morte della luce : l'arte nell'epoca della secolarizzazione* (1964), Rusconi, Milano.
- Sedlmayr, H 1989, *La luce nelle sue manifestazioni artistiche*, a cura di R Masiero, Aesthetica Edizioni, Palermo.
- Stelligwerf, G 1939, *Protezione antiaerea*, Hoepli, Milano.
- Rossini, G (cur.) 2003, *Venezia fra arte e guerra, 1866-1918: opere di difesa, patrimonio culturale, artisti, fotografi*, a cura di G Rossini, catalogo della mostra, Mazzotta, Milano.

Fonti video

Cinegiornale luce 9/1929, *Barcellona, le notti nel parco dell'esposizione*, Istituto Luce, Roma, in Archivio Storico Istituto Luce,
<http://www.archivioluce.com/archivio/jsp/schede/videoPlayer.jsp?tipologia=qtPlayer&id=&physDoc=1804&db=cinematograficoCINEGIORNALI&low&findIt=false§ion=/>>.
 (ottobre 2009).

Cinegiornale Luce 3/4/1935, *Italia. Napoli. Esercitazioni di protezione antiaerea*, Istituto Luce, Roma, in Archivio Storico Istituto Luce
<[Rizzato, J & Barbato, A 1963, *Roma città indifesa*, \(Documentari INCOM\), Istituto Luce, Roma, in Archivio Storico Istituto Luce
<\[## Documenti d'archivio\]\(http://www.archivioluce.com/archivio/jsp/schede/videoPlayer.jsp?tipologia=qtPlayer&id=&physDoc=3106&db=cinematograficoDOCUMENTARI&low&findIt=false§ion=/>
\(gennaio ottobre 2009\).</p></div><div data-bbox=\)](http://www.archivioluce.com/archivio/jsp/schede/videoPlayer.jsp?tipologia=qtPlayer&id=&physDoc=9838&db=cinematograficoCINEGIORNALI&low&findIt=false§ion=/>
(ottobre 2009).</p></div><div data-bbox=)

ASC Pr: Archivio storico del Comune di Parma, Parma

ASC Pr, Serie Contratti, 4 agosto 1938, n. 3272: contratto con la S.I.I.S. di Milano per fornitura e installazione di 6 sirene elettromagnetiche Ultravox direzionali, due incastellature in ferro su cui saranno montati i gruppi convertitori e le relative apparecchiature. Nel progetto si prevede che il comando a distanza verrà azionato dalla cabina di comando in Pilotta.

ASC Pr, Serie Carteggio, 1939, Aziende speciali, 24 agosto 1938, n. 1229: comunicato all'azienda speciale per la illuminazione elettrica del Comitato provinciale protezione antiaerea protocollo, Parma.

ASC Pr, Serie Carteggio, 1939, Aziende speciali, 22 settembre 1938.

ASC Pr, Serie Carteggio, 1939, Aziende speciali, 24 settembre 1938: ordine del Comune alla Philips (Milano via San Martino) per «1000 lampade nel gas laccate bleu al silicato per funzionamento in serie, attacco Golia, forma sferica, 6,6 ampère 2000 lumen (L.19,80 lorde l'una); n.100 lampade mezzowatt nel gas, laccate bleu al silicato sferiche attacco Golia, da 500 watt 130 volt (L.44), n. 75 lampade attacco Golia 130 volt, 300 watt (L.35,20), n. 25 lampade come sopra attacco Edison normale 130 volt 150 watt (L.19,25); n.400 lampade come sopra tipo Arga, 130 volt 100 watt laccate bleu al silicato (L.12,92)».

ASC Pr, Serie Carteggio, 1939, Aziende speciali, 21 febbraio 1939: raccomandata dell'Azienda elettrica comunale al podestà in cui si dà conto dell'adeguamento dell'impianto di illuminazione pubblica nell'Oltretorrente.

ASC Pr, Serie Carteggio, 1940, Aziende speciali, 31 gennaio 1938: delibera per trasformazione dell'impianto cittadino di illuminazione pubblica.

ASC Pr, Serie Carteggio, 1940, Aziende speciali, 20 maggio 1940: comunicazione del presidente dell'azienda elettrica comunale al podestà di Parma.

ASC Pr, Serie Carteggio, 1941, Polizia, 2 aprile 1941, Parma, n. 5333: il podestà in merito a Ingombri stradali durante l'oscuramento; vedute le disposizioni emanate dal Ministero della guerra per la circolazione stradale durante l'oscuramento, veduto l'art. 23 del Regolamento comunale di circolazione stradale, ordina che durante le ore dell'oscuramento non si appoggino i velocipedi contro i muri dei fabbricati, non si lascino tricicli, ciclo furgoncini, carretti a mano o altri ingombri sui marciapiedi e sulle carreggiate.

ASC Pr, Serie Carteggio, 1941, Polizia, 12 novembre 1941, n. 18191: dattiloscritto con cui il podestà, visto il decreto del Duce del Fascismo del 14 ottobre 1941 pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale n. 259 il 3 novembre decreta che «fermo restando l'obbligo del parafrangente posteriore bianco e del catarifrangente rosso prescritto per i velocipedi dal R.D.U. 22 dicembre 1938 n. 2139 e della legge 29 maggio 1939 n. 921, è vietata per tutta la durata della guerra durante il periodo dell'oscuramento, e cioè da mezz'ora dopo il tramonto del sole a mezz'ora prima del suo sorgere, la circolazione dei velocipedi, i quali non siano muniti del fanale posteriore rosso».

Bollettino amministrativo della provincia di Parma 1939, 26 luglio, div. gab. n. 06929: il questore comunica i contenuti della legge pubblicata sulla Gazzetta Ufficiale il 6 luglio, legge 29.5.1939 – XVII, n. 921 che converte in legge il R.D. del 22 dicembre 1938, n. 2139.

Bollettino amministrativo della provincia di Parma 1940, 27 agosto, div. n. 2.1, n. 17960: ai podestà in merito ai provvedimenti definiti per lo stato di guerra che impone una riduzione dei consumi e riflessi sul pagamento dei canoni dei comuni per illuminazione pubblica.

Bollettino amministrativo della provincia di Parma 1940, 9 dicembre, div. gab. n. 7198: oggetto Inizio orario oscuramento.

Bollettino amministrativo della provincia di Parma 1941, 28 marzo, div. gab. n. 2575: oggetto: orario d'oscuramento.

Bollettino amministrativo della provincia di Parma 1942, 13 febbraio, div. gab. n. 938: ai podestà, questore e carabinieri su illuminazione.



Michele Guerra

Le contrôle de l'Univers: la dialettica del potere nelle Histoire(s) du cinéma di Jean-Luc Godard



Abstract

Con le sue *Histoire(s) du cinéma* Jean-Luc Godard lega definitivamente la sua esistenza di essere umano alla storia del cinema, inteso come irrefrenabile flusso di immagini, come sistema di schermi e specchi rispetto ai quali la nostra esperienza è produttrice e prodotto allo stesso tempo. L'immagine è la negazione del niente – dice Godard – ma anche lo sguardo del niente su di noi. Attraverso una scrittura cinematografica onnivora, attraverso lo sfruttamento delle potenzialità citazioniste del film – possibili solo per un regista –, Godard allestisce un meccanismo dialettico di potere visivo che mette in luce la resistenza dell'individuo nei confronti delle immagini e la resistenza delle immagini nei confronti dell'individuo. All'incrocio tra un film-archivio e un film-museo, Godard manipola le immagini fino a svelarci la struttura del loro segreto potere.

In *Histoire(s) du cinéma*, Jean-Luc Godard finally connects his human being's existence with history of cinema as uncontrollable stream of images, as a system of screens and mirrors that our experience produces and from which it is produced. The image is the nothing's negation – Godard says – but also the nothing's gaze on us. Through an omnivorous cinematographic writing, through the exploitation of quotation's potentiality of movies – made possible only for a director –, Godard prepares a dialectic mechanism of visual power that points out the individual's endurance versus images and images' endurance versus the individual. Between film-archive and film-museum, Godard manipulates images until to reveal us their secret power structure.



Essa sola [la poesia romantica] può diventare, simile all'epopea, uno specchio di tutto quanto il mondo circostante, un ritratto del secolo. E tuttavia essa può anche meglio fluttuare in mezzo, tra il rappresentato e il rappresentante, sulle ali della riflessione poetica, svincolata da ogni interesse reale o ideale, e conferire a questa riflessione un potere sempre maggiore e moltiplicarla come una serie infinita di specchi.

Friedrich Schlegel, *Athenaeum* 116

Ogni immagine, banale o costruita che sia, stupida – nessuna immagine la è – o colta, possiede un “potere”. Quante volte abbiamo detto o pensato che “quell'immagine ha il potere di”. Ogni immagine possiede molteplici strati di senso che la caricano di poteri differenti, che sortiscono effetti differenti su individui

differenti, oppure che funzionano bene in certi momenti, in certi tempi, in certi spazi. Alcune immagini non sono recepite per anni, altre sono recepite perfettamente subito e poi non hanno più senso per anni.

La lingua francese conosce un gioco di parole – che oggi è il titolo di una raccolta di scritti di Jean-Louis Comolli – che lega due verbi ben oltre la rima: *voir et pouvoir*. Col che il vedere presupporrebbe un potere – si leggano al proposito certe pagine di Sartre o di Merleau-Ponty – e il potere presupporrebbe un vedere – come fanno bene Jeremy Bentham o Michel Foucault e molti, molti scrittori. Poco più di quarant'anni fa andava uno slogan che diceva “l’immaginazione al potere”, cioè la spregiudicata rifondazione di un mondo a partire da qualcosa che esisteva solo nell’immaginazione – ma dunque esisteva “almeno in immagine” – e la cui novità sarebbe stata quella di metter da parte tutto ciò che non era immaginazione: in una parola la realtà, quella vigente. L’immagine non può essere il potere, perché l’immagine presuppone primariamente un’assenza ed un’alterità che il potere non può né accettare, né obiettivamente permettersi, ma essa è intimamente collegata al potere, sia che la si intenda filosoficamente come relazione tra un percipiente e un percepito, sia che la si intenda politicamente come garanzia di controllo o mezzo di propaganda.

L’immagine nasce senza sapere ancora bene quale sarà l’entità del suo potere, a meno che non nasca in malafede, a meno che non sia un’immagine di regime o un’immagine pubblicitaria. Nel primo caso, essa vivrà le fortune del potere – che però non è più lei a sprigionare – e si sbriciolerà un giorno come le statue dei dittatori e verrà buona come fonte e contenitore di nuovi e diversi poteri. Nel secondo caso, vivrà nel terrore di invecchiare, di non saper più comunicare e verrà presto sostituita da un’altra più adatta, le cui prospettive di vita non saranno più lunghe.

Certo, davanti ad immagini di propaganda – quale che sia – in molti sanno come comportarsi (il che non significa che sappiano come difendersi); dunque, se è un potere che sviluppa un’immagine, presto o tardi quell’immagine si staccherà dalla nostra mente – dal nostro cuore – come una foglia secca da un ramo. Ma se invece è un’immagine che sviluppa un potere, presto o tardi noi saremo a tal punto avvinti ad essa da non potercene più separare, da non poter più pensare indipendentemente da quella immagine. Ecco perché il potere ha tanta paura delle immagini.

Le immagini, insomma, ci riguardano sempre e verrebbe da dire anche che ci “ri-guardano sempre”. In molti ricorderanno la famosa *boutade* di Jean Cocteau – che è invero una formula filosofica –, secondo la quale il pittore, dipingendo, non riesce a fare null’altro che il proprio ritratto, in continuazione. O la magia borgesiana secondo cui l’uomo che per tutta la vita disegna mappe di paesaggi, piante di interi territori, scopre un giorno che quei segni sono esattamente i tratti del suo volto. Sempre di immagini e di poteri, alla fine, si tratta. Si capovolge, in altri termini, il vettore immagine-spettatore: l’exasperazione dell’immagine, la sua “deformazione”, può arrivare al punto in cui la “vittima” del guardare non è più l’immagine, ma lo spettatore, secondo un meccanismo vittimario ribaltato così ben spiegato da Jean-François Lyotard nelle prime pagine de *Il dissidio* (Lyotard 1985, p. 26; Casetti 2002, p. 233); ma non corriamo troppo.

Forse in meno conosceranno una frase – di Jean Cocteau - che Jean-Luc Godard dice/scrive in un suo film del 1995 commissionatogli (come a molti colleghi di altra nazionalità) dal British Film Institute in occasione del centenario del cinema e mai distribuito in Italia. Il film, un vero gioiello, si intitola *Deux fois cinquante ans de cinéma français* e la frase è la seguente: «Les miroirs feraient bien de réfléchir avant de renvoyer une image». Gli specchi farebbero bene a riflettere prima di restituire un’immagine. C’è in questa formula una comicità strabiliante, ma c’è soprattutto il succo di un ambiziosissimo e geniale lavoro di ricerca in forma di film che Godard sta portando avanti sulla storia del cinema. In quel 1995, ha già realizzato i tre quarti della sua *Histoire(s) du cinéma* e nel 1998 uscirà l’ultimo quarto – il primo si era avuto nel 1988.

Il gioco sta tutto nel doppio senso del verbo *réfléchir*, che si mantiene anche in italiano: che gli specchi riflettano un’immagine non significa certo che gli specchi siano in grado di “riflettere”. Generalmente è il soggetto riflesso che dovrà riflettere su ciò che vede e magari ritoccarsi i capelli o cambiar d’abito. I meno attenti potrebbero pensare che Godard immagini un mondo in cui gli specchi – bontà loro – si astengano in certi casi dal riflettere un’immagine che potrebbe scontentare il riflesso. I godardiani hanno capito perfettamente che vuol dire Godard: noi viviamo circondati da specchi – da schermi – che ci restituiscono miriadi di immagini. Tra di esse ci muoviamo come il povero Minotauro di Dürrenmatt, ma è sempre noi stessi che vediamo, è sempre la nostra esperienza che “è fatta da” e “fa” quelle immagini. Nel primo capitolo della quarta parte delle sue *Histoire(s)* – che non per nulla si

intitola *Le contrôle de l'Univers* – Godard ripete: «Il est là... il est là... il est là». Chi è là? Il cinema. Si compie qui, verso la fine delle *Histoire(s)*, la piena identificazione tra il cinema e l'individuo: il cinema è noi stessi e nel caso di Godard non esiste scarto tra la sua persona, la sua vita e i film, col che saltano i parametri di giudizio tradizionali non soltanto in relazione alla fruizione del film, ma pure alla sua sistemazione storiografica.

Gli specchi di Godard, allora, sono i film e le *Histoire(s)* altro non sono che un'ulteriore superficie riflettente che, come spesso accade, sconvolge e mescola il riflesso (e la riflessione). Lo stesso titolo – *Histoire(s) du cinéma* – suona ironico e ammonitore, perché è evidente che Godard intende muovere un rimprovero al cinema del Novecento che, come ha detto bene Jacques Rancière, ha finito per disconoscere la propria storicità senza comprendere che le sue immagini ne portavano – ne contenevano – la virtualità (Rancière 2006, p. 227). Ciò su cui si può e si deve lavorare ora, sul finire del secolo, sono le “facoltà di pensiero” proprie delle immagini cinematografiche, “vedere le immagini pensare”: per fare questo bisogna disarticolare l'ordine consueto del fare film e del fare storia del cinema, configurarle nuovamente – come “dissidio” – rispetto alla conformazione tradizionale del film, alla sua messa in scena e alla sua messa fuori scena, a quella che ancora Lyotard chiamerebbe l'*ekklesia* delle immagini (Lyotard 2008). Più ancora della messa in crisi delle grandi narrazioni, si tratta della messa in discussione delle forme del discorso, ivi comprese quelle teoriche, critiche e storiche.

Il cinema diventa, nelle molte ore di proiezione, l'anello che lega osmoticamente il suo reale alla realtà del secolo che lo ha prodotto: come ha scritto Youssef Ishaghpour in apertura al suo libro-intervista con Godard, il cinema, nelle *Histoire(s)*, è «non seulement la forme majeure du xx siècle, mais le centre du xx siècle, impliquant donc le tout de l'homme de ce siècle, de l'horreur de ses désastre à ses tentatives de rédemption par l'art» (Godard, Ishaghpour 2000, p. 8).

Nel secondo capitolo della quarta parte delle *Histoire(s)*, si dice anche che «l'image, capable de nier le néant, est aussi le regard du néant sur nous». L'immagine presuppone, lo dicevamo, un'assenza, un non-essere – il niente? –, ma nel momento in cui c'è nega tutto questo e ci mette di fronte – e ci instilla dentro – una presenza fatta di “niente”, che getta uno sguardo su di noi, invertendo il vettore Soggetto-Oggetto ed esercitando sopra chi vede un potere che, a tutta prima, si penserebbe risiedere unicamente dalla parte del guardante. Le immagini ci ri-

guardano, appunto (Garroni 2005). Si può essere in balia del niente? Questo sembra domandarsi Godard. Ed anche di più: qual è – se c'è – il coefficiente di pensiero che questo niente, queste immagini, posseggono e sono in grado di veicolare?

Jean-Luc Godard ha sempre fatto storia del cinema, in ogni suo film, fin dal trailer originale di *À bout de souffle* (*Fino all'ultimo respiro*, 1960), ma è nella seconda metà degli anni Settanta che l'idea di dedicarsi a suo modo ad un ripensamento della storia del cinema si fa più viva: la saggerà in una serie di lezioni che terrà a Montréal tra il 1978 e il 1979 e che verranno pubblicate in forma di libro nel 1980 come *Introduction à une véritable histoire du cinéma*. L'idea di Godard – lui come individuo a confronto col cinema come individuo e una storia che non può che scriversi sulla base delle relazioni tra questi due individui – è zoppa sulla carta: incisiva, provocatoria, ma incompleta. Il problema vero, decisivo, è il processo di transcodificazione che deve subire il film ed anche l'esperienza del film. Un problema che si avvertiva sempre più forte anche in sede teorica, come dimostrano alcuni scritti, più o meno coevi, di Raymond Bellour (Bellour 2007).

Inevitabile, dunque, che «une véritable histoire du cinéma» debba essere un film, debba avere la forma ed il corpo di un film, perché – come ripete Godard nei due capitoli della prima parte delle *Histoire(s)* – «ce qui a passé par le cinéma et en a conservé la marque, ne peut plus entrer ailleurs». Per dieci anni Godard girerà le molte ore delle *Histoire(s) du cinéma*, mettendoci in mezzo altri lavori, che, come ha notato Alberto Farassino, «sono quasi sempre 'storie del cinema' sotto altra veste» (Farassino 2002, p. 236).

Le *Histoire(s)* non sono film di repertorio, anche se la gran parte dei materiali è costituita da film che hanno fatto la storia del cinema e da documentari o anche cineattualità, cioè da immagini in movimento. A queste si sommano però anche riprese fatte *ex novo*, di cui la più parte riguarda Godard stesso ed altre coinvolgono personaggi come Serge Daney, Sabine Azema, oppure paesaggi. Ma poi vengono filmate anche opere d'arte, spesso nei particolari, dipinti, affreschi, fotografie, o anche pagine di libri. La sovrimpressionazione, che col montaggio di marca polemicamente ejzenštejniana si contende la scrittura del film, mescola tutto, incrocia ogni cosa, facendo emergere e reimmergendo le immagini nella memoria, offrendoci l'inquadratura come un palinsesto multimediale: la memoria che funziona a palinsesto, come pensa Gore Vidal. Si aggiunga a questa complessa architettura visiva, la voce *off* – e più raramente *in* – del “dio” Godard e di pochi altri (non “dèi”,

però) e un infinito gioco di scritte che attraversa senza posa lo schermo triplicando i livelli di fruizione e complicandoli immensamente, spesso rimarcando ciò che si vede – o il concetto che non si vede –, ma altrettanto spesso battendo altre vie, disgiuntive solo in apparenza.

A stilemi cinematografici da avanguardie storiche – dadaismo e surrealismo soprattutto – Godard unisce stilemi delle seconde avanguardie – cinema underground e situazionista – giocando a scandalizzare la bella grafia dei movimenti cinematografici e muovendosi con disinvoltura tra il *tableau vivant* (il *frame-stop*) e la mobilitazione estrema delle immagini, cioè tra i due poli dell'*acinéma* lyotardiano. Si svela così la falsa proposta didattica del suo titolo e si porta alle estreme conseguenze la poetica del reimpiego che al cinema trova grosso riscontro proprio in quel giro di anni. Le *Histoire(s)* sono infatti il film che più di ogni altro prende di petto le potenzialità citazioniste del cinema, nel senso più vero e letterale di “citazione”, che è quello teorizzato ampiamente da Compagnon e che poi Genette offre come reale significato di intertestualità (Compagnon 1979; Genette 1982). Godard prende pezzi di altri testi e li porta integralmente in un nuovo testo. Compagnon osservava, giocando con le parole, che la citazione comporta una sorta di *renonciation* da parte dell'autore a quello che sarebbe il suo ruolo di creatore. Invero, però, questo atteggiamento coincide con una effettiva *re-énonciation*, vale a dire con un rimettere in circolo nuovamente quella porzione di testo (Compagnon 1979, p. 40). Godard poi va oltre. Alla citazione – entro cui ricadrebbero anche le opere d'arte e perfino le pagine dei libri – fa corrispondere una serie di piste intertestuali che travalicano quelle offerte dalle immagini stesse e che procedono principalmente dalle sue affermazioni e dalle scritte. Le *Histoire(s)* assumono quella che Barthes direbbe una struttura *ifologica*, a tela di ragno (Barthes 1999, p. 124) e la loro, per usare le parole di Julia Kristeva, «è una scrittura-replica (funzione o negazione) di un altro (degli altri) testo (testi)» (Kristeva 1978, p. 149).

Il primo approccio con le *Histoire(s)* è di abbandono: non si può che abbandonarsi al flusso delle immagini, delle parole e delle scritte, abbandonarsi al loro potere. Evidentemente Godard vuole mostrare il potere delle immagini, ma il suo lavoro di montaggio e il suo commento intellettuale – di cui il montaggio è parte – sono ciò che trattiene al di qua della componente ipnotica delle stesse. Eppure, si badi, mai Godard pensa di avere un reale potere sulle immagini che non sia un potere coercitivo, un potere per così dire “fascista”. Per tutte le quattro ore e mezza

del film si capisce che il potere lo posseggono soltanto le immagini, perché sprigionano un pensiero che evidentemente posseggono – gli specchi che riflettono...

Godard si limita a dimostrare che le immagini vivono di un doppio regime e che è questa loro componente dialettica il segreto del loro potere che va indagato. Lo ha scritto bene Georges Didi-Huberman, ponendo le *Histoire(s)* verso la fine del suo itinerario sulle forme delle immagini, osservando come il montaggio debba avere come missione primaria, come sua utilità, quella di dare «accesso alle *singularità* del tempo e, dunque, alla sua essenziale *molteplicità*» (Didi-Huberman 2005, p. 154).

L'unico potere che l'uomo ha è quello, pensiamoci bene, di fermare il film. La tentazione che si ha guardando le *Histoire(s)* è quella di fermare l'immagine per studiarla a fondo, per capire, ad esempio, da quale film è tratta quella inquadratura, cosa è sovrappreso a cosa, che ci fa la Liz Taylor di *Un posto al sole* (*A Place in the Sun*, George Stevens, 1951) nel cuore del *Noli me tangere* di Giotto nella Cappella degli Scrovegni (la Maddalena, mentre il fotogramma scorre, potrebbe sembrare anche il sipario di un teatro...). Oltre a fermare l'immagine, si è tentati sempre di tornare indietro, riascoltare, appuntarsi le scritte. Possedere le *Histoire(s)* in altre parole, metterle a nudo, stenderle sopra un tavolo in ordine, restituire la loro strana *fabula*. Un lavoro improbo se non impossibile, cui pochi si metterebbero, anche perché ci si è già messa con infinita pazienza Céline Scemama (2006). La catalogazione della Scemama è meritoria davvero (e leva dall'impiccio gli studiosi che la seguono, che al massimo possono sforzarsi di cercare il pelo nell'uovo, cioè le pochissime mancanze – ma è poi giusto?) e tuttavia mi chiedo quanto colga lo spirito del film. Un lavoro di questo genere è un lavoro di depotenziamento delle immagini e una prova di forza dell'analista. Il dilemma sarebbe: lasciar scorrere o fermare il film? In altre parole, *voir* o *pouvoir*?

Lo stesso Godard riflette sul suo potere: per questo vediamo spesso la pellicola che scorre nella moviola e poi si arresta all'improvviso, per questo si fa riprendere spesso alla macchina da scrivere – il film "scritto" – e i rumori della moviola e quelli dei tasti si accavallano o si danno il cambio. Godard ha il potere sulle immagini. Può sceglierle, tagliarle, rimontarle, scriverci sopra, parlarci sopra, accavallarle. Questo potere è però una violenza, una deflorazione, un'autopsia. Ma non sono tutte queste le storie del cinema? Godard si sente come dannato a questa missione, e a questo titolo ricorda di come insisteva con Henri Langlois che i film si dovessero bruciare

(ma attenzione, aggiunge, agli incendi che traggono vigore da ciò che brucia). Invece si sono fatte le storie del cinema e le celebrazioni per il centenario. Non è nemmeno un caso che Godard appaia nel film o come un composto intellettuale al suo tavolo, con la macchina da scrivere, attorniato dalla sua biblioteca – lo storico –, oppure nelle canzonatorie forme del regista – con la visiera – e del produttore – con l'enorme sigaro –, cioè nelle forme delle persone che dovrebbero avere il potere sul film (quante volte si vede, tra i suoi lavori citati, *Il disprezzo* [*Le mépris*, 1963]!) e che ora vedono le loro opere in potere di uno scorporatore folle che le rifà.

Le *Histoire(s)* sono la risposta ad un problema che, nello stesso anno, si ponevano, da punti di vista assai differenti, Raymond Bellour e Stanley Cavell: la non citabilità del testo filmico (Bellour 2005; Cavell 1979). Godard risolve il problema “girando un saggio” (o “scrivendo un film”). Se il gesto violento rimane, esso però non snatura il testo filmico e soprattutto pone un'ulteriore questione: che succede al cinema nel tempo del video? (Godard, Ishaghpour 2000). In che modo il cinema pensa – e può essere pensato – attraverso il video? Qual è il travaso di potere, il passaggio di consegne tra l'una e l'altra forma, tra l'uno e l'altro corpo? Di nuovo ci si trova di fronte ad un dilemma epistemologico che costringe a riconfigurare con l'immagine il nostro giudizio su di essa. Potremmo dire che il video offre a Godard una forza locutoria maggiore del cinema, direi quasi un'onnipotenza locutoria, e in più gli permette di lavorare sulla “contemporaneità” che è alla base del suo progetto storico: il cinema che in fondo non sembra interessato, nel suo scorrere, a sapere se viene prima Murnau o Nicholas Ray, è il cinema che trova senso nel suo “vedersi”, come lo intendeva Langlois e come l'hanno imparato Godard e i suoi amici. «Il cinema era un luogo, un territorio. Se mi è rimasto un ricordo delle proiezioni in Avenue de Messine, nella prima sede della Cinémathèque, è che era un luogo senza storia, e mi dico che deve essere stato questo ad averci completamente sopraffatto. Non era neanche la scoperta di un nuovo continente [...] Provavamo una sensazione sconosciuta, nel vero senso della parola. Non avevamo mai visto niente di simile. Un mondo che non aveva storia e che tuttavia passava il suo tempo a raccontare» (Godard 2007, pp. 200-201).

Dunque una concezione ucronica della storia – che è storia del cinema e niente altro – e l'idea che c'è storia laddove c'è racconto. Del resto nelle *Histoire(s)* Godard insiste che la storia del cinema è la più grande di tutte perché si proietta, mentre le altre storie non possono che ridursi. E aggiunge: «l'unica cosa che avrei voglia di dire

a qualcuno è: 'C'è solo il cinema'. Del resto comincio con un capitolo che si chiama 'Tutte le storie', poi continuo con 'Una storia sola'. Poi: 'Solo il cinema'. Questo significa che solo il cinema ha fatto questo, ma anche: il cinema era solo, talmente solo che [...]» (Godard 2007, p. 203).

Da una parte c'è l'esigenza di (ri)scrivere la storia e di farlo attraverso il cinema, dall'altra – per tornare alle tesi da cui siamo partiti – lasciare che il cinema sprigioni il suo potere, il suo "pensiero". Le due cose sembrerebbero in contraddizione, perché è evidente che il manipolatore che gestirà la prima esigenza, finirà col far debordare il suo pensiero sopra quello delle immagini. In altre parole non saremmo più spersi tra gli specchi che (non) riflettono, ma tra gli specchi su cui ha riflettuto Godard. Come scongiurare il rischio? Come esprimere i due poteri, quello dell'autore inalienabile e quello delle immagini? Godard in qualche modo li scinde e nel 1998 pubblica presso Gallimard quattro volumi in cofanetto – oggi raccolti in volume unico –, uno per ogni capitolo delle *Histoire(s)*. Il libro non contiene tutto il film, contiene molti fotogrammi e gran parte del commento *off*, è un libro al confine tra il romanzo d'avanguardia e il film, un'opera in cui si sperimenta, su carta, l'aspetto oltrelitterario del cinema, la particolare forma di "immaginazione narrativa" su cui si è speso, in Italia, Pietro Montani (1999). Racconta una storia senza usare mai il punto – al massimo la virgola – e infilando qua e là titoli di film senza segnalarli in corsivo, ma lasciandoli come eventi di quella storia, non come oggetti. Se il film si costruisce sul montaggio e la sovrimpressioni, il libro si costruisce sull'accumulazione, e lo sbatter di ciglia – o di diaframma – che sembra separare le inquadrature del film, si riduce qui all'arbitrario voltar di pagina. Nel libro il testo è "introvabile", come dice Bellour: è frammentato, interrotto. Tutto si presta all'analisi, vi sono anche cataloghi di film e di nomi che Godard serve con meno acribia di Scemama, ma con il medesimo intento. Dentro questa storia non ci si perde, si torna indietro senza fatica, si rilegge, si rivede.

Il film, invece, è il trionfo del testo e dello specchio che restituisce un'immagine, mentre il fotogramma fossilizzato sulla pagina non ha questo potere. Nel libro noi possiamo "leggere" ciò che nel film dovremmo "vivere":

oui/ c'est de notre temps/ que je suis/ l'ennemi fuyant/ oui, le totalitarisme/ du
présent/ tel qu'il s'applique/ mécaniquement/ chaque jour plus oppressant/ au
niveau planétaire/ cette tyrannie/ sans visage/ qui les efface tous/ au profit
exclusive/ de l'organisation/ systématique/ du temps unifié/ de l'instant/ cette

tyrannie globale/ et abstraite/ de mon point de vue/ fuyant/ je tente de/ m'y opposer/ parce que/ je tente/ parce que je tente/ dans mes compositions/ de montrer/ une oreille qui écoute/ le temps/ et tente aussi/ de le faire entendre/ et de surgir donc/ dans l'avenir/ la mort/ étant déjà/ comprise dans mon temps/ je ne puis/ en effet/ qu'être l'ennemi/ de notre temps/ puisque ça tâche vise/ justement/ l'abolition du temps/ où je ne vois pas/ dans cet état/ qu'une vie mérite/ d'être vécue (Godard 1998, pp. 286-289).

Pochi anni prima che Godard finisse le sue *Histoire(s)* e desse alle stampe i quattro volumi, Jacques Aumont pubblicava uno studio provocatorio di analisi del film dal titolo enigmatico – e non interrogativo – *À quoi pensent les films*. L'assunto del libro è esposto in apertura dall'autore stesso che scrive: «ho voluto prendere sul serio il mio postulato secondo il quale l'immagine pensa, e non è soltanto il tramite o la conseguenza (dunque banalizzata) di un processo di creazione situato altrove (forzatamente, nell'ambito del verbale)» (Aumont 2007, p. 9). Si torna, insomma, agli specchi che riflettono. Le analisi di Aumont, applicate a film molto diversi tra loro, sono molto aderenti al corpo del film e dunque per nulla spregiudicate o “animiste”, come si potrebbe credere. Verso la fine del suo libro, Aumont, facendo riferimento alle teorie di Ejzenštejn, osserva che «il potere che l'immagine ha di divenire strumento dell'astrazione intellettuale si identifica per l'appunto [...] con il suo potere di figuratività. L'immagine produce senso nella misura in cui produce figure, e laddove essa figura» (Aumont 2007, p. 234).

Siamo arrivati ad un primo punto di svolta: Godard invoca un radicamento nella vita che vale la pena essere vissuta, un'aderenza cioè alla realtà che passa per i film e la loro comprensione, una comprensione che ci mette dinanzi ad uno scarto rispetto alla tirannia globale del tempo unificato. Aumont riflette sullo scarto che l'immagine in quanto tale, l'immagine in quanto “pensante”, attua rispetto al film narrato, rispetto al film “parlato”, o anche “scritto”. È il ritorno al “sensorio originario” che secondo Rancière è l'operazione decisiva che Godard applica alle immagini scelte per le *Histoire(s)* (Rancière 2006, p. 232). Aumont richiama Ejzenštejn, il cineasta e teorico che più di tutti ha creduto in un cinema che pensasse, addirittura – come ha scritto altrove lo stesso Aumont – «che mirerebbe a *sostituirsi al pensiero*» (Aumont 1986, p. XVI).

Il maestro sovietico non è il modello di Godard, tutti sanno che il modello per il francese è Dziga Vertov e un'idea di cinema e di montaggio diversa – nonostante sul n. 323-324 dei “Cahiers du cinéma” (maggio 1981), Godard omaggi l'autore del Potëmkin. Ma è fuori di dubbio che Ejzenštejn sia citato abbastanza spesso nelle *Histoire(s)* e compaia soprattutto – in *Les signes parmi nous* – una sua nota fotografia (ne esistono diverse in questa posa) in cui tiene in mano la pellicola e studia controluce i fotogrammi, mentre sullo schermo compaiono, su diverse inquadrature, scritte che ribadiscono l'importanza di avvicinare cose che non lo sono mai state o che non parrebbero disposte ad esserlo: «une image/ n'est pas forte/ parce qu'elle est brutale/ ou fantastique/ mais parce que/ l'association des idées/ est lointaine/ lointaine/ et juste» (Godard 1998, p. 259).

Ejzenštejn è l'antesignano del manipolatore come lo intende Godard, il fautore di un montaggio come «beau souci» e dell'immagine come elemento di pensiero. Ejzenštejn è l'uomo che ha potere sul film, come Godard, l'uomo della moviola – che ricorre nelle *Histoire(s)* –, ma anche l'uomo della macchina da scrivere – altro oggetto favorito e iperesposto da Godard –, il teorico, l'analista. In fondo sembrerebbe che Ejzenštejn si riveli il modello reale di Godard, se non altro l'uomo che più di ogni altro ha saputo ragionare sul potere dell'immagine, su quello del regista e anche su quello dello spettatore e per di più ha anche saputo raccontare il potere, darci cioè “un'immagine del potere” nel suo senso primo, con quell'Ivan il Terribile il cui volto fiero e folle Godard lascia svaporare sopra quello morto e rilassato di Stalin.

Alla dialettica delle immagini, ai doppi regimi delle immagini (Didi-Huberman 2005), Godard sottende – tende sotto – una dialettica del potere e un doppio regime di uso delle immagini. Tutti capiscono che la dialettica del potere non può stare soltanto, nelle *Histoire(s)*, nelle dissolvenze incrociate tra il volto di Chaplin e quello di Hitler (coi baffetti fissi, unico elemento che non sfuma) o tra quello di Ćerkasov e quello di Stalin. Né che, più sottilmente, questa dialettica stia tra l'inquadratura hollywoodiana e la sua manipolazione – tendenza più debordiana, questa, che godardiana –, oppure tra il cinema e la televisione, o ancora tra la storia dell'arte e i film. La dialettica del potere passa per una lotta con il Tempo – ingaggiata simbolicamente, a mani nude, con il tempo del film – e per l'identificazione necessaria della vita e della storia del cinema con la vita e la storia dell'individuo, cioè di Godard e di tutti noi tramite lui. Quello di Godard è un atto di resistenza preso

in mezzo alla dialettica del potere e alla dialettica delle immagini, che finiscono per coincidere. Definendosi “fabbricante di film”, Godard aveva detto a Daney, parlando delle *Histoire(s)*: «mi trovo in un territorio occupato, faccio parte della resistenza» (Godard 2007, p. 210). Ora, correndo il rischio di giocare un po’ con le parole, ma sapendo che si è alle prese con un artista che farebbe lo stesso, non è difficile capire che il territorio occupato è sì la Francia del “nazista” Lelouch o del “collaborazionista” Tavernier – come li vede Godard – o perfino del pur ammirato Malraux, ma è anche un luogo immaginario, un iperluogo occupato dai film. E la resistenza che Godard oppone in questo luogo è sì quella di chi scrive una lettera a Malraux dicendo «Le scrivo da un paese lontano, la Francia libera», ma è anche la resistenza ad un certo regime di immagini e, nondimeno, la resistenza delle immagini medesime.

Come abbiamo già avuto modo di sottolineare, Godard si pone nella posizione di chi è convinto che le immagini pensino e che in quel loro “riflettere” risieda il loro potere e la loro indimenticabilità: come accadeva con gli oggetti nei film di Hitchcock, dei quali possiamo non ricordare null’altro che un accendino, delle bottiglie di vino, un bicchiere di latte, ma tanto basta. Verso la fine del secolo del cinema – verso la fine del cinema (Godard si è sempre rammaricato di non aver visto la nascita del cinema, ma si dice certo di arrivare a vederne la morte) –, si tratta di decidere come gestire questo potere. Godard, nella veste di cineasta-storico, è di fronte a un bivio: fare un film-archivio, oppure un film-museo? Queste sono le due diverse forme di potere che può esercitare sulle immagini ed è evidente che la migliore sarà quella che meno intaccherà il potere e la forza di pensiero delle immagini medesime. Il problema non è di poco conto, dal momento che il film è l’oggetto d’arte che più volentieri sfugge all’archiviazione e alla museificazione, cioè non si esprime in questi due casi.

Come ha ricordato Jacques Derrida in un suo studio esaltante sull’archivio, l’*archè* greco indica sia il “cominciamento” che il “comando” (Derrida 1996). Dall’archivio, dunque, in qualche modo si deve partire e dall’archivio si assume una posizione di potere. Derrida divide e riunisce il valore topologico dell’archivio e quello nomologico, il luogo e la legge, considerando che il senso primo verrebbe dall’*archeîon* greco: «in primo luogo una casa, un domicilio, un indirizzo, la residenza dei magistrati supremi, gli *arconti*, coloro che comandavano» (Derrida 1996, p. 12).

Ora, che Godard voglia porsi come «arconte» è del tutto inconcepibile: i luoghi in cui si fa riprendere – lui che “fabbrica” il film – non sono luoghi di cominciamento e

nemmeno di comando. I film non hanno luogo, tanto più che lo stesso Godard ama ricordare quel non considerare Nicholas Ray successivo a Murnau. Ogni archivio poi, insegna Derrida, presuppone una violenza, e più precisamente la violenza di un potere: l'archivio è ad un tempo "istitutore" e "conservatore".

Sembremmo fuori strada nel ritenere che Godard voglia in qualche modo girare un film-archivio – come pure tanti, e per nulla reazionari, se ne vedono oggi. Godard si ritrova in una posizione paradossale che peraltro Derrida, seppure *en passant*, contempla:

se non c'è archivio senza consegna in qualche *luogo esterno* che assicura la possibilità della memorizzazione, della ripetizione, della riproduzione o della ristampa (*re-impression*), allora ricordiamoci anche che la ripetizione stessa, la logica della ripetizione, o addirittura la compulsione di ripetizione, resta, secondo Freud, indissociabile dalla pulsione di morte. Quindi dalla distruzione. Conseguenza: direttamente in ciò che permette e condiziona l'archiviazione, non troveremo mai niente altro che ciò che espone alla distruzione, e in verità minaccia di distruzione, introducendo *a priori* l'oblio e l'archiviolitica nel cuore del monumento (Derrida 1996, p. 22).

Proprio qui, sul delicato crinale tra storia e psicanalisi, tra vicenda cinematografica e notes magico godardiano, sta il rapporto – di cui peraltro l'autore è piuttosto conscio – tra Jean-Luc Godard e quello che, dopo Ejzenštejn, è il modello delle *Histoire(s)*: Henri Langlois. Langlois è il "conservatore" e l'"istitutore", la sua Cinémathèque è senz'altro il luogo di un cominciamento. Godard è il risultato di quel tipo particolare di archivio, ma Godard è anche quello che diceva a Langlois che forse bisognava bruciare i film: pulsione di morte, distruzione (Mannoni 2006). Godard ha detto anche che Langlois «a été une espèce de moment decisif que l'on a pris pour initial mais qui était final. Un peu comme si Platon était venu tout à la fin de l'histoire grecque plutôt qu'à son époque» (Païni 2002, p. 22). Godard dunque contraddice il cominciamento della Cinémathèque, lo ribalta e ribalta il concetto stesso di archivio. Del resto, Dominique Païni – che della Cinémathèque è stato direttore dal 1991 al 2000 – ha visto nella gestione di Langlois la realizzazione del *Musée imaginaire* di Malraux, un luogo della mente – quindi una topologia (ma anche

una nomologia) mentale –, in cui il sapere e il potere passavano non per il libro, non per la parola scritta o detta, ma per lo schermo (l'opposto di ciò che avviene normalmente in un archivio): «le film est évanescent dans la mémoire, mais les associations de film par Langlois, grâce à ses programmations, sont demeurées en nous comme des rêves au sein desquels se *dissipent* les images de film» (Païni 2002, p. 24).

Le *Histoire(s)* apparirebbero l'ideale realizzazione del museo sognato da Langlois, un museo fortemente evocativo, che giochi sulla suggestione accettandola e sfidandola senza smontarla, un museo che metta in mostra nello stesso tempo i valori tecnici, estetici e perfino economici dei film e del cinema. Se il museo del cinema non può farsi che con gli oggetti e i paratesti, i film potranno dar forma da un ipermuseo, vivo. Ma Godard, in fondo, non vuole fermarsi nemmeno qui, perché anche il museo conosce un preciso potere, una violenza più o meno duttile che “costringe” l'immagine. Godard invece vuole fare un film dichiaratamente palinogenetico, un film che guardi dal cinema all'avvenire del cinema, non roseo forse, ma è un fatto che il film si chiuda col racconto dell'uomo che attraversò in sogno il paradiso, raccolse un fiore e si svegliò con quel fiore tra le mani: «que dire/ alors/ j'étais cet homme».

Camminando su questo esile crinale tra archivio e museo, Godard sembra tendere stavolta verso una componente tutt'altro che secondaria dell'archivio, quella che Derrida ha definito la sua “messianicità”:

È una questione di avvenire, la domanda dell'avvenire stesso, la domanda di una risposta, di una promessa e di una responsabilità per il domani. L'archivio, se vogliamo sapere quello che avrà voluto dire, lo sapremo soltanto nel tempo a venire. Forse. Non domani ma nel tempo a venire, tra poco o forse mai. Una messianicità spettrale lavora il concetto d'archivio e lo lega, come la religione, come la storia, come la scienza stessa, a un'esperienza molto singolare della promessa (Derrida 1996, pp. 48-49).

Una delle frasi più controverse e dibattute – da qualcuno aspramente avversate – presente fin dal secondo capitolo della prima parte/volume, dice che «l'image viendra au temps de la resurrection». Nell'enigma laico di Godard, tra la messianicità

dell'archivio e l'eternità del museo, sta la dialettica delle immagini, che è come dire la dialettica del potere nelle *Histoire(s) du cinéma*. Una *Histoire* che è fatta di segni virtuali, di testi archiviati non leggibili «secondo le vie della 'storia ordinaria'», direbbe il nostro Derrida, fatta/scritta da uno storico che lascia scorrere.

Ora si capisce che «gli specchi farebbero bene a riflettere» è un rimprovero al cinema che non ha riflettuto e ha sprecato molto o tutto il potere che aveva. In apertura si era richiamata la raccolta *Voir et pouvoir* di Comolli e vorrei permettermi una citazione da uno dei suoi scritti per dare un'ulteriore idea del cinema dialettico dell'ultimo Godard, non solo delle *Histoire(s)*:

Confesso di aver preso gusto in quei film che non finiscono, che non si chiudono in niente di liscio, che debordano di ore e di scene, che sono come dei giardini abbandonati, scuciti e rappezzati, mai veramente impacchettati, mai finiti. Mi dico che questo gusto è quello di un cinema nomade, volatile, refrattario, che non è riconducibile ad un oggetto identificabile e immediatamente “schedabile” e “vendibile”, che attraversa gli oggetti-film e non ci si rinchiede, che circola tra loro e li spinge a risponderci e a rimodellarsi gli uni con gli altri – esperienza di riscrittura portata al limite da Godard nelle sue *Histoire(s) du cinéma* (Comolli 2006, p. 219).

L'autore

Michele Guerra è nato a Parma nel 1982. Laureato in Lettere moderne e dottore di ricerca in Storia dell'arte e dello spettacolo, insegna “Storia e critica del cinema” all'Università di Parma. Suoi scritti sono apparsi su diverse riviste scientifiche di settore e in volumi collettanei. È autore dei libri *Il meccanismo indifferente. La concezione della storia nel cinema di Stanley Kubrick* (Aracne, Roma 2007) e *Gli ultimi fuochi. Cinema italiano e mondo contadino dal fascismo agli anni Settanta* (Bulzoni, Roma 2010). Ha curato il volume *Sequenze. Quaderni di cinema 1949-1951* (Uninova, Parma 2009) e *Puccini e la fanciulla. La ricerca, la sceneggiatura, il film* (libro + dvd, GBM, Messina 2010, in corso di stampa).

E-mail: michele.guerra@unipr.it

Riferimenti bibliografici

Aumont, J 1986, *Rileggere Ejzenštejn: il teorico, lo scrittore* in S. M. Ejzenštejn, *Il montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia.

Aumont, J 2007, *A cosa pensano i film*, ETS, Pisa.

Barthes, R 1999, *Il piacere del testo*, Einaudi, Torino.

- Bellour, R 2005, *L'analisi del film*, Kaplan, Torino.
- Bellour, R 2007, 'L'analisi infiammata' in *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video*, Mondadori, Milano.
- Casetti, F 2002, *Teorie del cinema 1945-1990*, Bompiani, Milano.
- Cavell, S 1979, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film. Enlarged Edition*, Harvard University Press, Cambridge.
- Comolli, JL 2006, *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Donzelli, Roma.
- Compagnon, A 1979, *La seconde main. Ou le travail de la citation*, Éditions du Seuil, Paris.
- Derrida, J 1996, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli.
- Didi-Huberman, G 2005, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milano.
- Farassino, A 2002, *Jean-Luc Godard*, Il Castoro Cinema, Milano.
- Garroni, E 2005, *Immagine Linguaggio Figura*, Laterza, Roma-Bari.
- Genette, G 1997, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino.
- Godard, JL 1998, *Histoire(s) du cinéma. Le contrôle de l'univers. Les signes parmi nous*, Gallimard-Gaumont, Paris.
- Godard, JL 2007, *Due o tre cose che so di me. Scritti e conversazioni sul cinema*, minimumfax, Roma.
- Godard, JL & Ishaghpour Y 2000, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, Farrago, Tours.
- Kristeva, J 1978, *Σημειωτική. Ricerche per una semanalisi*, Feltrinelli, Milano.
- Liotard, JF 1985, *Il dissidio*, Feltrinelli, Milano.
- Liotard, JF 2008, 'L'acinema', *Aut Aut*, vol. 338, pp. 17-32.
- Mannoni, L 2006, 'Henri Langlois and the Musée du Cinéma', *Film History*, n. 3, pp. 274-287.
- Montani, P 1999, *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Guerini e Associati, Milano.
- Païni, D 2002, *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Cahiers du Cinéma, Paris.
- Rancière, J 2006, *La favola cinematografica*, Edizioni di Cineforum-Edizioni ETS, Bergamo-Pisa.
- Scemama, C 2006, *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard. La force faible d'un art*, L'Harmattan, Paris.



Ilaria Dazzi

Egisto nelle riscritture novecentesche dell'*Oresteia*: immagini di potere tra politica e psicanalisi



Abstract

Il saggio ripercorre e analizza la figura di Egisto, amante di Clitennestra, nelle riscritture contemporanee dell'*Oresteia* e di *Elektra*. L'operazione vuole fornire uno spazio specifico a questa figura, che esercita un ruolo determinante nel compimento della vendetta contro Agamennone. Le riscritture prese in esame vanno dagli inizi del Novecento, con *Elektra* di Hofmannsthal (1903), fino a *Il Verdetto* di Parrella (2007).

The essay runs through and analyzes the myth of Egisto, Clitennestra's lover, in the contemporary *Oresteia* and *Elektra* re-writings. The essay wants to give a specific space to this character, whose role is determinant in the revenge against Agamennone. Re-writings examined here go from the beginning of the Xxth C. to present times, from the Hofmannsthal's *Elektra* (1903) to Parrella's *Il Verdetto* (2007).



È tutta stesa al sole/ questa vecchia storia/ tutta sulle tue spalle,
vecchio/ e sulla tua parola/ che hai visto piovere sulle rovine...,
Francesco De Gregori, *Tutto più chiaro che qui*

Dal teatro classico non ci è pervenuta alcuna tragedia che abbia per protagonista Egisto eppure, internamente alla saga dell'*Oresteia*, il suo ruolo è stato oggetto di una sensibile curiosità e di un vivace interesse, soprattutto nell'ambito delle riscritture novecentesche.

L'analisi delle riscritture novecentesche dell'*Oresteia* (Dazzi 2008) si presta anche a considerare evoluzioni e varianti nel disegno dei singoli protagonisti. Con questo contributo intendo indagare le rielaborazioni della figura di Egisto, personaggio antierico per eccellenza all'interno della vicenda degli Atridi, i cui natali meritano già una breve panoramica: Tantalos, progenitore della famiglia, è il figlio di Zeus che ha tradito la fiducia degli dei offrendo loro un banchetto con la carne del proprio figlio, Pelope, per verificarne la preveggenza. Pelope verrà poi risuscitato

dagli dei ma, alla sua morte effettiva, saranno Atreo e Tieste, i figli, a contendersi il trono: il primo si rivelerà tanto crudele da far uccidere i nipoti; per vendicarsi, Tieste, accecato dal rancore, cercherà di avere un erede violando Pelopia, sua figlia e sacerdotessa di Atena e, da questo incesto, come predetto dall'oracolo, nascerà Egisto. Pelopia tornerà incinta a Micene e sposerà Atreo, che crescerà Egisto credendolo figlio suo.

Il rapporto tra Agamennone, figlio reale di Atreo nonché marito di Clitennestra, ed Egisto, si presenta dunque già profondamente conflittuale fin dalle origini. Talmente minato dalle fondamenta, da non stupire che Clitennestra, psicologicamente e moralmente ferita dal marito, scelga proprio il nipote acquisito come amante.

La drammaturgia classica

Nell'*Agamennone* di Eschilo Clitennestra ci racconta di aver compiuto autonomamente, armata di scure, l'assassinio del marito e di Cassandra, la più bella fra le figlie di Priamo, sacerdotessa di Apollo, condotta a Micene come bottino di guerra: «Gli getto addosso una rete inestricabile, come quelle per i pesci, [...] lo colpisco due volte, e con due gemiti soltanto egli abbandona le membra lì dove si trova, e un terzo colpo lo aggiungo quando è già a terra, come gradita offerta che accompagna la preghiera allo Zeus sotterraneo salvatore dei morti» (Eschilo 1995, pp. 305-307). Nelle *Coefore* di Eschilo, Egisto usurpa il potere subendo la vendetta di Oreste e Pilade, entrati nella reggia travestiti da mercanti, ma non agisce concretamente al fianco di Clitennestra. Il corpo morto di Egisto in scena rappresenta un caso eccezionale all'interno del teatro classico.

Nell'*Elettra* di Sofocle il centro drammaturgico è costituito dall'odio che anima la figlia di Agamennone, ossessionata dai torti subiti e dalla madre Clitennestra, che immagina mentre divide il letto con il boia del padre; ad Egisto sono riservate poche battute, prima che Oreste muova il pugnale su di lui come ha appena fatto con la madre: «debbo badare che la morte ti sia amara. E questa dovrebbe essere per tutti la pena immediata: chiunque voglia operare contro le leggi, ucciderlo; così non sarebbero tanti i malfattori» (Sofocle 2002, p. 74).

Nell'*Elettra* euripidea Egisto e Clitennestra hanno costretto la protagonista a sposare Teodoro, un pastore nobile d'animo ma privo di mezzi, così da impedire che da lei possa nascere un figlio di stirpe regale, cioè un possibile vendicatore; il drammaturgo non concede battute ad Egisto bensì, in sua vece, al messaggero, a cui spetta il compito di narrare ad Elettra la sua morte: «Mentre Egisto era chino, tuo

fratello, dritto sulla punta dei piedi, lo colpì tra le vertebre e gli spezzò la schiena» (Euripide 2002, p. 104).

Nell'*Orestea* i rapporti amorosi di Clitennestra sia con Agamennone che con Egisto: «appaiono ben poco in una dimensione concreta; sono, piuttosto, rappresentati da una serie di oggetti mediatori, quali il trono, il talamo, la vasca» (Durup 1997, p. 153). Come se il rapporto di coppia, indipendentemente dall'ufficialità che lo caratterizza, si esprimesse attraverso gli oggetti, le metafore che essi sottintendono, non mediante l'affettività: questa resterà una differenza fondamentale in relazione alle riscritture successive e al valore che il tradimento prima e l'usurpazione poi, assumeranno.

Le riscritture contemporanee

L'arroganza amplificata dall'usurpazione del potere contraddistingue Egisto nella fase conclusiva dell'*Elektra* di Hofmannsthal (1903): l'uomo entra nella stanza dove Elettra, ormai divorata dall'odio, lo attende illuminata dalla luce di una fiaccola, volta a renderne l'aspetto ulteriormente sinistro; il patrigno ha saputo della morte di Oreste e cerca conferma attraverso Elettra: «E recano davvero la notizia che è morto, e lo annunciano così che non resta dubbio alcuno?» (von Hofmannsthal 2002, p. 183). L'interessamento di Egisto è determinato solo dalla bramosia di mantenere il ruolo raggiunto: Hofmannsthal non definisce i contorni, le caratteristiche profonde della relazione fra la regina e l'amante, lasciando che sia solo la volontà di comando a definire il personaggio.

L'autentica fusione tra modello eschileo e psicanalisi si compie ne *Il lutto si addice ad Elettra* di O'Neill nel 1931 (Fusillo 2005, p. 117). Christine/Clitennestra ama Brant/Egisto, provando invece per Ezra/Agamennone un'assoluta ripugnanza, un rifiuto che sembra dominare anche la volontà di vendetta: «L'eros, nella doppia faccia di attrazione e repulsione, diventa così il nucleo motore del dramma, rispetto al quale la vendetta è ridotta a motivo complementare» (Del Corno 1977, p. 357). Le relazioni sentimentali fra i personaggi sono infatti improntate all'ambiguità, comportando delle trasformazioni all'interno dell'intrigo rispetto alla vicenda eschilea: Orin/Oreste uccide Brant/Egisto e Christine/Clitennestra, una volta appresa la tragica notizia, si toglie la vita. In questo caso la relazione extraconiugale trova la sola giustificazione nell'eros, nel sentimento che attrae profondamente i due e che implica il suicidio dell'una come conseguenza all'omicidio dell'altro. L'uccisione di Brant non è il tentativo di vendicare la morte del padre, ma la manifestazione di un'aggressività edipica, poiché Orin è roso dalla gelosia verso la madre a cui vorrebbe nascondere

quel gesto che, al contrario, Lavinia/Elettra ostenta con soddisfazione: la vendetta si trasforma quindi in una «nevrosi autodistruttiva» (Stamm 1949, p. 245). Christine viene divorata dalla passione per Brant come conseguenza del fallimento del rapporto con Ezra: «mi hai resa madre, ma non sono mai stata tua, neanche una volta, non ho mai potuto! E di chi è la colpa? Ti amavo, quando ti sposai! Volevo essere interamente tua! Ma tu me lo hai reso impossibile! Mi hai colmata di disgusto!» (O'Neill 1962, p. 75).

L'amore, l'attaccamento, spentosi completamente all'interno del legame fra marito e moglie, si 'traferisce' nel rapporto fra figlia e padre, lasciando alla relazione fra Christine e Brant la passione, l'*eros*.

Giraudoux in *Elettra* (1937), pur seguendo la versione di Euripide, tratteggia in modo molto deciso la figura di Egisto già dalla scena terza del primo atto (Giraudoux, 1959, p. 358). Questo Egisto è un uomo di Stato, che polemizza con gli dei, che li immagina giunti ad un tale livello di serenità e universalità da non poter essere altro che incoscienti: «Essi sono incoscienti al vertice della scala delle creature come alla base di essa è incosciente l'atomo» (Giraudoux 1959, p. 359). Egisto ritiene indispensabile allontanare Elettra dalla famiglia reale perché in questa città ha condotto «una guerra senza pietà a quelli che facevano segnali agli dei» (Giraudoux, 1959 p. 361). Egli non ha più alcuna forma di dipendenza da Clitennestra, non è semplicemente un amante scelto per vincere il desolante senso di abbandono causato da Agamennone, bensì un capo pronto ad uccidere, che vuole togliere dalla scena chiunque costituisca una possibile minaccia al proprio potere.

La figura del mendicante (Oreste sotto mentite spoglie) sottolinea ulteriormente la bassezza di Egisto: «E il problema oggi, se volete credermi, è sapere se il re si rivelerà in Egisto prima che Elettra riveli se stessa» (Giraudoux 1959, p. 364), poiché è assai più facile uccidere la moglie di un giardiniere, quale Elettra è, che non una principessa in un palazzo. Lasciare Elettra ad una sorte meno in vista, meno pubblica, illude Egisto di riuscire a tenere lontano le disgrazie che questa 'epifania' potrebbe comportare.

Elettra si è alimentata dell'attesa del padre di ritorno da Troia, Clitennestra ha dovuto superare invece questa dimensione per non esserne sopraffatta, per non perdere il senso di sé, l'attaccamento alla vita: «Sì, amo Egisto. Lo amo da dieci anni. Da dieci anni rimando queste nozze per riguardo a te, Elettra, e per il ricordo di tuo padre» (Giraudoux 1959, p. 409).

Egisto, roso dalla brama di potere, parla invece dell'unione con Clitennestra come di un legame che si trascina «tra indifferenza e oblio», aggiungendo che le nozze sono il solo strumento per difendere Argo. L'amante incarna l'ideale borghese minacciato, metaforicamente, dall'invasione corinzia; sposare Clitennestra è

semplicemente un modo per ufficializzare il proprio ruolo salvando la città. Giraudoux trae evidentemente ispirazione dalla figura di Creonte delineata in *Antigone* da Jean Anouilh: «Riconosci che, se sposo Clitennestra, la città si calma e gli Atridi si salvano? Se no sarà la rivolta, l'incendio?» (Giraudoux 1959, p. 414).

Il tema del potere e della politica sono centrali nella riscrittura di Jean Giraudoux: la distruzione della città di Argo sarà certa se Egisto verrà ucciso; la crisi 'mitica' è, in realtà, la crisi interna alla Francia di quel periodo storico, travolta dall'ipocrisia e dalla corruzione.

Il potere assoluto su Argo è la caratteristica-guida anche dell'Egisto delineato ne *Le Mosche* (1943) di Sartre: in questo caso il dominio da parte dell'uomo è talmente assoluto da spingere la stessa Clitennestra ad esortare Elettra a non opporsi a lui. La città si sta preparando alla festività dei morti, quei morti che Egisto davanti alla folla definisce coloro che: «non sono più – comprendete queste parole implacabili – ed è per questo che son diventati i guardiani incorruttibili dei vostri delitti» (Sartre 1975, p. 43).

Nella scena terza del secondo atto emerge un nuovo aspetto di Egisto: egli si dichiara stanco, «son quindici anni che tengo su, con tutte le mie forze, il rimorso di un intero popolo. Son quindici anni che mi trucco da spaventacchio: tutte queste vesti nere hanno finito con lo stringersi sulla mia anima» (Sartre 1975, p. 66). Egisto è infelice, il re è stanco, il 'gioco' della guerra, del potere, non lo divertono più: «sono un guscio vuoto: una bestia mi ha mangiato quello ch'era dentro senza che io me ne accorgessi. Ora guardo in me stesso e vedo che sono più morto di Agamennone. [...] Ah! Darei il mio regno per versare una lacrima!» (Sartre 1975, p. 67). Egisto si lamenta dell'indifferenza divina, dubita della "simpatia" degli dei verso di lui, e afferma di aver compiuto un compito che, in fondo, serviva proprio agli dei: «Il doloroso segreto degli Dei e dei re: è che gli uomini sono liberi. Sono liberi, Egisto. Tu lo sai e loro non lo sanno» (Sartre 1975, p. 72). L'uomo andrà incontro ad Oreste consapevole che sarà proprio lui ad ucciderlo. Nello sforzo compiuto da Oreste ed Elettra per convincere i cittadini di Argo a rinnegare il senso di colpa collettivo in cui Egisto e Giove li hanno costretti, Sartre colloca un reale appello al pubblico francese.

Sempre di ambito francese è *Elettra o la caduta delle maschere* (1944): Marguerite Yourcenar, pur ispirandosi dichiaratamente ad Euripide, amplifica le tensioni nel rapporto fra Elettra, Clitennestra ed Egisto. L'astio fra madre e figlia è talmente profondo da lacerare ogni forma di rispetto, al punto che è Elettra a strangolare la madre, vendicando così Agamennone, mentre Oreste, vigliaccamente, si tappa le orecchie (Yourcenar 2002, p. 225). È proprio Egisto, tuttavia, a svelare l'amara verità: «Elettra, tua madre soffriva da due anni di un male incurabile. Le hai risparmiato mesi di terribile agonia [...] Mi sono ormai rassegnato all'idea che tutto

finisce male, che i folli trionfano e agli innocenti non resta che passare alla storia come assassini» (Yourcenar 2002, p. 229).

Egisto, in questa riscrittura, non è più soltanto l'amante della regina, bensì il padre di Oreste. La rivelazione shock non spinge solo Oreste alla consapevolezza di aver pianto per dodici anni un falso padre, ma soprattutto ad una trasformazione dei rapporti familiari e di forza all'interno del nucleo. «Nascondere suo padre ad Oreste era la più grande prova d'amore possibile» (Yourcenar 2002, p. 236): in questa frase l'uomo non è uno spietato tiranno ma un padre che finalmente ritrova il figlio e che gli propone di recuperare il tempo perduto, di evitargli «tutto quello che lo ha fatto soffrire» (Yourcenar 2002, p. 237) e trovare riscatto attraverso quel figlio. La confessione non basta a salvare la vita ad Egisto, che viene pugnalato proprio da Oreste, ma conferisce un valore assolutamente nuovo alla vendetta, trasformando il rapporto tra i due che ci giunge dalla tradizione.

Ciò che nella classicità è considerato tragico, nella modernità diventa spesso patologico e la grandezza della sventura non è che la sublimazione del conflitto familiare, conflitto che, in realtà, resta privo delle ragioni che lo avevano animato in origine. Oreste vendica infatti l'assassinio di un uomo che non è suo padre, pertanto la motivazione politica della successione al potere scema; lo stesso rapporto tormentato con la madre smette di avere significato poiché la morte di Agamennone non turba le dinamiche familiari, né i rapporti di sangue e, soprattutto, non rappresenta un tradimento da punire. Per dirla con le parole di Marguerite Yourcenar: «Noi sappiamo che nessuna decisione di un Areopago umano restituirà loro la pace, né potrà esorcizzare questo destino che essi forse preferiscono alla pace. Il problema della giustizia non è di competenza di questi sventurati; quello della verità meno ancora. È già tanto se quel che è avvenuto ha fatto tabula rasa delle motivazioni tradizionali, dei pretesti eroici o utilitaristici ai quali essi si appoggiavano per agire o per giudicare, e che i volti abbiano divorato le maschere» (Yourcenar 1999, p. 22). La caduta di queste suggerita dal titolo, funziona piuttosto come rivelazione delle finzioni, delle realtà ipocrite di ciascuno (Poli 1990, p. 136), al punto che ogni personaggio deve affrontare in se stesso dilemmi probabilmente irrisolvibili.

Altro dato essenziale che emerge da questo testo è la presenza di una forte attrazione da parte di Elettra verso il patrigno: attrazione che pone in conflitto Clitennestra e la figlia, in competizione, trasportando il sentimento per Agamennone verso Egisto, come in una sorta di coazione a ripetere, di ricorso storico del modello edipico.

La consistenza e il ruolo di Egisto in *Elettra o la caduta delle maschere*, è probabilmente anche il frutto di una trasformazione che trae origine dal precedente *Clitennestra o del crimine*, contenuto in *Fuochi* (1936). In questo monologo la regina,

davanti alla corte che giudicherà il delitto, racconta di sé, del proprio amore per Agamennone e di Egisto come una sorta di diversivo: «Ho ucciso quell'uomo con un coltello, in una vasca da bagno, con l'aiuto di quel poveraccio del mio amante che non riusciva nemmeno a tenergli fermi i piedi» (Yourcenar 1984, p. 85). L'incontro con Egisto è una debolezza, una ventata d'aria fresca durante il periodo di vedovanza: «Non lo vedevo tanto come un amante quanto come un figlio che mi fosse nato dall'assenza; [...] Egisto non era per me che l'equivalente delle donne asiatiche o dell'ignobile Arginna» (Yourcenar 1984, p. 88). L'adulterio non è dunque che «una forma disperata della fedeltà», in cui il tradimento non avviene nei confronti di Agamennone ma dell'amante, poiché la regina ammette di aver avuto bisogno di lui per comprendere quanto il marito fosse insostituibile: «Inutilmente gli avevo tagliato i piedi per impedirgli di uscire dal cimitero: questo non gli impediva di sgusciare da me, la sera, tenendosi i piedi sotto il braccio come portano i ladri le loro scarpe per non far rumore» (Yourcenar 1984, p. 93). Egisto è una presenza accessoria, uno strumento per sopportare la sofferenza e la nostalgia di Agamennone.

Sia sotto il profilo teatrale che sotto quello letterario, operazione volutamente differente è quella di Dacia Maraini ne *I sogni di Clitennestra* (1978): in questo caso Egisto è un disoccupato qualunque, amante di una Clitennestra ex-operaia tessile, sposata con Agamennone, un siciliano emigrato a Prato. Si tratta di un individuo assolutamente privo di spessore, di consistenza: un ventottenne fuoricorso, che si trascina all'università mantenuto dalla madre. Anche in questo caso non c'è amore da parte di Clitennestra, si tratta piuttosto di un sentimento che sembra affondare le proprie radici nell'atto di rivincita ottenuto attraverso il tradimento (Maraini 1981, Milano). Clitennestra rimane incinta: «pazza, incosciente e gravida: sarà meglio che abortisci mamma, pensa cosa dirà il quartiere» (Maraini 1981, p. 35), le rinfaccia Elettra. La maternità della donna non può infatti che amplificare la contrapposizione con la figlia, esasperata dall'odio: «Ifigenia forse, lei era tua figlia. Io no» (Maraini 1981, p. 34).

Amplificando questa prospettiva si delinea la figura di Egisto secondo Testori: più ancora che il celebre caso di *sdisOrè* (1991), è interessante percorrere l'inedita *Elettra*: pur non essendo mai stato pubblicato, il testo si presenta suddiviso in due atti e completo. È Elettra a definire Egisto «ganzo», «un attore che imbiancava i capelli e andava a gozzovigliare con i giovani più depravati di Atene» (Testori s.d.). Anche in questo caso Clitennestra confessa di non avere mai voluto realmente l'amante, solo: «la distruzione di quella mafia» in cui ha la sensazione di aver sempre vissuto. Il ritorno di Oreste ha generato due opposte 'fazioni': Egisto afferma che i dignitari sembrerebbero optare per un atto di clemenza verso il figlio di Agamennone, mentre

lui stesso ne propone l'esilio (Testori s.d.). Se il tribunale optasse per la clemenza o per l'esilio del figlio, Clitennestra spodesterebbe Egisto e passerebbe dalla parte di Oreste (Testori s.d.): la regina è una stratega che amministra il potere con lucidità e con intraprendenza.

Il primo ad essere ucciso è proprio Egisto: Elettra brandisce un pugnale da sotto le vesti e lo colpisce, cercando di proteggere il fratello (Testori s.d.), imprecando: «Prendi, verme schifoso!». Un re era necessario per contrastare la logica successione al potere e, tra quanti Clitennestra conosceva, Egisto era il più debole e il più forte insieme ma, soprattutto, il solo che le avesse dimostrato qualche attenzione. Ancora una volta dunque Egisto e Clitennestra non sono uniti dalla passione, dal sentimento autentico, bensì da una sorta di necessità reciproca, in cui componente psicologica e brama di potere finiscono per unirli.

L'Eghistos di *sdisOré* acquisisce una maggiore carnalità, quella caratteristica di un amante usurpatore, quella tipica del linguaggio testoriano che consente di entrare nel nucleo viscerale del personaggio e della vicenda (Testori 1991, p. 16): è evidente che il mito degli Atridi permette al drammaturgo di operare sull'«ossessione del corpo» (Bisicchia 2001, p. 5).

In ordine cronologico, l'ultima riscrittura di questa vicenda appartiene a Valeria Parrella che, nell'atto unico *Il Verdetto*, narra in prima persona la vicenda di Clitennestra, sul modello appunto di *Clitennestra o del Crimine* di Marguerite Yourcenar a cui la stessa drammaturga allude nell'introduzione (Parrella 2007, p. 7). «Ah, Egisto, mi fate sorridere: è stata debolezza, stanchezza, comodità. Egisto è stato facile: io sono Clitennestra, la Moglie, la Regina, chiunque vuole giacere al mio fianco» (Parrella 2007, p. 39): attraverso queste parole è evidente che, ancora una volta, la relazione fra i due non è un profondo legame ma, piuttosto, una manifestazione di solitudine, il frutto della mancanza opprimente di Agamennone, «Vendetta è figlia di Dolore che è figlio di Amore, se fossi io a decidere le genealogie, fonderei questa per me e Agamennone» (Parrella 2007, p. 41), dirà Clitennestra.

Vero padre di Oreste in *Elettra o la caduta delle maschere*, despota tirannico, amante giovane e passionale in *Fuochi* e ne *I sogni di Clitennestra*, piacevole diversivo secondo Parrella, in Testori vile burattino assetato di potere verso cui la stessa regina non nutre alcuna forma di rispetto, Egisto si delinea prevalentemente come un uomo di scarso spessore morale, con limitate attitudini politiche che, tuttavia, colma la solitudine sofferta da Clitennestra.

Nessun tragediografo greco aveva lasciato spazio all'eventualità di un intrigo tra Elettra ed Egisto: «il faut attendre l'ère freudienne où s'abolit le sens classique des

convenances (car enfin Égisthe est le cousin d'Électre) et où jouent en pleine lumière les motivations sexuelles cachées jusqu'alors» (Brunel 1971, p. 123).

In O'Neill, Brant obbedisce a Christine quando lei lo prega di procurarle del veleno, come ad una sorta di fidato collaboratore, in Giraudoux invece dà dimostrazione di un'inconfutabile autorità malgrado «sa situation fragile de régent» (Brunel 1971, p. 124). L'Egisto di Dacia Maraini è un giovane disoccupato che riconosce la grandezza del rivale e lo descrive come un grande uomo coraggioso e forte, vittima - in un certo senso - dell'emigrazione e delle sue conseguenze, al contrario del vile e perverso uomo delineato da Testori che, pur tentando di fare sfoggio del proprio potere, è in realtà un semplice fantoccio nelle mani di una Clitennestra disposta a spodestarlo in qualunque momento qualora il tribunale dimostrasse clemenza verso Oreste.

Egisto è una figura che subisce di fatto la devalorizzazione mitica (Brunel 1971, p. 111): nell'età contemporanea i valori di cui i miti sono metafora, tendono a modificarsi, e il mito stesso finisce per adattarsi al cambio di prospettiva, allontanandosi spesso anche dai suoi caratteri originari e costitutivi. Egisto compie la vendetta soltanto ne *Le Mosche*, dove è lui ad alzare la scure contro Agamennone (II, 5): l'amante agisce per ordine di Clitennestra, vivendo senza desideri, senza amore, senza speranza.

Nel complesso panorama mitico, Egisto resta un personaggio secondario che, tuttavia, serve al drammaturgo o, in determinati casi, al regista, per delineare ancora più in profondità le dinamiche sociali che caratterizzano la riscrittura e il suo tempo: pensiamo all'*Orestea* allestita da Ghiannis Kokkos (Albini 2005, p. 42) nel 2001 in Tessaglia dove proprio Egisto, nel finale dell'*Agamennone*, strappa il velo mortuario dal volto del re assassinato. O ancora nell'*Elettra* di Euripide rappresentata a Empoli nel 2002 per la regia di Pietro Maccarinelli, dove il corpo di Egisto avvolto in un lenzuolo è consegnato nelle mani di Elettra, ma lo scalpo dell'usurpatore viene conficcato da Oreste sul tetto di casa: non sempre insomma il giustiziere esulta nel proprio trionfo (Albini 2005, p. 43).

Passione, brama di potere, nevrosi, sono i cardini attorno a cui ruotano le rivisitazioni del personaggio di Egisto, in assoluta analogia con quanto avviene per molti altri personaggi mitici, ma con una particolarità: attraverso questa figura e la distorsione progressiva, talora, esasperata del suo rapporto con Clitennestra, notiamo come, tendenzialmente, la figura mitica maschile, specie nel Novecento, tenda a ridurre il proprio valore, a perdere consistenza, rispetto al personaggio femminile che, al contrario, acquisisce forza e potere. Del resto l'*Orestea* è divenuta «charter myth» (Bierl 2004, p. 151) del patriarcato moderno, dell'impero autoritario, talora della democrazia occidentale o dello stato di diritto.

Storicamente, ad un certo punto, il dominio della Grande Madre giunse al termine: fu il maschio a stabilire le leggi e a governare. Per definire il cambiamento sociale non servirono nuovi personaggi: bastò modificare i rapporti di parentela nelle vicende già conosciute; l'attesa del ritorno dell'eroe è, in realtà, una sorta di ricomparsa del personaggio maschile, abbandonato da bambino, cresciuto lontano da casa oppure solo partito temporaneamente (Sermonetti, 1990, p. 65, Milano). Mosè, Romolo, Perseo, Ciro ed Edipo, ad esempio, rientrano in questa tipologia, come vi rientra Agamennone. Ma, nel caso di Egisto, l'apparenza inganna: quel gesto originariamente compiuto dalla sua mano, già la classicità decide di affidarlo a Clitennestra, dandoci in noi un 'nuovo' interrogativo: è mai effettivamente tramontato il dominio della Grande Madre? La figura di Egisto sembrerebbe continuare a dimostrarci di no.

L'autore

Laureata in Lettere Classiche all'Università di Parma con una tesi in Storia del Teatro intitolata *Antigone: Una, Nessuna, Centomila*, ha conseguito il Dottorato di Ricerca in Discipline Filosofiche, Artistiche, Teatrali e Cinematografiche presso l'Università Cattolica di Milano con una tesi interdisciplinare intitolata *Elettra nel Novecento: frammenti di riscritture possibili*. È autrice della postfazione alla raccolta *Io Confesso* (Lepisma 2006), della prefazione al poemetto *La Vergine delle Rocce* (sezione prima della raccolta *Sono Stata Via Settecento Anni*, LaVitaFelice 2007) e al romanzo *Le Vele di Astrabat* (Il Foglio, 2010).

Ha conseguito nel dicembre 2009 il Master in Scienze e Tecniche dello Spettacolo-Organizzazione di Eventi promosso dall'Università di Parma insieme alla Fondazione Umberto Artioli e Mantova Terre di Teatro.

Ha collaborato con magazine on-line (fra i quali: www.castlerock.it, sezione libri, www.nonsolocinema.com, sezione teatro, www.locandalmayer.it) e con il mensile *INSIEMEDOVE?*. Collabora stabilmente con la rivista *Il Cavallo di Cavalcanti*, Azimut Edizioni.

E-mail: ilaria.dazzi@yahoo.it

Riferimenti bibliografici

Albini, U 2005, *Maschere impure. Spettri, assassini, amori e miserie nei drammi greci*, Garzanti, Milano.

Bier, A 2004, *Die Orestie des Aischylos auf der modernen Bühne*, traduzione di L. Zenobi, Bulzoni, Roma.

Bisicchia, A 2001, *Testori e il teatro del corpo*, San Paolo, Milano.

Brunel, P 1971, *Le mythe d'Électre*, Armand Colin, Paris.

Dazzi, I 2008, *Elettra: frammenti di riscritture possibili*, tesi di dottorato di ricerca, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano (rel. Annamaria Cascetta).

Del Corno, D 1977, 'La discendenza teatrale dell'Oresteia', in *Dioniso*, XLVIII, Siracusa.

Durup, S 1997, 'L'espressione tragica del desiderio amoroso' in *L'amore in Grecia*, a cura di C. Calame, Laterza, Roma-Bari.

Eschilo 1995, 'Agamennone' in *Oresteia*, introduzione di V Di Benedetto, traduzione e note di E Medda, L Battezzato & MP Pattoni, Rizzoli, Milano.

Euripide 2002, 'Elettra', traduzione di C Barone, in *Elettra. Variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia.

Fusillo, M 2005, 'Elettra nel Novecento tra politica e psicanalisi' in *La scena ritrovata. Mitologie teatrali del Novecento*, a cura di D Gabelli & F Malcovati, Bulzoni, Roma.

Giraudoux, J 1959, *Teatro scelto*, prefazione e traduzione a cura di V Pandolfi, Guanda, Parma.

Hofmannsthal, H 2002, 'Elektra' in *Elettra. Variazioni sul mito*, traduzione di N Giacon, Marsilio, Venezia.

Maraini, D 1981, *I sogni di Clitennestra e altre commedie*, Bompiani, Milano.

O'Neill, E 1962, *Mourning becomes Electra*, traduzione a cura di B Fonzi (Il lutto s'addice ad Elettra), Einaudi, Torino.

Parrella, V 2007, *Il Verdetto*, Bompiani, Milano.

Poli, G 1990, *Invito alla lettura di Marguerite Yourcenar*, Mursia, Milano.

Sartre, J P 1975, *Huis clos; suivi de Les Mouches*, traduzione, introduzione e note a cura di G Lanza & M Bontempelli (A porte chiuse; Le Mosche), Bompiani, Milano.

Sermonti, G 1990, *Il mito della Grande Madre: dalle amigdale a Çatal Hüyük*, Mimesis, Milano.

Sofocle 2002, 'Elettra', traduzione di B Gentili in *Elettra. Variazioni sul mito*, a cura di G Avezzù, Marsilio, Venezia.

Stamm, R 1949, 'The Orestes Theme in three plays by Eugene O'Neill, TS Eliot and J P Sartre' in *English Studies. A journal of English Letters and Philology*, Routledge, 30, London.

Testori, G s. d., *Elettra*, dattiloscritto.

Testori, G 1991, *sdísOré*, Longanesi, Milano.

Yourcenar, M 2002, 'Électre ou la chute des masques', traduzione a cura di L Coppola & G Prati, (Elettra o la caduta delle maschere) in *Elettra. Variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia.

Yourcenar, M 1999, *Tutto il teatro*, Bompiani, Milano.

Yourcenar, M 1984, *Feux*, Grasset, Paris, traduzione a cura di ML Spaziani (Fuochi), Bompiani, Milano.



Ilaria Bignotti

ICONE *IMPOTENTI*. Il dissenso politico e ideologico nell'arte italiana contemporanea, dalla pop art alle ultime generazioni



Abstract

La ricerca è dedicata all'analisi di quei linguaggi dell'arte contemporanea italiana che, nell'ultimo quarantennio, hanno rivestito una posizione critica nei confronti del potere politico e socio-economico. Consapevole di non poter fornire indicazioni e percorsi esaustivi, ho preferito porre il problema dell'esistenza e delle modalità di un'iconografia e di un linguaggio del dissenso politico, evidenziandoli attraverso una selezione di artisti ed opere italiani, senza tuttavia precludere il confronto con i linguaggi internazionali.

Necessario è stato ripercorrere la storia dell'arte nei rapporti con le ideologie e la politica, evidenziando alcuni momenti salienti e soffermandosi su tre fulcri temporali: dal secondo dopoguerra alla fine degli anni Cinquanta, seguendo le origini e gli sviluppi dell'iconografia del dissenso; anni Sessanta-Ottanta, dalla politica ai media, dall'azione alla spettacolarizzazione dell'iconografia del dissenso; anni Ottanta-oggi: dal dissenso all'ironia tragica, tra rappresentazioni e simbologie demitizzate.

The research takes on those languages of Italian contemporary art that, on the last forty years, have chosen a critical perspective on the political and socio-economical power. Knowing the impossibility of giving a complete view of the problem, I have decided to face the problem around the existence and the different ways of an iconography and a language strictly connected with political dissent, pointing them out with a selection of Italian works and artists, considering them in relationship with international languages.

It's been a necessity to re-examine the history of art considering the relationships between ideologies and politics, selecting highlights, to dwell upon three moments: from the end of second World War to the end of the Fifties, following the birth and the rise of the ideology of dissent; from the Sixties to the Eighties, considering the passage from the politics to the media, from the action to the iconography of the ideology of dissent turning spectacular; from the Eighties till today: from the dissent to a tragic irony, between representations and demythologized symbolologies.



«[...] Era, quello, il tempo degli eroi. Non di carta, o di righe da schermo TV, ma eroi veri, di carne, da Martin Luther King a Che Guevara, da Papa Roncalli a John Fitzgerald Kennedy. Oggi, si sa, anche gli eroi muoiono e la gente prova gusto a dissacrarli; così di tutti quelli, salvo beninteso che di papa Roncalli, hanno ricostruito aspetti negativi. [...] Ecco, quando tanti giovani di oggi [...] vivranno non nel nome del piacere privato, ma con la volontà di cambiare il mondo, allora queste immagini di mezzo secolo fa appena

sbiadite, torneranno ad essere parte significativa della nostra storia» (Quintavalle 1999, p. XLIV).

«[...] Mito. Parola grossa. Che odora di idealizzazione, venerazione, musealizzazione. Pensiamo a James Dean, o a Fidel Castro, o a Jim Morrison, o a Che Guevara. E ogni volta ci ritroviamo a rincorrere icone storicizzate che trasudano polvere. Nient'altro che sepolcri imbiancati. Ma c'è Andrea Francolino, per fortuna. Che ridimensiona il Mito in mito. Anzi: (s)mito. Togliendogli dalle tasche le palline di canfora, gli dà una bella scrollata, arieggia la stanza e lo butta nella contemporaneità. (S)mito. Provare per credere. E la Mitologia Classica, (s)cartavetrata, non fa che tradursi (o tradirsi?) in (S)mitologia contemporanea [...]» (Bianchi 2007, n.p.).



Fig. 1: Andrea Francolino, *Il Terzo Raid li ammazza stecchiti*, 2008.



Fig. 2: Andrea Francolino, *Stalin & Oil*, 2008, abrasioni di catrame e carta su tela.

A primo avviso, le due citazioni sembrano provenire da testi redatti in periodi quanto meno distanti tra loro, oltre che da critici di diversa storia e formazione. Eppure, quanto alla datazione, fra le due non intercorre nemmeno un decennio. Cosa è accaduto all'arte ed alla critica dell'arte contemporanee, oggi, laddove esse si confrontano con la storia e la società, con le ideologie politiche?

E, ancor più nello specifico, come si esprimono gli artisti attuali quando vogliono (e se vogliono) dichiarare il loro dissenso nei confronti del sistema dei poteri (ma anche qui si dovrà verificare: poteri solamente politici, o politici in quanto economici? E come la mettiamo con il potere dei media, ancor più legato e dipendente-dittatore nei confronti di quello politico ed economico?) (Tedeschi 2007).

Il confronto diventa contrasto, certo fertile e prolifico, ma anche delicato e pericoloso.

Ai fini di questa ricerca, che si focalizza sugli ultimi quarant'anni della storia dell'arte italiana, con particolare attenzione agli artisti delle "ultime generazioni", nati tra gli anni Sessanta e Ottanta, le origini di un linguaggio e di un'iconografia del dissenso dell'arte italiana sono da rintracciarsi, a livello figurativo, sebbene ancora non nei sensi di una dichiarazione ufficiale, nel gruppo della Scuola Romana¹.
Mentre Scipione

adora e oltraggia la Roma vera, cattolica e barocca, devota e peccatrice, splendida e in rovina: la contrappone alla Roma imperiale di cartapesta degli archeologi e degli architetti di Mussolini. Roma, nella visione fosca e luministica di Scipione, è l'Europa [...] è il complesso di colpa su cui si è costruita la Babele di una Europa ipocrita e reazionaria ormai minata da un'antica decadenza, sul punto di crollare (Argan 2002a, p. 195).

Mafai, letto quale «erede dell'angosciato messaggio di Scipione», assume e mantiene fino alla fine dei suoi giorni un fermo impegno politico come militante comunista.

[...] Annunciata dalla Piazza Navona e dal Ponte Sant'Angelo di Scipione, la serie stupenda delle Demolizioni di Mafai non è l'amaro commento ma il veritiero ritratto dell'urbanistica fascista, della stolta (ma bassamente interessata) politica del piccone (Argan 2002a, p. 196).

¹ Costituitasi a Roma attorno a Gino Bonichi, detto Scipione (1904-1933) con M. Mafai (1902-1965), la pittrice russa A. Raphael (1900-1975), lo scultore M. Mazzacurati (1908-1969).

Se è dunque una certa figurazione estenuata e angosciata a essere la forma di protesta per immagini della Scuola Romana, dopo le aperture al linguaggio cubista e astratto anche Renato Guttuso, nel noto clima dell'esacerbazione del conflitto tra politica e cultura capeggiato da Roderigo di Castiglia alias Palmiro Togliatti, approda alla scelta del realismo socialista.

Se l'arte non può essere politica e la politica si concreta nella lotta di classe, l'azione politica dell'intellettuale deve svilupparsi secondo la strategia del partito che conduce la lotta: l'artista rinuncia alla propria autonomia di ricerca e di espressione perchè ha già realizzato la propria libertà morale con la scelta ideologica (Argan 2002b, p. 265).

Il perché della lingua realista lo troviamo su "Rinascita" dell'ottobre 1948, per voce di Togliatti che non appena stroncata la mostra alla "Alleanza della cultura" a Bologna, spiega il necessario superamento del linguaggio post cubista e di quelle "inutili" astrazioni, oramai lingua morta di fronte a quell'unica proposta riconoscibile (o meglio, imposta) dal PCI: una lingua le cui radici nazionali avrebbero permesso un dialogo diretto con il proletariato e con i lavoratori, eletti al contempo suoi unici destinatari ed insindacabili giudici (Misler 1973; Barocchi 1992).

Se vogliamo tracciare un primo risultato d'analisi, è allora da sottolineare come alle origini di questi linguaggi critici vi sia la scelta della rappresentazione, di provenienza espressionista e di estrazione realistica, benché fino alla fine degli anni Cinquanta non compaiano né ritratti né rappresentazioni "in negativo" della politica e dell'ideologia sotto accusa: nessun logo, simbolo, volto, provocatoriamente sfigurati, ironicamente oltraggiati e offesi². Sono, invece e ancora, gli esiti del buono e del cattivo governo, di lorenzettiana memoria, ad essere canali iconografici e strumenti di racconto nel secondo dopoguerra: in chiave positiva, laddove l'arte è di consenso e di adesione, la rappresentazione diventa descrizione dettagliata (più o meno) della positiva e felice applicazione dei principi politici sostenuti dall'artista (è il caso, appunto, eclatante, di Guttuso e del Realismo Socialista) attraverso una narrazione figurativa che attinge ad un codice studiato a tavolino dalla classe politica, in accordo con gli artisti ad essa legati e da essa dipendenti.

² Cosa che invece accadde prima del secondo conflitto mondiale, sia nel muralismo messicano, basti pensare a Diego Rivera e ad Alfaro Siqueiros, nel realismo impegnato degli USA, da Ben Shahn a Jack Levine, e nel contesto europeo nel seno della Neue Sachlichkeit caratterizzata dalle opere crudamente reali e al contempo allucinate di Dix, Schad, Beckmann, Grosz.

Mutatis mutandis, cambiano i codici e le iconografie, ma non le forme del consenso che erano state proprie, anche, nell'arte del regime fascista (Quintavalle 1975; Quintavalle 1999b).

Con un linguaggio teso tra realismo socialista e realismo attuale (se ancora di realismo possiamo parlare), fin dal 1970 la ricerca di Gian Marco Montesano – presente non a caso nell'esuberante e figurativo Padiglione Italiano della recente 53° Biennale Italiana (Beatrice, Buscaroli 2009) – alterna opere dedicate ai grandi eventi storici (da *Germania requiem* a *L'armée rouge à Berlin*) ad opere ispirate a quell'iconografia religiosa definita da Dehò da catechismo o da immaginetta votiva, creata appositamente per educare le masse (Dehò 1998).

Se il punto di partenza è appunto un linguaggio realistico, aderente al vero ed alla memoria del fatto, dell'accaduto storico, ecco che la volontà di raccontare attraverso la lente individuale del critico, dell'interprete della storia, porta Montesano ad una serie di scelte destinate a stravolgere nel profondo lo stesso linguaggio realista: è proprio in questo contrasto fra la realtà dei fatti accaduti, la realtà dei fatti narrati e infine la realtà dei fatti nello sviluppo e nella consapevolezza delle conseguenze ad essi seguite e da essi derivate, che la pittura di Montesano diventa pittura della fine di tutte le storie e di qualsivoglia ideologia, politica o religiosa.



Fig. 3: Gianmarco Montesano, *Historikerstreit*, 2006, dittico, Courtesy Umberto Di Marino, Napoli.

Così va anche interpretato il suo frequente riferimento iconografico ai regimi comunista e nazista, spesso interpretati in ambientazione bellica (quale in effetti fu il triste sipario di quell'epoca), scegliendo i due rappresentanti più noti delle defunte ideologie, Stalin e Hitler. Una scelta che da un lato gli consente operazioni di straniamento anche fortemente ironiche, dall'altro dichiaratamente critiche nei

confronti della vacua retorica della dittatura; per farlo, anche i titoli, molto “ragionati”, parodiano o riprendono pedissequamente i motti e le frasi della propaganda con ovvi risultati di spiazzamento e provocazione del pubblico; vi è, d'altra parte, nella frequente presenza di certi volti, come quello di Stalin, la volontà di dimostrare quella perdita dell'aura e del potere da parte del personaggio stesso, se ridotto, appunto, a icona: dalla propaganda alla pubblicità, dal comizio politico al talk show televisivo, ecco che Montesano si fa anche interprete del processo di indifferenza all'immagine della società contemporanea, avvertendo, forse, del pericolo insito nel dimenticare la storia politica e ideologica.



Fig. 4: Gianmarco Montesano, *Historikerstreit*, 2006, dittico, Courtesy Umberto Di Marino, Napoli.

Osservando le opere che lo stesso artista ha voluto proporre e leggendo quanto ha inteso sottolinearmi in merito a questa ricerca, il fulcro del problema è proprio la volontà di «[...] tradurre, nell'eloquenza semplice e diretta delle immagini, la persistenza di un problema centrale e, evidentemente, insolubile»: non tanto una problematica strettamente

di ordine politico, quanto piuttosto di natura concettuale, vale a dire inerente la filosofia se, per filosofia, s'intende la produzione di concetti. Stiamo dunque parlando d'altro: se si parla con me stiamo parlando della questione del Male. La presenza del Male nella Creazione, poi nella storia, infine nelle singole persone. Cos'è esattamente il Male? Problema che fu teologico poi filosofico (Montesano 2009).

Tale lavoro d'indagine, a partire dai primi anni '80, si lega alla *Historikerstreit*, la lunga querelle del Revisionismo che Montesano prova a tradurre, fino ad oggi, in immagini. Ma attenzione, egli avverte:

La questione di sapere se sia giusto o ingiusto demonizzare l'intera Germania a causa del Nazionalsocialismo, così come lo stabilire se i crimini di Hitler siano inferiori, superiori o equivalenti ai delitti di Stalin mi è del tutto estranea. Non sono per nulla interessato a questo genere di storie. [...] La problematica che mi ha sempre occupato non è, e non è mai stata d'ordine politico quanto piuttosto di natura concettuale, vale a dire inerente la filosofia se, per filosofia, s'intende la produzione di concetti (Montesano 2009).

Un confronto interessante è tra Gian Marco Montesano e Gerhard Richter che, nato a Dresda nel 1932, subì attraverso le tragedie familiari la dittatura nazista, e praticò fin dai primi anni Sessanta in contrapposizione al solido realismo socialista della Germania dell'Est, un linguaggio da egli stesso definito realismo capitalista. Come Montesano, Richter parte infatti da immagini fotografiche, spesso tratte dai giornali, che rappresentano protagonisti ed avvenimenti drammatici della storia. La loro riproduzione ingigantita sulla tela crea un voluto effetto di sfocatura, di ambiguità, che finisce per contraddire la precisione originaria dell'immagine. Da qui quel senso di distacco critico che si traduce in una neutralità del giudizio tanto più fastidiosa e netta, quanto spiazzante e fertile di interpretazioni, soprattutto in una Germania che ha vissuto

dodici anni di nazionalsocialismo da una parte e trentadue anni di socialismo democratico nella RDT dall'altra (Obrist 2003, p. 69).

“Non credere in nulla” era non a caso il principio a cui ispirava la sua ricerca pittorica, in nome di una scelta destinata a dimostrare non tanto la fine della storia, ma il suo drammatico ripetersi, quando

l'intrusione dell'ideologia di Stato sopprime le nuove idee e ciò è di fatto possibile in qualunque sistema economico (Hitler, Cile o gli stati dell'Est) (Obrist 2003, p. 69).

Resterebbe da sottolineare quanto, sia per Montesano che per Richter, conti anche l'aspetto della religione, di una spiritualità cioè popolare che diventa presa di coscienza dell'individuo, in opposizione al cieco indottrinamento anche religioso del potere dominante.

Proclama la totale indifferenza del soggetto, sacrificato in nome di un dialogo serrato con la pittura nell'analisi del suo farsi e comporsi: è Maurizio Biondi che, partendo anch'egli dal dato fotografico, dall'aderenza al vero, arriva a stravolgerlo nel suo significato, in nome di un lavoro costante sull'iconografia e sul potere dei volti rappresentati. Sceglie di non voler più scegliere, rifiuta la presa di posizione ideologica e politica, di fronte alla pervasiva importanza dell'analisi introspettiva dei soggetti: Hitler come Gandhi. La provocazione, dura e certo poco digeribile, a prima vista, va letta nel clima di totale rifiuto post-postmoderno delle ideologie (Bignotti, Rigamonti 2009).

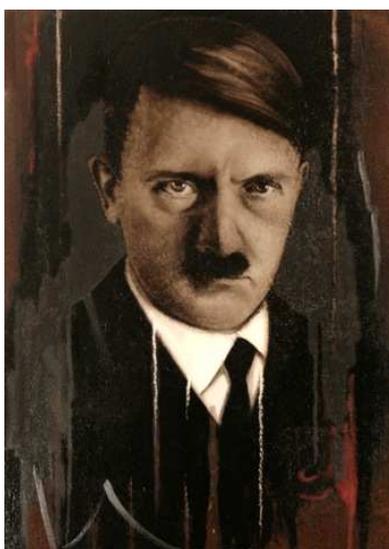


Fig. 5: Maurizio Biondi, *Presenze*, 2009, olio su tela.

È a partire dagli anni Sessanta, con il ritorno dell'arte alla realtà, dal Nouveau Réalisme alla Pop Art, che si assiste allo stravolgimento e poi svuotamento di senso del linguaggio realista, ovvero dell'arte intesa come rappresentazione del reale (dapprima di un reale stravolto e simbolico secondo i codici della propaganda, poi di un reale critico verso la politica, da Richter a Montesano); per altro verso l'arte approda alla società dei consumi, rappresentandola ancora attraverso la scelta della figurazione, in chiave positiva (di adesione alla società del boom economico e delle trasformazioni socio-culturali) o negativa (laddove la critica si fa utilizzando i mezzi del sistema: aspetto destinato a permanere, con le dovute varianti di forma e

contenuto, anche nella Poesia Visiva e Tecnologica e nella contro-avanguardia radicale, da Pignotti, Miccini, Malquori e Perfetti, a Superstudio, Archizoom, Sottsass jr., il gruppo UFO) (Zanella 1999).

Questo accade nel seno della Pop Art, e prima ancora di certo Nouveau Réalisme, dell'arte che torna a guardare al mondo, a deprederlo dei suoi prodotti ma anche dei suoi scarti, delle sue stelle e dei suoi stracci, di parole e messaggi, icone e simboli; resta il problema, ancor oggi, di verificare se e quanto abbia inciso a livello di critica reale al sistema, ma prima ancora di stabilire se e quanto gli artisti volessero criticarlo o non, semplicemente, riprodurlo e rifarlo proprio (con le dovute distinzioni critiche fra le varie pop, dagli USA all'Italia)³ (Dorfles 1962; Eco 1964; Calvesi 1978).

In Italia sono Tano Festa, Franco Angeli, Mario Schifano i fautori di una critica ai simboli della storia, una storia di ideologie commiste fra politica ed economia.

Schifano usa tutti i media possibili per far capire che l'arte è anche politica, ma attraverso l'immagine (Mario Schifano 1974): sul fondo continuo dello schermo nascono, attorno al 1962, simboli, lettere, segni iconici a tal punto «frammentati, ripresi, ingranditi in un particolare, dilatati all'estremo [...]» (Mario Schifano 1974, p. XXI) da perdere l'identità, alla ricerca di una pittura in grado di proiettare « [...] su una superficie data il sistema dei ricordi, delle presenze di immagine della cultura contemporanea» (Mario Schifano 1974, p. XXX).

Dai segnali e icone al *Futurismo Rivisitato* a *Compagni compagni*, il percorso dell'artista è rivolto all'elaborazione di una pittura di memoria, che sappia risolvere e rielaborare l'eredità delle avanguardie storiche con intenzione critica; da qui, la scelta del Futurismo di origini socialiste, pronto, in un certo senso, a diventare da teoria prassi, e ad agire, sia per respingere la tradizione borghese della cultura, sia per crearne una nuova, trovando nell'idea della rivoluzione, ambientata in una Cina mitologica, il punto d'arrivo delle proprie speranze.

Fra mitologie quotidiane (Gassiot-Talabot 1964; Dorfles 1965) e antiche tracce della storia ridotte a ruderi, Franco Angeli depreda il repertorio degli emblemi ideologici della seconda metà del Novecento, con uno sguardo privilegiato sulla realtà romana, come testimoniano numerose sue opere: *Roma, Ferita, Morte*

³ Fondamentale la figura di alcuni critici, come Maurizio Calvesi che ne *Le due avanguardie: dal futurismo alla pop art*, fin dal 1966, oltre ad avere avuto il merito di recuperare e confrontare il primo con la seconda sulla base di prospettive d'indagine innovative che accolgono anche la psicanalisi, individua nella pop art quella capacità di patteggiare con la civiltà di massa sul piano del linguaggio, al fine di portare avanti un'autocritica dei propri mezzi espressivi.

Dal magnate fordiano al *Citizen Kane* di Orson Welles, la scuola di Francoforte sottolineava intanto il paradosso per cui la cultura diventava sempre più vera e propria merce, soggetta a tal punto dalle leggi dello scambio da non poter più essere concretamente comprata e venduta, mescolandosi con la pubblicità, destinata a sua volta a diventare oggetto d'indagine e codice predominante di un'arte che riflette il panorama iconico in cui si trova ad operare.

prematura, Frammenti capitolini, Elementi negativi, Pelle umana per oggetti decorativi, Emblema. Se i suoi primi quadri testimoniano, come scrisse egli stesso, quel contatto quotidiano con la strada – svastiche, falci e martelli, lupe capitoline e bandiere, l'aquila dell'Half Dollar, stemmi, iscrizioni lapidarie, epigrafi retoriche, tratti dai graffiti sui muri o dal repertorio iconografico della pittura celebrativa di regime – essi lo conducono in un comune contesto di attenzione e prelievo dall'*iconosfera* urbana⁴, nel quale rientrano da Schifano a Rotella a Kounellis.

Contraria per antonomasia ad una passiva accettazione del reale, l'arte pop italiana alterna dunque atteggiamenti di voluto distacco dalla società a dichiarazioni esplicite di condanna, scegliendo l'icona, il segnale, il simbolo di una cultura nazionale perennemente tesa e contesa fra antico e quotidiano, dalla bandiera italiana accompagnata dalla pistola (*W l'Italia*, 1963) di Lucio del Pezzo agli uomini-timbro, da Kruscev a Kennedy a Fanfani di Renato Mambor, alle svastiche sul volto di Moshe Dayan di Bruno Di Bello (Guadagnini 2005).

Mentre il dibattito fra critici si irrigidisce, il PCI inizia un lungo viaggio verso le istituzioni, abbandonando gli artisti che avevano fatto propria la causa del realismo, i termini del dibattito, in un'ottica di critica totale della società massificata e spettacolarizzata, si inaspriscono. L'arte, quando diventa politica, si traduce in intervento ed azione: che sia happening o performance, utopia negativa o mossa del cavallo (Menna 1972), è esplicita la sua contrapposizione al sistema borghese e capitalistico, massificato e corrotto. Ricordo solo i gruppi dell'architettura radicale, i fiorentini Archizoom e Superstudio, il gruppo UFO, Ugo La Pietra, e poi l'esperienza di Global Tools. Ma anche il caso, emblematico, delle operazioni performative di Fabio Mauri⁵, al quale paiono ispirarsi una serie di esperienze artistiche attuali, tra le

⁴ Con il termine *iconosfera* Roberto Malquori, artista pop toscano, definiva la sua opera fin dai primi anni Sessanta, facendo riferimento all'affastellamento ed alla sovrapposizione sulla tela e sulla carta emulsionate del complesso iconografico della società dei consumi dalla quale, comunemente ad altri artisti pop, da Rotella a Schifano, in modo diverso e con tecniche varie, prelevava immagini, icone, segnali e messaggi. Ma vedere *Roberto Malquori, effetto pop*, testi a cura di W Guadagnini e I Bignotti, catalogo della mostra, Brescia, Galleria Colossi Arte Contemporanea, 1 dicembre 2007 - 25 gennaio 2008, Color Art Edizioni, Brescia 2007.

⁵ Passando solo in veloce rassegna la spietata analisi delle forme di propaganda dittatoriale compiuta da Fabio Mauri, dobbiamo citare almeno *Ebrea* e *Che cosa è il fascismo*, entrambe del 1971. Con *Ebrea*, un'installazione ed azione presentata per la prima volta il primo ottobre 1971 alla galleria Barozzi di Venezia, lo spazio espositivo diventa un piccolo museo di un campo di concentramento, quindi uno spazio di denuncia politica e ideologica, abitato da oggetti-sculture, da ingannevoli suppellettili della vita quotidiana i cui titoli manifestano invece la loro inquietante natura e simulano una provenienza umana: pelle, denti, ossa, capelli di ebrei morti nei campi di sterminio nazisti, l'espressività artistica si scontra con la macabra realtà evocata, provocando effetti di straniamento sullo spettatore, che ha una personale e diretta esperienza del male. Di pochi mesi precedente, *Che cosa è il fascismo* ha una esplicita e radicale caratterizzazione ideologica, con un forte accenno posto sul versante negativo della cultura europea la cui manifestazione più diretta è stata mostrata dalla Germania nazista. «Ricompongo con pazienza - ha scritto l'artista - con le mie mani, l'esperienza del

quali quella di Davide Giuseppe Mauri (*nomen omen?* Curioso anche il caso di omonimia fra i due) che in un lavoro recente, fortemente criticato e censurato, *Il potere di potere* si presenta come una sorta di feto, o cellula staminale (come suggerisce egli stesso), che si stringe e chiude per proteggersi e al contempo vivere su di sé i colpi e i condizionamenti che quotidianamente infligge all'uomo del XXI secolo il potere ideologico, sia esso politico, religioso, o anche, più intimamente, il peso dell'identità e delle origini.



Fig. 6: Davide Giuseppe Mauri, *Il potere di potere*, 2008, performance, installazione di due fotografie Leger B/N, corpo dell'artista sdraiato al centro, fotografie.

Basandosi su una analoga operazione di destabilizzazione e spaesamento del pubblico, Giovanni Morbin, con *l'Angolo del saluto*, sfrutta il doppio senso linguistico per costruire un "reale" misuratore angolare del saluto nazista agito dal braccio destro teso (misurazioni a ricordo delle atroci "regole auree" e degli pseudo scientifici "canoni" razziali del regime?) inserendolo in una serie di fotografie dell'epoca, quasi a sottolinearne la vacua ripetizione di gesti privi di un reale significato storico e miranti a uniformare la massa al consenso.

turpe. Ne esploro le possibilità mentali»: l'azione si tenne per la prima volta il 2 aprile 1971 a Roma presso gli Studi Cinematografici Safa Palatino, e si svolse con la partecipazione degli allievi dell'Accademia d'Arte Drammatica Silvio d'Amico a conclusione del seminario *Gesto e comportamento nell'arte oggi* diretto da Giorgio Pressburger, consistendo nella simulazione, quasi una ricostruzione, di una cerimonia di *ludi juveniles* d'epoca fascista. Qui, il contrasto tra l'apparente normalità degli eventi (il pacifico accostamento di 'ebrei' e 'fascisti') e la presenza di segnali negativi (il "The End" sullo schermo bianco) genera nello spettatore un senso di inquietudine progressiva, volto a scardinare e condannare false e aberranti ideologie.



Fig. 7: Giovanni Morbin, *Fioriera*, 2008, acciaio inox e fiori.

Analogamente Maurizio Cattelan con l'opera *Ave Maria*, iper-realistica iterazione di braccia tese nel saluto nazista e sbucanti da un muro, esacerba il contrasto tra la carità cristiana e la crudeltà dittatoriale (o, ancor più criticamente, avvicina i due saluti quali simboli di ideologie sempre e comunque da distruggere e rinnegare – operazioni al limite della blasfemia religiosa, del resto, sono tipiche dell'artista, da *La nona ora*, o meglio conosciuta come il *Papa colpito da un meteorite a Him*, ovvero un piccolo, iper-realistico e quindi surreale Hitler inginocchiato in atto di preghiera)? Un altro gioco di interazione fra politica e religione è nell'opera *Untitled (Natale 1995)* dove si stravolge il significato della cometa natalizia, mettendole al centro la stella brigatista e marchiandola ai lati con la B e la R (Di Pietrantonio 2005; Brent Plate 2006; Paparoni 2008).

Oggi dunque il processo a cui si assiste è di generale de-mitizzazione dell'iconosfera politica, non solo attraverso la performance, l'azione, l'uso dissacrante del simbolo e dell'icona, ma anche attraverso la scelta della rappresentazione ironica, invasiva e volgarmente provocatoria, dei giovani Francesco De Molfetta, Andrea Francolino e Giuseppe Veneziano.

Prendiamo il caso di quest'ultimo: egli racconta l'*American Beauty* delle carceri di Guantanamo, con piccole opere di eguali dimensioni dal segno icastico, esplicativo, quasi didattico. Immagini macabre, nel loro surreale linguaggio rappresentativo; analogamente, il duo austriaco di UBERMORGEN.COM, da sempre attento al potere telematico ed alle relazioni di forza fra digitale e umano, racconta l'orrore delle torture inflitte ai prigionieri (soprattutto, i bambini figli dei prigionieri) dal terrorismo (inteso a 360°, da quello islamico a quello statunitense a quello mediatico in genere) attraverso il progetto *Superenhanced*, il cui punto d'arrivo è una serie di fotografie costruite come in un servizio di moda, dove forte è il contrasto dato dal confronto fra perfetta costruzione dell'immagine e tragica crudezza del soggetto (Quaranta 2009).



Fig. 8: Giuseppe Veneziano, *American Beauty*, 2005, acrilico su tela.



Fig. 9: Giuseppe Veneziano, *Novecento*, 2009, acrilico su tela.

Scegliendo di uniformarsi ad un linguaggio figurativo tanto facile a leggersi e a comprendersi anche per un pubblico abituato alla banalità, alla sciattezza, alla volgarità quotidiane, da riviste scandalistiche-sotto-l'ombrellone, quando i 40° fanno fondere anche quel poco di cervello che rimane, Veneziano di *political beauty* ne racconta parecchie: basti guardare la recente opera *Novecento*, ambientata in un salotto alla Lele Mora, invasato di personaggi politici, da Berlusconi a Hitler, ripresi a trastullarsi con dive e divette di celluloido o in carne ed ossa (distinzioni in realtà interscambiabili, parrebbe suggerire Veneziano: Candy Candy come Ilona Staller...): ecco il XX secolo, il teatro della morte delle ideologie, la fine delle storie, di nuovo, l'appiattimento di ogni speranza, di qualsivoglia ideale.

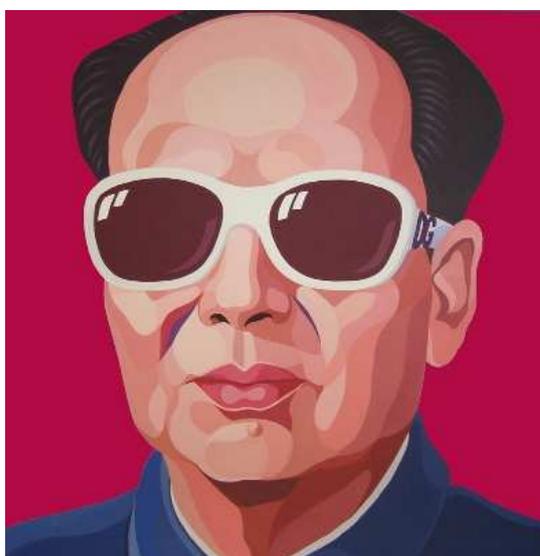


Fig. 10: Giuseppe Veneziano, *Mao Mao*, 2008, acrilico su tela.

La critica sferrata dal giovane artista di origini siciliane non si schiera da alcuna parte: coinvolge Mao (con gli occhiali da sole firmati Dolce & Gabbana) e Stalin (presentato come un dittatore, ma in odore di santità o meglio iconografia da santino trovato nel detersivo), religione e politica, marketing sessuale ed economico, presentandoli in un mercato davvero globale della comunicazione strillante ed edulcorata, piattamente squallida e profondamente caustica, senza altro scopo se non quello di non dare mai per scontato l'orrore che si cela dietro questo stesso spensierato edonismo odierno, grondante nevrosi e privo di ideali: una dichiarazione, dunque, di forte malessere e rabbia profonda – e del resto, le oramai storiche avanguardie, non avevano dovuto fare anch'esse tabula rasa di qualsiasi idea, di ciascun principio, di qualunque regola?

Il parallelismo, benché arduo e certo non facilmente accettabile, si ritrova e manifesta anche nell'opera di Francesco de Molfetta, un altro giovane artista che, con il benestare di Arturo Schwarz (Schwarz 2008), riesce a far incontrare, sul tavolo anatomico della pittura, con humor noir di ascendenza surrealista, il mocho vileda con il busto del Duce (da cui nasce *Ducho Vileda*), l'icona anni Ottanta dello Smile con i baffetti che simboleggiano Hitler (ed ecco *Smheil, Hitler!*), mentre Mao Tzse Tung viene raffigurato con quella ceramica smaltata di diffusione popolare accanto a un gatto impagliato e assume connotati felini anche nel nome (*Miao Tzse Tung*).



Fig. 11: Francesco De Molfetta, *Miao Tze Tung*, 2008, tecnica mista.

È forse questo l'ultimo modo, certo fastidioso, a tratti anche snervante, della giovane arte contemporanea per prendere coscienza – e far prendere coscienza – della storia, della politica, della necessità di scegliere ancora da che parte stare? O forse l'indifferenza dei simboli e delle icone raffigurati e oltraggiati altro non fa che esacerbare una generica e allarmante (se ancora qualcuno ha la forza, per l'ennesima volta, di lanciare l'allarme) perdita di senso – del senso?

Conoscendo gli artisti qui presentati, risulta davvero difficile propendere per la seconda ipotesi; anzi, spesso si avverte, in loro, anche il senso di sacrificarsi, nella continua esasperazione di queste immagini e di questi simboli, nella rabbiosa e

provocatoria reiterazione di questi volti e di questi slogan che, continuamente, a loro volta, lacerano e disturbano la nostra quieta, assopita, esistenza quotidiana.

Forse un po' troppo assopita, come sottolineano anche le recenti riflessioni di Paolo Berizzi contenute nel suo fortunato *Bande nere*, ovvero, come dice il sottotitolo: *come vivono, chi sono, chi protegge i nuovi nazifascisti* (Berizzi 2009). È stato proprio questo libro a far nascere l'esigenza di questa ricerca, di fronte all'allarmante quadro della recente ripresa e diffusione del culto neofascista e neonazista in Italia. E se appunto l'assopimento generale, come sottolinea Berizzi nella lunga inchiesta pubblicata, fa sì che circolino follie e aberrazioni quali una recente copertina di "Doppio Malto", fanzine ufficiale del circolo neofascista milanese Cuore nero, sulla quale l'entrata del campo di sterminio di Auschwitz sostituisce al mostruoso "ARBEIT MACHT FREI" la scritta "CUORE NERO BREWERY" – Birrificio Cuore nero – mentre in primo piano uno skin brinda con un boccale di birra, ben venga che durante l'edizione 2008 della fiera d'arte contemporanea internazionale dedicata per antonomasia alle nuove generazioni, Artissima a Torino, la svastica diventava un innocuo mobiletto a specchi, con tanto di vasi di fiori freschi (non a caso chiamata *Fioriera*, l'opera porta la firma del già citato Giovanni Morbin). Se un lager nazista può essere riattivato come birrificio, una svastica può diventare un complemento d'arredo. È questa, forse, l'unica via possibile per lottare contro la dittatura? Ovvero, svuotare di senso le icone e i simboli, decontestualizzarli all'ennesima potenza, per mostrarne ancora il pericolo?



Fig. 12: Maddalena Fragnito De Giorgio, *Untitled*, 2009, stampa digitale su carta.

Analogamente, il dilemma si pone per l'opera *Untitled* della giovane Maddalena Fragnito De Giorgio, una fotografia che semplicemente riprende gli innocui utensili della falce e del martello, pacificamente appesi a una parete; mentre gioca con il

linguaggio del marketing Franco Angeloni, artista internazionale per scelta, romano di origine, che partendo dalle provocazioni di certa Scuola di Piazza del Popolo trasforma in un piacevole oggetto di design l'icona di un anonimo terrorista (*Cloudy Man*), propone sottoforma di soft drinks energetici i geni da cui dipendono le nostre scelte politiche, religiose, sessuali (*Super Genetic Market*®), firma una cravatta à la page *Fascist Wrapping* (Bignotti 2009).



Fig. 13: Franco Angeloni, *Cloudy Man_Disguised in perham*, blue neon sculpture.



Fig. 14: Franco Angeloni, *Fascist Wrapping*, 2008

Forse in queste operazioni di re-design dell'icona e del simbolo politico va rintracciata l'eco degli insegnamenti di Bruno Munari che diceva di non buttarle via, le cose, ma di giocarci, per trasformarle; dell'*Allegoria della Morte* di Enzo Mari⁶, esposta nella sua mostra torinese avvenuta proprio in concomitanza con la fiera di Artissima che vide il caso della *Fioriera* di Morbin. (Mari 2008).

Intanto, Andrea Francolino fa vertere l'intero suo lavoro sul tema del mito da smitizzare, lasciandosi travolgere dall'onda consumistica che, con la sua logica spietata, invade e pervade

l'esperienza e il vissuto delle figure da lui scelte [...] così un insetticida, conosciuto attraverso gli spot televisivi, assonante con la parola tedesca con cui si identificava il periodo del regime nazista, diventa il mezzo per realizzare l'assurda insensatezza di quel tragico regime [...] e se in un primo momento abbiamo sorriso al pensiero di zanzare che sparivano in un boom fragoroso, ora siamo atterriti se le associamo a quei corpi orrendamente trucidati e massacrati nel silenzio e relegati ora alle meste pagine di storia. (nella semplicità immediata trova la via per lanciare uno spot tutto da ricordare) (Galbiati 2008, n.p.).

Ecco, forse, spiegata, l'estrema conseguenza di un tale processo storico e ideologico che, in conclusione, ha dato rabbia ed energie alle giovani generazioni artistiche, pronte a mettersi in gioco, a non restare indifferenti di fronte alla politica, ai suoi miti e ai suoi slogan, ai suoi simboli e alle sue icone che, forse, solo dopo esser stati privati di potere, resi appunto *impotenti* dalle medesime, recenti ricerche creative, possono riacquistare quel significato e quella forza sui quali riflettere e lottare⁷.

⁶ L'opera di Mari presenta tre lapidi uguali, sulle quali sono impressi il simbolo della croce, dichiarata allusione alle religioni monoteiste, una falce e martello, in riferimento alla laicità, e una svastica, a richiamare l'idea di mercificazione evidenziata da modellini di automobili disposti nella sua direzione.

⁷ Ricordo un altro gruppo di giovani artisti dissacratori dei volti del potere e della politica contemporanee, analoghi alle esperienze di De Molfetta, Veneziano, Francolino: sono Vitaly Komar (1943) e Alexander Melamid (1945) che alla fine degli anni Ottanta, fuggiti dall'URSS socialista, fondarono la cosiddetta *sots art*, una sorta di commistione tra la pop art occidentale e il concettualismo. Dotati, come la maggior parte degli artisti russi, di una tecnica pittorica impeccabile, prendevano in giro il regime con l'arma che aveva imposto all'arte figurativa: in un'opera del 1983, Stalin è ispirato da una giovane musa mentre inventa il realismo socialista; mentre Eric Bulatov, rimasto in patria, nel ritratto di Breznev del 1985 fa apparire il capo di stato un po' fiero, un po' troppo rosso, un po' troppo appariscente... un po' troppo una caricatura di se stesso.

L'autore

Dottoranda in Teorie e Storia delle Arti presso l'Università IUAV-Venezia, laureata in Beni Culturali a Parma, indirizzo Arte Contemporanea, svolge libera attività di curatela presso enti pubblici e privati nazionali e internazionali (tra i quali: Galleria Colossi Arte Contemporanea, Brescia; Galleria Spazio Temporaneo, Milano; Fondazione San Fedele, Milano; Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Palazzo Forti, Verona; Istituto Italiano di Cultura, Amburgo; Chair and the Maiden Gallery, New York, Galerie Mario Mazzoli, Berlino).

Docente del Corso SISTEMA ARTE presso l'Accademia di Belle Arti Santa Giulia di Brescia.

Oltre quaranta i cataloghi e le pubblicazioni di mostre ed eventi curati, dedicati alla storia dell'arte del XX e del XXI secolo e in particolare: all'arte, architettura e tecnologie dal secondo dopoguerra agli anni Settanta (Pop Art, Nouveau Réalisme, Poesia Visiva e Tecnologica, Situazionismo, Arte Concettuale, Contro-avanguardie radicali); e ai linguaggi artistici delle giovani generazioni.

Scrivo regolarmente su riviste specializzate di arte e critica d'arte contemporanee (Arte Contemporanea; Esporte; Juliet).

E-mail: ilariabignotti79@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Argan, GC 2002a, 'La situazione italiana: Metafisica, Novecento, Anti-Novecento' in *L'arte moderna 1770-1970*, 12th ed., Sansoni, Firenze, pp.195-196.

Argan, GC 2002b, 'Il dibattito artistico in Europa' in *L'arte moderna 1770-1970*, 12th ed., Sansoni, Firenze, p.265.

Barocchi, P 1992, *Storia moderna dell'arte in Italia. III, tra Neorealismo ed anni Novanta 1945-1990*, Einaudi, Torino.

Beatrice, L & Buscaroli, B 2009, *PADIGLIONE ITALIA. COLLAUDI, La Biennale di Venezia, 53° Esposizione Internazionale d'arte. Omaggio A F. T. Marinetti*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

Berizzi, P 2009, *Bande Nere. Come vivono, chi sono, chi protegge i nuovi nazifascisti*, Bompiani, Milano.

Bianchi, S 2007, *Andrea Francolino, (S)Mito*, Papparazzi Art Gallery Edizioni, Crema.

Bignotti, I 2009, 'Franco Angeloni, opere esposte' in *Estetica_Tecnologica*, Erreci Graphics, Brescia, pp. 66-67.

Bignotti, I & Rigamonti, L 2009, *Maurizio Biondi. Presenze*, Stefanoni Editore, Lecco.

Brent Plate, S 2006, *Blasphemy. Art that offends*, Black Dog Publishing, London.

Calvesi, M 1978, *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano.

Dehò, V 1998, *Gian Marco Montesano. Europa addio*, Politi Editore, Milano.

Di Pietrantonio, G & Todeschini, MC 2005, *War is over. La libertà dell'arte da Picasso a Warhol a Cattelan*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

Dorfles, G 1962, *Simbolo comunicazione e consumo*, Einaudi, Torino.

Dorfles, G 1965, *Nuovi riti nuovi miti*, Einaudi, Torino.

Eco, U 1964, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano.

- Galbiati, M 2008, 'Andrea Francolino. L'ironia tragica dei miti smitizzati' in *ARTE E POTERE. La Bellezza (im)potente*, Edizioni Hoepli, Milano, non paginato.
- Gassiot-Talabot, G 1964, *Mythologies quotidiennes, manifeste d'une nouvelle figuration en France*, Paris.
- Guadagnini, W 2005, *Pop Art in Italia, 1958-1968*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.
- Mari, E 2008, *Enzo Mari - L'arte del design*, F. Motta, Milano.
- Mario Schifano 1974, testi di AC Quintavalle, M Calvesi, A Moravia & N Ruspoli, Pubblicazioni dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma, Parma.
- Misler, N 1973, *La via italiana al realismo. La politica culturale artistica del PCI dal 1944 al 1956*, Mazzotta, Milano.
- Montesano, GM 2009, Conversazione via posta elettronica con Ilaria Bignotti.
- Obrist, HU, 2003, *Gerhard Richter. La pratica quotidiana della pittura*, Postmedia, Milano.
- Paparoni, D 2008, *Eretica. Dalla trascendenza al profano*, Skira, Milano.
- Quintavalle, AC 1975, *C'era una volta il duce. Il regime in cartolina*, Savelli, Roma.
- Quintavalle, AC 1999, *Il rosso e il nero. figure e ideologie in Italia 1945-1980 nelle raccolte del CSAC*, Electa, Milano.
- Quaranta, D 2009, *UBERMORGEN.COM*, Fpeditions, Brescia.
- Schwarz, A 2008, 'Francesco De Molfetta e Lautréamont' in *Francesco De Molfetta. Fiato spreco*, Colorart Edizioni, Brescia, p. 68.
- Tedeschi, F 2007, 'L'arte della propaganda. Potere delle immagini, potere delle imprese' in *ARTE E POTERE. La Bellezza (im)potente*, Edizioni Hoepli, Milano, n.p.
- Zanella, F 1999, 'Archizoom Associati' in *Il rosso e il nero. figure e ideologie in Italia 1945-1980 nelle raccolte del CSAC*, Electa, Milano, pp. 152-160.



Alberto Salarelli

Venticinque chili di bellezza: Berlusconi e il libro emblema del “tempo nuovo”



Abstract

Durante il G8 tenutosi a L'Aquila nel luglio 2009, il premier italiano Silvio Berlusconi ha donato ai leader intervenuti *L'invenzione della bellezza*, un libro 'monstre' edito da Marilena Ferrari-FMR. L'articolo si sofferma sia sulla descrizione fisica di questo volume sia, soprattutto, sul suo valore di oggetto emblema dell'epoca berlusconiana nella quale la comunicazione assurge a valore assoluto in campo estetico come in ambito politico.

During the G8 meeting in L'Aquila in July 2009, the Italian premier Silvio Berlusconi gifted the leaders with *L'invenzione della bellezza (The invention of beauty)*, a 'monstre' book published by Marilena Ferrari-FMR. The article focuses on both the physical description of this book and, above all, on its value as an emblem of the Berlusconi era in which communication becomes the absolute value in aesthetics as in politics.



«Reggie, it's your duty to carry this book, you know, don't you? I don't know how you are going to fit it into your luggage. Good luck!». Con questa battuta (mica poi tanto scherzosa) pare che il presidente Barack Obama abbia apostrofato il proprio *body man* nell'atto di ricevere, come gradito omaggio di Silvio Berlusconi, il volume *Antonio Canova. L'invenzione della bellezza* edito da Marilena Ferrari-FMR, senza dubbio uno dei doni più singolari offerti ai leader intervenuti al G8 de L'Aquila tenutosi nel luglio 2009. E non poteva essere altrimenti viste le caratteristiche del tutto inusuali del manufatto: prodotto in sole venticinque copie e del peso di venticinque chili, dovuti in parte alla scultura in marmo di Carrara riprodotte le tre Grazie collocata in copertina, questa «opera d'arte in forma di libro», come viene definita nei materiali promozionali della casa editrice, ha un costo di circa trecentomila euro. Numeri importanti, numeri monumentali, numeri imbarazzanti, almeno per il povero Stephen Harper, il premier canadese, costretto a depositare l'ingombrante fardello presso un museo stante l'impossibilità - sancita da una legge federale - per i politici di laggiù di accettare regali di valore superiore a mille dollari.

L'idea di omaggiare gli autorevoli ospiti stranieri riunitisi per il summit con un libro non era in sé sbagliata: sarebbe stata un'occasione per ricordare al mondo come l'Italia sia stata, se non l'inventrice, certamente la culla ove l'arte tipografica crebbe, si sviluppò e diede alcuni fra i suoi frutti più straordinari in termini di qualità nella scelta dei contenuti e di bellezza formale di confezionamento del prodotto. La scelta di un dono che fosse testimonianza di questa gloriosa tradizione poteva perciò cadere su un volume antico (ve ne sono tanti di assoluto pregio reperibili sul mercato antiquario) o su uno moderno prodotto a mano da una delle superstiti stamperie artigiane ancora in attività. Ma anche rimanendo nell'ambito della produzione industriale, ci sarebbe stato solo l'imbarazzo della scelta nell'individuazione fra i cataloghi di alcune delle nostre case editrici più prestigiose di un libro che potesse fungere da regalo di pregio: ben scritto, ben stampato, ben rilegato. Forse proprio per evitare questo imbarazzo, onde non far torto a nessuno, la scelta è caduta su una casa editrice del tutto particolare che rappresenta - citiamo dal sito ufficiale - «una innovativa impresa italiana di cultura», «una moderna officina di stampo rinascimentale»¹, una casa editrice specializzata proprio nella produzione di libri destinati se non a «creare bellezza» come negli auspici dei titolari, perlomeno a suscitare impressione. Questo senza alcun dubbio.

Il volume in questione, che fa parte di una collana intitolata *I Bookwonderful*, misura 71 per 44,5 per 11 centimetri; del peso abbiamo già detto salvo il fatto che, una volta riposto nella sua custodia di mogano, si sfiorano i cinquanta chilogrammi. Alla realizzazione hanno collaborato ventitré maestri artigiani utilizzando quarantacinque tipi di materiali differenti (carta, pelle, seta, broccato, foglie d'oro etc.) e impiegando ben diciotto differenti tecniche di lavorazione manuale (dal trapano a violino per il bassorilievo alla stampa litografica al torchio, dallo sbalzo a secco alla produzione dei colori vegetali). Tuttavia quella che doveva risultare una *summa* del meglio del Made in Italy oggi in circolazione da proporre ai grandi del mondo come specchio dell'eccellenza manifatturiera del nostro Paese si è rivelata un'operazione discutibile perlomeno sotto due aspetti.

Una prima perplessità di carattere generale la desta il fatto che la casa editrice di Marilena Ferrari abbia la propria sede romana in via del Plebiscito al numero 102, e cioè proprio in quel Palazzo Grazioli dove abita il premier quando si trova nella capitale: si saranno conosciuti alla riunione di condominio? Prendendo per buona l'affermazione che il libro non è costato nulla all'erario pubblico in quanto donato interamente dalla casa editrice - così afferma Marilena Ferrari in un'intervista rilasciata a Matteo Sacchi (2009) - resta il fatto che la scelta, comunque sia, non

¹ <<http://www.marilenaFerrari-fmr.it/it/casa-darte-marilena-ferrari-fmr/la-casa-darte-marilena-ferrari-fmr.html>>.

brilla di certo per quei criteri di trasparenza e di meritocrazia che il Governo presieduto da Berlusconi vorrebbe promuovere ad ogni livello di azione della funzione pubblica.

Ma a parte questa considerazione di buon gusto politico, cioè di etica del buongoverno (per usare un altro termine caro al premier), dove l'esperimento si è rivelato fallimentare è nel buon gusto estetico del prodotto finito che, come ha chiosato Tullio Gregory, è risultato «inversamente proporzionale al suo peso» (Gregory 2009, p. 25). Infatti nonostante l'indubbia qualità dei singoli contributi, a partire dalle straordinarie fotografie delle opere canoviane realizzate da Mimmo Jodice, l'impressione generale è quella di un mostruoso *pastiche* che rivela l'assenza di un filo conduttore formale in grado di tenere legate assieme le diverse componenti del lavoro: in altre parole si avverte l'assenza di quell'ingrediente che è da considerarsi fondamentale in un'operazione editoriale così imponente e complessa e che avrebbe fornito un senso a tutto quanto l'assemblaggio e cioè la scelta di uno stile. O, per meglio dire, la scelta di uno stile coerente con il significato attribuito al dono e cioè quello di «generare bellezza».

Per certi aspetti questo libro, sia nelle caratteristiche formali sia nella destinazione d'uso, è riconducibile a una serie di prodotti editoriali pubblicati in Europa dalla fine del Rinascimento in avanti che Petrucci riunisce in un insieme definito come «monumentale cartaceo»,

fatto di libri contenenti testi epigrafici, di raccolte di tavole incise raffiguranti apparati e macchine, di frontespizi e di illustrazioni costruiti a modo di epigrafi o comunque in stile lapidario, che costituisce una precisa caratteristica della produzione editoriale europea del Sei-Settecento. Si trattava, ovviamente, di opere di gran lusso, esse stesse prodotte d'apparato con precisa funzione celebrativa. La loro presenza, sempre maggiore nell'arco dei due secoli, finì per creare un modello di libro assai diverso rispetto alla tradizione rinascimentale, in quanto consacrato a un uso tutto spettacolare e visivo della scrittura, a un rapporto strettissimo tra segni grafici e segno figurativo, a misure imponenti della pagina, a disposizioni abnormi del testo e delle illustrazioni; e perciò anche a liturgie di conservazione, esposizione, funzione in qualche modo inedite (Petrucci 1986, p. 70).

Quanta parte abbia giocato nell'ideazione del volume dedicato ad Antonio Canova la funzione celebrativa, l'uso spettacolare, le dimensioni abnormi è sotto gli occhi di tutti (ovviamente di tutti i pochi che hanno avuto l'occasione di vedere il

volume dal vivo, gli altri si accontenteranno delle immagini e dei filmati pubblicati sul sito della casa editrice). Siamo di fronte a un libro che non è stato pensato per essere letto bensì per essere esposto alla venerazione dei fedeli e la cui inevitabile destinazione – come si è visto nel caso dell'esemplare destinato al premier canadese – è quella di finire in un museo, non certamente in una biblioteca pubblica o privata che sia. Nulla di nuovo e, in un certo senso, nulla di biasimevole in ciò: citando Le Goff si potrebbe parlare di un notevole esempio di "documento/monumento": «prodotto della società che lo ha fabbricato secondo i rapporti delle forze che in essa detenevano il potere» (Le Goff 1978, p. 45). Ebbene, se il messaggio affidato dal Governo in carica al libro monumento (così lo definisce lo stesso editore) era quello di comunicare la bellezza, il risultato si è invece risolto in una dimostrazione di forza, di opulenza: una brutta sommatoria di chili e chili di carta patinata, seta e mogano che con la grazia neoclassica di Antonio Canova, al quale il volume è dedicato, hanno ben poco a che vedere. E questo perché alla base dell'ideazione latita, rispetto ai libri di cui parla Petrucci, quella «concezione unitaria dell'opera come oggetto-prodotto» (Petrucci 1986, p. 71) che, come si diceva, dovrebbe essere in grado di unificare sotto una determinata cifra stilistica i diversi apporti costitutivi. Ciò tuttavia non preclude la possibilità di considerare questo libro come esemplificativo di uno stile, anzi: la nostra convinzione è che esso rappresenti in modo spiccato e in termini molto concreti gli ideali estetici della classe dirigente che detiene il potere. La sorpresa, semmai, consiste nel fatto che il valore formale rappresentato da questo libro sia, in buona o in malafede, del tutto sopravvalutato rispetto agli stessi intenti di chi lo ha promosso e pubblicato.

Questi intenti sono molto espliciti e su di essi non regnano dubbi. Modestamente parlando l'editore afferma che siamo di fronte al «libro perfetto, vero monumento all'incontro tra la storia del libro e il senso più vivo del progresso *nel fare e del fare*»², un libro «culmine della qualità editoriale oggi possibile», infine un libro che è «testimonianza essenziale, e necessaria, del fatto che quell'identità e quella continuità di genio italiano incarnato nel bello è il dono che l'Italia fa, da sempre, al mondo» (Ferrari 2009). E scusate se è poco. Perché poco importa che in questo "capolavoro" le più avanzate tecniche digitali di stampa vengano accoppiate alle carte prodotte a mano e che ai caratteri bodoniani con cui sono riprodotti i saggi accompagnatori (sì, perché - come ci rammenta, bontà sua, Marilena Ferrari - «ogni buon libro che si rispetti, a maggior ragione se si tratta di un'opera d'arte, è corredato da scritti») siano state anteposte le dediche e i testi degli inni nazionali personalizzati per ciascun premier, miniati e calligrafati in scrittura gotica. E poco importa che un

² <http://www.marilenaferrari-fmr.it/it/opere_d_arte/i_bookwonderful.php>.

clone in marmo, seppur artigianalmente ineccepibile, di un bassorilievo canoviano sia accoppiato alle fotografie di Jodice che sono invece vere e proprie interpretazioni iconografiche delle opere di Canova. E, ancora, poco importa che fra gli scritti scelti per “corredare” il *corpus* di immagini siano stati scelti testi di autori coevi a Canova ma nessuno scritto di Canova stesso, ignorando evidentemente il lavoro che dal 1983 il Comitato per l’Edizione Nazionale delle Opere di Antonio Canova sta svolgendo per rivalutare la produzione di Canova scrittore ed epistografo. Poco importa di tutto ciò: il miglior Governo dell’Italia unita, perlomeno secondo la personale classifica redatta da chi lo guida, non poteva che regalare ai grandi della Terra un libro da Guinness dei primati, il più bel libro oggi disponibile sul mercato.

Il rischio, purtroppo non evitato, della caduta nel cattivo gusto si cela proprio in questa tronfia pretenziosità squadernata a destra e a manca: come noto infatti la pretesa di produrre il bello assoluto è un indizio molto compromettente riguardo l’incapacità di comprendere da un lato la complessità odierna della fruizione estetica e dall’altro l’utilità di un impianto scientifico in grado di fornire una spina dorsale all’intero lavoro, in grado cioè di posizionarlo con una propria dignità all’interno del multiforme universo della produzione editoriale di qualità. Si è scelta invece una strada differente, e cioè quella basata sul “sentimento” del bello e sulla “passione” di chi lo produce: una strada facile, capace di intercettare non soltanto l’interesse del pubblico impressionandolo con i grandi numeri e con il lusso del patinato, del dorato, del moganato, del broccato, ma anche il gusto più pretenzioso di quel che rimane della classe media, in grado di sintonizzarsi su una lunghezza d’onda artistica del tutto rassicurante.

In altre parole, il pressing mediatico dell’editore con i suoi commenti entusiastici sul risultato del proprio sforzo e con la continua autoincensificazione del proprio operato rappresenta un elemento insostituibile per comprendere il senso dell’intera operazione che, a nostro modo di vedere, ricade in quelle categorie estetiche definibili come “kitsch” o come “midcult” proprio in quanto, indipendentemente dal discorso sugli elementi che compongono l’opera, emerge una precisa intenzionalità di chi vuol vendere il discorso artistico al pubblico suggerendo appunto l’idea che, di fronte a un tal portento, «il lettore stia perfezionando una esperienza estetica privilegiata» (Eco 1988, p. 71) non nel senso che pochi occhi potranno fruirne (cosa che in effetti sarà visto il numero esiguo di esemplari prodotti e il loro esorbitante prezzo) ma nella convinzione di aver realizzato un libro di pregio insuperabile. In realtà siamo di fronte a un prodotto di «arte-di-mezza-tacca», per citare un’icastica espressione di Gillo Dorfles (Dorfles 1980, p. 28), probabilmente uno di quegli

intellettuali che fanno schifo al ministro Bondi secondo il quale «la cultura deve avere una matrice po-po-la-re!» (Di Caro 2009, p.83).

In tutto questo discorso non ci sarebbe, in fondo, un granché di nuovo sia sul versante della critica estetica nei confronti di una certa tipologia di produzione pseudo-artistica, sia nell'atteggiamento altrettanto ostile di chi produce tali oggetti verso un discorso artistico «con la puzza sotto il naso» (è sempre Marilena Ferrari a esprimersi in questi termini nell'intervista a Matteo Sacchi)³. L'elemento singolare che in questo specifico caso vale però la pena di porre in evidenza è la forte saldatura esistente tra ciò che il libro canoviano è e ciò che esso rappresenta agli occhi del suo editore ma soprattutto del suo donatore, e cioè Silvio Berlusconi. Ma per capire come il libro canoviano sia l'ultima tappa di una parabola che si articola nell'arco di un ventennio è necessario fare un passo indietro.

Bisogna infatti rammentare come l'attuale Presidente del Consiglio intraprenda da anni un rapporto privilegiato con il libro di lusso nella sua veste di editore di una collana di classici della filosofia denominata "Biblioteca dell'Utopia". L'idea, partorita da Marcello Dell'Utri all'inizio degli anni Novanta, era quella di pubblicare una serie di edizioni di pregio in tiratura limitata e fuori commercio da proporre come strenne per i clienti del gruppo Fininvest. Evidentemente la sincera passione bibliofila di Dell'Utri ebbe buon gioco nella produzione di libri di una certa dignità formale, oggi disponibili sul mercato antiquario con una valutazione intorno ai duecento euro. Stampati in officine prestigiose come quelle di Alessandro Zanella o di Ruggero Olivieri su carte realizzate a mano e rilegati in pergamena con titoli dorati, questi volumi rivelano in nuce l'interesse berlusconiano verso il libro/monumento ma testimoniano innanzitutto la volontà da parte del Cavaliere di autopresentarsi come una personalità di vasta cultura e di gusto ineccepibile, capace non solo di realizzare imprese di successo nel campo dell'edilizia, della televisione o dello sport, ma anche di ipotizzare un impegno fattivo sulla scena politica del Paese, un'aspirazione che in effetti si sarebbe concretizzata pochi anni dopo. In questo senso le strenne della "Biblioteca dell'Utopia", pur non potendosi certo definire sobrie, presentano, come dicevamo, una linea formale coerente e un'eleganza non aliena da un certo rigore. Ma è nella scelta dei prefatori che il progetto berlusconiano di autocertificarsi a un livello culturale consono per un futuro leader politico diventa assolutamente esplicito. Infatti tra nomi di spicco del mondo della ricerca umanistica italiana - come Lina Bolzoni o

³ Ci pare significativo, a tal proposito, riportare una considerazione sul Midcult di uno dei suoi massimi teorici: «Ciò che rende pericoloso il Midcult è la sua ambiguità. Perché il Midcult si presenta come facente parte dell'Alta Cultura. Non più roba da circoli ristretti, non più quegli snobismi particolari dei cosiddetti intellettuali che parlano soltanto tra loro; ma la grande corrente vitale, ampia e chiara, anche se forse non così profonda» (Macdonald 1997, p. 65).

Massimo Cacciari - chiamati a scrivere per la “Biblioteca dell’Utopia”, si insinuano anche alcune prefazioni a firma di Silvio Berlusconi; e sono prefazioni che, come traspare da questo ricordo di Gianni Letta, lasciano un segno, anzi suonano come una premonizione:

Ma era ancora lontana e imprevedibile la sua «discesa in campo», quando nel 1990, il giorno di S. Ambrogio a Milano, presentò una nuova, elegante edizione dell’*Elogio della follia* di Erasmo da Rotterdam. Era il primo volume di una serie raffinata e colta curata dalla Silvio Berlusconi Editore, la sua prima casa editrice, e dedicata ai grandi pensatori, quelli che più sentiva vicini e che forse più hanno influenzato la sua formazione e il suo spirito audace. E ad Erasmo dedicò una prefazione personale che racchiude la sua «filosofia» e il suo modo di affrontare le battaglie del lavoro e della vita (Letta 2008, p. 10).

La “discesa in campo” del 1994 fu, insomma, la logica conseguenza di un progetto politico meditato da anni e predisposto minuziosamente nella costruzione di un’immagine adeguata: «del resto, Silvio non lascia nulla di intentato o di casuale: sperimenta e prova in anticipo» (Belpoliti 2009, p. 100). A questo scopo certamente contribuirono anche i libri dell’Utopia in quanto strumentali ad una prassi culturale di legittimazione del Cavaliere sul piano del riconoscimento di un carisma funzionale alla presa del potere⁴. E difatti alcuni titoli della collana, contestualmente all’ingresso di Berlusconi nell’agone politico, vennero lanciati sul mercato in edizione *paperback* ma senza rinunciare al decoro formale: si trattava cioè di una collana “economica di lusso” la cui nascita venne salutata sul “Corriere” da un elzeviro di Giovanni Raboni che, riferendosi proprio nello specifico alle prefazioni del Cavaliere, terminava così:

Se ogni commento «serio» è superfluo, ogni rappresentazione dell’avvenimento in chiave comica o satirica risulterebbe infatti perfettamente vana. Come non basta paragonare la faccia, la pettinatura, il sorriso del protagonista degli spot elettorali di Silvio Berlusconi a quelli di un manichino di plastica per impedire a milioni di tele elettori di scorgervi le stimmate dell’uomo del destino, così non è certo sufficiente denunciare o irridere il pressapochismo, la banalità, l’arroganza di quanto Silvio Berlusconi ha avuto il coraggio di scrivere in queste paginette, per cancellare l’immagine cui l’operazione si propone con ogni evidenza di dar

⁴ Una tendenza, quella di considerare l’editoria come uno strumento di legittimazione individuale a scopi di potere, di consumo, di comunicazione o di mercato, evidenziata in modo netto come un segno dei nostri tempi da Giovanni Ragone, (Ragone 1999, p. 234).

vita: quella dell'ardito e fattivo condottiero, dell'infaticabile uomo d'azione che, nelle pause di un'esistenza tutta dedicata al bene comune, trova purtuttavia il tempo di colloquiare con i grandi spiriti dell'umanità (Raboni 1994, p. 22).

Il registro della satira era invece quello scelto da Giulio Ferroni sotto lo pseudonimo di Gianmatteo del Brica per dileggiare il Cavaliere dalle pagine di "Belfagor":

molto mi riproponevo di imparare dall'approccio berlusconiano a quei tre libri del primo Cinquecento, quanto mai appropriati ad evoluzioni prestigiose sulla saggezza e la follia, sull'utopia del miracolo italiano, sulla «virtù» necessaria a un capo che voglia costruire il «nuovo» e «spegnere» i nemici (Del Brica 1994, p. 349).

Stroncature senza appello, come si vede, segno che l'obiettivo di reperire nel panorama culturale italiano una sponda amica per la propria avventura politica non si rivelava un'impresa così a buon mercato. Al Berlusconi imprenditore, in un certo senso, si potevano perdonare sul piano intellettuale peccatucci più o meno gravi dovuti perlopiù alla sua inesperienza nel campo, un'inesperienza tuttavia mai slegata dall'ambizione di sapere e potere fare di tutto meglio degli altri: *ghe pensi mi*, «dal risotto a un saggio su Tommaso Moro» per dirla con Montanelli (Montanelli & Cervi 1995, p. 52). Nella fattispecie il saggio berlusconiano su Tommaso Moro fu al centro di una curiosa vicenda, nota per essere stata ricostruita da Marco Travaglio qualche anno fa. Il saggio, pubblicato come prefazione a uno dei volumi strenna per Publitalia, era stato confezionato dallo staff del Nostro saccheggiando abbondantemente da un commento di Luigi Firpo all'*Utopia* pubblicata presso l'editore napoletano Guida. Nonostante questo Silvio aveva apposto la propria firma al lavoro. Il fatto, di cui Travaglio è venuto a conoscenza intervistando la vedova dello studioso (Travaglio 2006), non venne poi divulgato all'opinione pubblica, grazie anche al fatto che il professore aveva minacciato una denuncia per violazione del diritto d'autore che però non fu mai portata avanti, probabilmente anche per l'ammissione di colpa dello stesso Berlusconi che peraltro aveva ripetutamente chiesto scusa all'interessato coprendolo di regali e regalucci, da Firpo sdegnosamente respinti al mittente. Sta di fatto che, nonostante il riserbo dello studioso, negli ambienti legati all'intelligenza torinese (e forse oltre) la vicenda si riseppe giudicandola probabilmente come una simpatica mascalzonata e niente più.

Ma nel momento in cui Berlusconi decide di entrare fattivamente in politica, l'atteggiamento di quella che è stata definita la "repubblica degli scrittori" (Abruzzese & Scurti 2001) muta radicalmente di tono: se agli occhi di quegli italiani che lo voteranno consegnandogli il governo della nazione, il Berlusconi del 1994 rappresenta l'uomo nuovo, sganciato dalle logiche partitocratiche della Prima Repubblica, l'imprenditore di successo in grado di rivoluzionare il sistema politico italiano, in molta parte del mondo della cultura il pensiero corre invece subito a Charles Foster Kane, il *tycoon* protagonista di *Quarto Potere* di Orson Welles⁵.

Tuttavia, mentre si sprecano i commenti ironici su Forza Italia "partito di plastica" e su Berlusconi "manichino di plastica", il Nostro si insedia a Palazzo Chigi, dove tuttora siede più o meno indisturbato. Con buona pace di chi avrebbe fatto meglio a condire le proprie raffinatissime disquisizioni di esegesi politica con abbondanti dosi di marketing e di tecniche dei nuovi media. Alla luce di queste considerazioni risulta forse un po' meno risibile il paragone escogitato da Sandro Bondi fra le personalità di Adriano Olivetti e Silvio Berlusconi (Bondi 2009). Quella che potrebbe apparire come l'ennesima prova di devozione *perinde ac cadaver* dell'attuale ministro per i Beni e le Attività Culturali nei confronti del suo Capo, rivela invece una sincera ambizione berlusconiana di riforma politica e sociale che, al principio, passava anche attraverso l'accreditamento di Silvio come fine intellettuale, autore impegnato, "attento esegeta" di Erasmo. Laddove però il paragone crolla miseramente è negli esiti librari di questo impegno intellettuale: da un lato Olivetti che fonda case editrici innovative (le Nuove Edizioni Ivrea e poi le Edizioni di Comunità) e scrive monografie profondissime di sociologia, politica, urbanistica; dall'altro Berlusconi, il quale compra prestigiose case editrici italiane che, dopo l'acquisizione da parte del magnate, si rivelano un po' meno coraggiose nelle scelte degli autori da pubblicare⁶. E che smette di scrivere prefazioni a libri di filosofia per dedicarsi ai testi delle canzonette napoletane musicate dal fido Apicella.

Insomma, snobbato dal mondo degli intellettuali, Berlusconi capisce che ne può bellamente fare a meno: in un Paese come il nostro popolato non certamente da lettori forti ma viepiù da estese sacche di analfabetismo (giova rammentare che in Italia oltre due milioni di adulti sono analfabeti, quindici sono semianalfabeti e altri quindici sono a rischio, De Mauro 2004, p. 23), ciò che conta è convincere coloro che

⁵ Emblema di questa identificazione è il titolo scelto da Alexander Stille per la sua biografia di Silvio: *Citizen Berlusconi. Vita e imprese* (Stille 2006). Ricordiamo che il titolo originale del film di Welles è, per l'appunto, *Citizen Kane*.

⁶ Ultimo in ordine di tempo il caso sollevato dal rifiuto di Einaudi di pubblicare il volume *O caderno* di José Saramago a motivo delle pesanti accuse di collusione mafiosa rivolte al premier ivi contenute. Altre opere nelle quali si criticava Berlusconi sono state rifiutate in passato da Einaudi: *Ultimi versi* di Giovanni Raboni, *Il duca di Mantova* di Franco Cordelli, *Il corpo del capo* di Marco Belpoliti (Messina 2009).

guardano, non coloro che leggono. Ecco allora la geniale idea di inviare alle famiglie italiane un memorabile brano di televisione su carta: il fotoromanzo *Una storia italiana*. Perché se è vero che «c'è una grossa differenza tra quei telespettatori "analfabeti" e il "regno degli scrittori" che, dall'alto dei palazzi del potere, e in nome del feticcio libresco, guarda i primi con superbia e disgusto criminalizzandoli e censurandoli» (Susca 2004, p. 62), la miglior risposta per stanare gli intellettuali dalle loro torri d'avorio (o dai salotti di velluto) sarà quella di rivolgergli contro il verdetto inappellabile del popolo elettore. Preso il potere (e comprate molte case editrici che pubblicano i loro libri) saranno loro, gli intellettuali, a passare dagli uffici del Cavaliere per domandare un seggio in cambio di un saggio che fornisca un adeguato supporto "culturale" alle politiche governative. Cosa che puntualmente si è verificata.

Ma allora perché Berlusconi, un uomo all'apice del suo potere, lo statista dei record (e "statista" sia detto senza ironia perché ha ragione Massimo Giannini quando afferma che il Cavaliere è «un vero Statista, che ha saldamente in mano, per averlo conquistato in anni e anni di dure battaglie, il destino della nazione», Giannini 2008, pp. 10-11), l'autoproclamatosi miglior Presidente del Consiglio che l'Italia abbia potuto avere nei centocinquant'anni della sua storia, perché questo leader decide, in un'occasione solenne e prestigiosa come un vertice del G8 di omaggiare i grandi del pianeta con un libro invece che con qualcos'altro?

Evidentemente perché il libro, anche in un mondo come il nostro sommerso dalle rappresentazioni iconiche televisive e digitali, rapide ed evanescenti come i segnali elettrici che le veicolano, mantiene un forte valore simbolico strettamente connesso alla sua presenza fisica, come del resto sottolinea Maurizio Ferraris: «un libro [...] è un oggetto in senso eminente, situato nello spazio e nel tempo, che arreda e può essere regalato [...]. Un libro, in breve, è solenne proprio per la sua presenza» (Ferraris 2007, p. 157). Tuttavia ci pare arrischiato affermare che l'alone reverenziale suscitato dai libri di oggi sia paragonabile a quel «culto de los libros» di cui scriveva Borges negli anni Cinquanta riassumendo in poche ma densissime pagine il divenire della "sacralità" del libro nel corso della storia umana: «un libro, cualquier libro, es para nosotros un objeto sagrado» (Borges 1997, p. 167). Oggi infatti più che del culto dei libri bisognerebbe parlare di *cultbooks*. Libri la cui venerazione non è suscitata dal fatto che essi si fanno supporti materiali per la trasmissione del pensiero umano oltre le barriere di spazio e di tempo, ma semmai in relazione alla loro visibilità all'interno di una strategia di promozione pubblicitaria sempre più articolata e pervasiva.

Giovanni Ragone osserva come in Italia lo sviluppo di questa nuova immagine editoriale a partire dagli anni Ottanta abbia avuto come uno degli esiti più significativi

«un nuovo tipo di kitsch che ha un rapporto preciso con i fenomeni di moda nell'intellettualità diffusa» (Ragone 1999, p. 234), ebbene come non riconoscere ne *L'invenzione della bellezza* il sommo vertice di questa tendenza? Esso è l'exasperazione all'ennesima potenza del culto del libro *in quanto* oggetto e, nella fattispecie, in quanto oggetto "smodato" nel senso etimologico del termine, ovvero dell'espresso superamento di un *modus* per ambire invece al primato dell'esclusività tramite un pervicace perseguimento di ogni possibile eccesso formale.

Un antecedente in tal senso può essere individuato in *Sumo*, il volume dedicato nel 2000 a Helmut Newton dall'editore Taschen, un altro gigante di oltre trenta chili di peso tirato in diecimila copie e venduto per qualche migliaio di dollari unitamente al leggio per poterlo sostenere. In questo caso però la singolare pubblicazione si accorda a pieno titolo con la linea editoriale esplicitamente provocatoria della Taschen tanto a livello di eterogeneità dei contenuti (dall'opera omnia di Leonardo da Vinci alla biografia per immagini della pornodiva Vanessa del Rio) quanto di estro formale (dai libri mastodontici ai calendari "deluxe"). Al contrario il gusto per la provocazione è proprio ciò che manca a Marilena Ferrari che vuole convincerci (forse innanzitutto per autoconvincersi) di portare avanti con i suoi *bookwonderful* un'operazione condotta su un piano culturale di livello sublime. Eppure proprio in questo paradosso si manifesta l'aspetto più significativo di tutta la vicenda. Regalando ai propri colleghi *L'invenzione della bellezza* Silvio Berlusconi ha effettivamente offerto un veritiero monumento di se stesso in quanto leader di un'Italia che da quindici anni ha contribuito fuor di dubbio più di chiunque altro a formare a livello di stili di vita, gusti, opinioni e valori. Il "tempo nuovo" – la definizione è di Alberto Abruzzese (Abruzzese 1994) – inaugurato dal Cavaliere con la vittoria alle elezioni del 1994 è il tempo del primato della comunicazione sui contenuti, del vitalismo sulla ragione, del sentimentalismo che soverchia la logica, del "bello della diretta" contro ogni prospettiva di lunga durata, dell'accozzaglia degli stili anteposta alla definizione di un qualsivoglia limite estetico che possa essere riconoscibile se non altro per poterlo criticare. Tutti ingredienti che ritroviamo in abbondanti quantità nel volume canoviano e che, del resto, sono le medesime linee portanti di quella che Ilvo Diamanti chiama la "politica pop", giocata non su parole meditate ma su «parole gridate, sempre più forte» (Diamanti 2009, p. 1). Queste grida scellerate e belluine annichiscono ogni costrutto logico, ogni distinzione di merito, ogni speranza di una cultura del rispetto delle regole; e se sul piano della pratica artistica ci si può anche divertire a mandarle gambe all'aria queste regole per vedere l'effetto che fa, sul piano della prassi politica l'operazione di sovvertimento rischia di rivelarsi esiziale per le sorti della nostra, in fondo, non troppo matura democrazia. L'arte postmoderna può anche rivelarsi interessante anche se alla lunga il giochino rivela i suoi limiti

creativi. La politica postmoderna invece preoccupa - e tanto - per il suo navigare a vista però sempre con l'occhio rivolto all'indietro, come ha osservato Habermas, ma soprattutto per la perdita di un senso collettivo dell'agire, pronta invece a premiare le intraprendenze e le furbizie del singolo.

Insomma, dal momento che «il populismo postmoderno di Berlusconi non ha alcun analogo nella storia italiana» (Belpoliti 2009, p. 23), se si avesse avuto il coraggio di presentare *L'invenzione della bellezza* come il più straordinario e dispendioso esempio di libro postmoderno mai prodotto al mondo, ci sarebbe stato ben poco da obiettare. Presentare invece come una *summa culturale* un libro neobarocco dedicato a uno scultore neoclassico è il marchio estetico - dell'inganno estetico - di quel tempo che Berlusconi ha saputo plasmare a propria immagine e somiglianza alimentando l'immagine di una nuova Italia e di un nuovo popolo di italiani quando invece dietro le quinte si celava (e, ahimè, si cela tuttora) la più pericolosa di tutte le mistificazioni della comunicazione: «quella di presentarsi sotto le insegne del progressismo democratico, mentre costituisce la configurazione compiuta dell'oscurantismo populistico» (Perniola 2004, p. 6).

L'autore

È docente di "Fondamenti di scienza dell'informazione" presso il Corso di laurea in Beni Artistici, Teatrali, Cinematografici e dei Nuovi Media dell'Università di Parma. I suoi ambiti di ricerca si rivolgono in particolare alla documentazione in formato digitale e al rapporto tra biblioteconomia, società e nuove tecnologie. Tra le sue pubblicazioni: *World Wide Web* (Roma, AIB, 1997), *La biblioteca digitale* (con Anna Maria Tammaro, Milano, Editrice Bibliografica, 2000; 2006), *Bit-à-brac. Informazione e biblioteche nell'era digitale* (Reggio Emilia, Diabasis, 2004), *Biblioteca e identità. Per una filosofia della biblioteconomia*, (Milano, Editrice Bibliografica, 2008).

Web: <http://www.unipr.it/~labbibl/ashome.html>

E-mail: alberto.salarelli@unipr.it

Riferimenti bibliografici

Abruzzese, A 1994, *Elogio del tempo nuovo: perché Berlusconi ha vinto*, Costa & Nolan, Genova.

Abruzzese, A & Scurti, G 2001, *L'identità mediale degli italiani: contro la repubblica degli scrittori*, Marsilio, Venezia.

Belpoliti, M 2009, *Il corpo del capo*, Guanda, Parma.

Bondi, S 2009, *Il sole in tasca. L'utopia concreta di Adriano Olivetti e Silvio Berlusconi*, Mondadori, Milano.

Borges, JL 1997, 'Del culto de los libros', in *Otras inquisiciones*, Alianza Editorial, Madrid.

Del Brica, G 1994, 'Sia gloria al Machiavelli!', *Belfagor*, vol. 19, n. 3, pp. 346-356.

- De Mauro, T 2004, *La cultura degli italiani*, a cura di F Ermani, Laterza, Roma-Bari.
- Diamanti, I 2009, 'Il neo-anticomunismo. Personaggi e interpreti', *La Repubblica*, 15 novembre, p. 1.
- Di Caro, R 2009, 'Il capolavoro di Bondi', *L'Espresso*, 26 novembre, p. 83.
- Dorfles, G 1980, *Le oscillazioni del gusto. L'arte d'oggi fra tecnocrazia e consumismo*, Einaudi, Torino.
- Eco, U 1988, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano.
- Ferrari, M 2009, 'A chi legge', *Italiana*, [Antonio Canova. L'invenzione della bellezza].
- Ferraris, M 2007, *Sans papier: ontologia dell'attualità*, Castelvecchi, Roma.
- Ferroni G, *vedi* Del Brica G
- Giannini, M 2008, *Lo Statista: il Ventennio berlusconiano tra fascismo e populismo*, Baldini Castoldi Dalai, Milano.
- Gregory, T 2009, 'La scure sui libri. E le auto blu?', *Il Sole 24 Ore*, 26 luglio, p. 25.
- Le Goff, J 1978, 'Documento/monumento', in *Enciclopedia*, vol. 5, Einaudi, Torino, pp. 38-48.
- Letta, G 2008, '«Vi racconto perché Silvio viaggia con due marce in più»', *Il Giornale*, 21 aprile, p. 10.
- Macdonald, D 1997, *Masscult e Midcult*, Edizioni e/o, Roma.
- Messina, D 2009, 'Accuse al Cavaliere nel libro: Einaudi rifiuta Saramago', *Corriere della Sera*, 29 maggio, p. 8.
- Montanelli, I & Cervi, M 1995, *L'Italia di Berlusconi: (1993-1995)*, Rizzoli, Milano.
- Perniola, M 2004, *Contro la comunicazione*, Einaudi, Torino.
- Petrucci, A 1986, *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Einaudi, Torino.
- Raboni, G 1994, 'Berlusconi, il Principe e lo spot', *Corriere della Sera*, 20 febbraio, p. 22.
- Ragone, G 1999, *Un secolo di libri: storia dell'editoria in Italia dall'unità al post-moderno*, Einaudi, Torino.
- Sacchi, M 2009, '«Quel libro su Canova per i grandi del G8? Rilancia l'arte italiana»', *Il Giornale*, 27 luglio, p. 22.
- Stille, A 2006, *Citizen Berlusconi. Vita e imprese*, Garzanti, Milano.
- Susca, V 2004, 'Berlusconi il barbaro ovvero il primo tra gli ultimi', in *Tutto è Berlusconi: radici, metafore e destinazione del tempo nuovo*, a cura di A Abruzzese & V Susca, Lupetti, Milano, p. 62.
- Travaglio, M 2006, 'Il Cavaliere e il libro copiato allo storico. Così mio marito Firpo lo smascherò', *La Repubblica*, 23 marzo, p. 11.

