

NOVECENTO

Adolfo Tura indaga la facoltà di riconoscere figure in forme nate dal caso, messa a frutto da artisti "veggenti" come Ernst e Dubuffet ma anche Bonnard. Una storia che nasce tra gli australopitechi

Le macchie sul muro e l'arte di vedere

Benché giovani

Storie di maestre, storia della nazione



GOFFREDO FOFI

Questi mesi sono stati molto difficili per tutti, e dunque anche per gli insegnanti, principalmente per le maestre e i maestri delle elementari perché l'uso delle tecnologie alla moda ha potuto riguardarli poco, vista l'età degli scolari. Ma ci sono stati - anni e non mesi - molto più duri in passato, per esempio per i maestri e le maestre che non condividevano le idee e i diktat della scuola fascista. Quando studiavo in provincia da maestro elementare, mi capitò per le mani non so più come un libretto Nistri-lischi che si intitolava *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*, che fece poi parte con altri quattro racconti non meno belli delle *Cinque storie ferraresi* di Giorgio Bassani, uno dei capolavori della nostra letteratura di quegli anni che, al contrario di oggi, ne produceva a decine. Mi commosse profondamente e l'ho riletto più volte. Narra di un giovane ebreo ferrarese curioso di conoscere una vecchia maestra socialista emarginata dal regime, che ha conosciuto Anna Kuliscioff, Andrea Costa. Ci riesce con difficoltà, e incontra una donna sopra i 60, di aspetto misero e insignificante, di cui conquista con fatica l'amicizia ma di cui non segue la spinta a collegarsi con gli antifascisti, preferendo fuggire negli Usa. Di nuovo carcerata, Clelia Trotti muore in carcere nel '43, e a guerra finita Bruno, lo studente rimpatriato, può assistere ai funerali postumi e grandiosi che le dedicano, non senza qualche ipocrisia, i nuovi poteri. Bruno era Bassani e Clelia Trotti non era una sua creazione, ma la maestra socialista Alda Costa; tutto era vero, compreso il funerale. Quel racconto mi spinse alla ricerca di altre storie di maestre e maestri, abbastanza frequenti nella storia della nostra letteratura (e andrebbe riletto il bel romanzo *Diario di un maestro* di De Amicis, sulla scuola prima della scuola pubblica; e le storie della nostra scuola di Lamberto Borghi e di Dina Jovine, diverse per impostazione e giudizi, ma di entrambi sono stato per mia fortuna amico). Su Alda Costa ho scoperto di recente un bel capitolo di *Insegnare libertà* (Donzelli 2018), "storie di maestri antifascisti" studiate da Massimo Castoldi, che mi ha spinto a rileggere ancora una volta la Clelia Trotti di Bassani. Insieme ai medici condotti e ai preti di campagna, i maestri e le maestre furono i veri protagonisti della vita sociale italiana fino agli anni del boom. E sarebbe di grande interesse un racconto della scuola di oggi, sui maestri e sulle maestre di oggi, e su cosa hanno potuto e saputo fare nei giorni della pandemia, nei nostri villaggi, nei nostri quartieri. Purché fuor di retorica e autoglorificazione, se ce n'è che riescono ancora ad evitare queste tremende malattie del secolo.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

ALESSANDRO BELTRAMI

Vedere un cammello in una nuvola, un profilo in una montagna, una donna in una radice di mandragora... Si chiama pareidolia ed è la tendenza a riconoscere forme note in conformazioni casuali e irregolari (non solo naturali, spesso ad esempio scatta con fotografie, dove appaiono fantasmi, santi e volti su Marte...). È l'applicazione subcosciente di schemi interpretativi per orientarci nella realtà. La psicologia ne ha fatto uno strumento di indagine con le macchie del test di Rorschach. Senza questo fraintendimento non avremmo l'arte: linee e colori non potrebbero rappresentarsi in rappresentazione. Adolfo Tura ha dedicato alla "storia delle macchie sui muri" un interessante saggio, la cui pietra angolare è un ciottolo di diaspro, trovato nel 1925 in una grotta in Sudafrica, nel quale è difficile non riconoscere i lineamenti di un cranio. Eppure i segni sono interamente naturali: fu la sua natura di immagine che convinse un australopiteco milioni di anni a raccogliarla, dando vita così a una catena ininterrotta di gesti analoghi? Per quanto impossibile da provare l'ipotesi non è implausibile: «Fino a quel momento l'universo era stato privo di immagini» scrive Tura: «L'australopiteco si muoveva in un mondo nel quale ogni cosa era concreta. Vide il ciottolo, vi riconobbe una testa e l'omogenea concretezza del mondo attorno a lui s'infranse. Dovremmo considerare la nascita delle immagini un avvenimento esplosivo e ineducabile quanto la nascita della vita».

Dal riconoscimento alla produzione di immagini passò molto tempo - bisogna attendere il paleolitico e i Sapiens delle grotte di Altamira e Lascaux - ma il meccanismo alla base è lo stesso. La pratica "attiva" dalla pareidolia è ampiamente documentata nella storia dell'arte (nelle chiese bizantine le lastre di marmo erano scelte e composte in modo tale da favorire l'individuazione di figure nelle venature, Dürer disegnava i volti trovati nei cuscini, Leonardo invitava a studiare le macchie sui muri per le composizioni di battaglie) e diviene sistematica nel Novecento, ad esempio in un artista come Ernst. La celebre testa di toro creata da Picasso con un sellino e un manubrio di bicicletta opera esattamente in questo senso. Salvador Dalí, chiamava questa capacità "facoltà paranoica" e, diceva, è in grado di sottoporre il reale a una metamorfosi, così che l'allucinazione diventi la percezione di tutti: non soltanto vedere ma anche far vedere. L'operazione sovvertitrice di Dalí, osserva Tura, consiste «nel superamento del principio d'identità». Essere l'una e l'altra cosa contemporaneamente. Si può chiosare che lo sguardo paranoico fa proprio il meccanismo della metafora, annullando però la distanza tra i due termini. È il principio delle più elementari illusioni ottiche, ma per l'artista catalano se portato a un livello estetico-percettivo sofisticato diventa «attitudine a vedere nelle cose altro da ciò che sono»; per farlo serve uno sguardo interstiziale, Dalí chiedeva una "fissità distratta".

Se per Dalí è sguardo paranoico, Jean Dubuffet definisce questa capacità "veggenza". L'artista francese era affascinato in particolare dalla possibilità delle texture, sulle quali fonda i cicli delle *Empreintes* e poi dei *Phénomènes*. Le immagini per Dubuffet sono rivelatrici e cangianti. Portarle alla luce è una operazione mantica e insieme maieutica. L'artista sembra un medium, il suo sguardo è in grado di captare e fare uscire l'immagine dall'indistinto, chiamarla alla vita e renderla visibile da tutti. Dubuffet chiede all'osservatore di esercitare in autonomia e paritariamente la propria veggenza e allo stesso tempo dà dei titoli alle singole immagini trovate: «Era istruttivo - scrive - verificare a che punto la funzione dell'artista consiste nel nominare le immagini non meno che nel crearle. Credo persino che questa funzione di leggere in ogni immagine date, di dotarla di associazioni d'idee (...) è molto più importante per un artista che l'elaborazione delle immagini stesse».

Lo sguardo paranoico o veggente fa proprio il fraintendimento come metodo. Un approccio ermeneutico che rende palese l'arbitrarietà di ogni operazione classificatoria nei confronti della realtà: «Una macchina per mettere in scacco ogni ragione e rimettere tutte le cose nell'equivoco e nella confusione», diceva Dubuffet. Osserva Tura: «Nel fare ricorso alla veggenza, Dalí e Dubuffet perseguono il discredito delle nostre categorie non svuotando la realtà di ogni sensazione ma attraverso un'inflazione di senso». Nella seconda parte del libro Tura riavvolge il nastro e racconta la stessa storia da un altro punto di vista: da macchie che generano immagini a immagini che degenerano in macchie. In direzione contraria alla veggenza, nel Novecento si pone un moto di

"anti-veggenza". È Nietzsche a dubitare per primo della tendenza a semplificare e categorizzare, a equiparare oggetti diversi e infine all'astrazione da cui nasce il linguaggio: i fondamenti logici del pensiero sarebbero evolutivamente più efficaci in termini di sopravvivenza ma non in termini di conoscenza. La veggenza dello sguardo paranoico che vede ciò che non c'è ne è uno degli esiti estremi. Il sospetto nitzschiano ha generato una avversione nei confronti della lingua, colpevole di irrigidire la realtà contro la sua naturale fluidità. Il moto contro questa idolatria della lingua

ha prodotto una ricerca estetica che procede per privazione di senso, quanto la precedente lavorava per eccesso di senso. Il protagonista di *Watt* di Samuel Beckett è un esempio letterario di chi è sfuggito alla tirannia della semplificazione nominatrice. Nomi e cose si scollano, le seconde (ri)acquistano autonomia e diventano irrisconoscibili. Secondo Tura, se Watt fosse un artista dipingerebbe come Pierre Bonnard, pittore del quotidiano privo di eventi e gerarchie, «antitragico, antisurrealista, anticontemplativo, anti-veggente». L'arte di Bonnard è non-aneddotica, è costituita di immagini di

"niente", così come di "avvenimenti di niente" è costituita la giornata di Watt. Dipingere come se si vedesse tutto e niente alla volta, diceva Bonnard. L'uso frequente che il pittore fa del primo piano come spazio fuori fuoco è «in qualche modo un'esperienza prelinguistica, nella quale le cose non si dichiarano». Altrettanto spesso Bonnard dipinge «persone come se fossero macchie» e le fa «percepire come se stessi facendo uso della nostra veggenza»: è un «percorrere all'inverso la via della posizione di senso, forzare lo sguardo in una sorta di esercizio di anti-veggenza».

Maestro dell'indecidibilità, Jean Dubuffet diventa anche il campione dell'anti-veggenza. Nel 1954 presenta opere composte con materiale tipicamente soggetto alla pareidolia: l'antropomorfismo grossolano dà l'impressione che si tratti di immagini trovate; le texture delle *Tables paysagées* nella lettura di Tura sono «il travestimento in termini visivi di un'esperienza innescata da un senso x, non umano e pertanto non logicizzato»; infine la glossolalia dell'Hourloupe, la cui fruizione autentica «non consiste nel confrontarsi fisicamente, ma nel semplice sapere che esiste». Qualcosa che a Tura appare come compimento della "profezia" di Carl Einstein: «Le opere d'arte non vanno considerate come fenomeni estetici, bensì come forze biologiche. Attraverso il crescere delle forme aumentiamo la diversità contro ogni identificazione logica».

© RIPRODUZIONE RISERVATA

Adolfo Tura
Breve storia delle macchie sui muri
Veggenza e anti-veggenza
in Jean Dubuffet e altro Novecento
John&Levi. Pagine 112. Euro 13,00



A sinistra, Pierre Bonnard, «Dans la salle de bain», 1940 circa. Sotto, Tony Oursler, «Red Love Hurts Laboratory», 2007.



ARTE E SACRO

Lia e il Cristo pasquale di Michelangelo

GIORGIO AGNISONA

Come si legge il non finito nella *Pietà Rondanini*? In quale prospettiva estetico-teologica? E qual è il senso dell'opera in relazione alla vita di Michelangelo? La ristampa di un pregevole libro di Pierluigi Lia (*La Pietà Rondanini*, con presentazione di Pierangelo Sequeri), teologo scomparso tragicamente un anno fa, riporta alla luce il dibattito su di una delle più suggestive e misteriose opere della storia dell'arte. La scultura fu iniziata dal Buonarroti nel 1552-53 con altra configurazione, venne ripresa e rielaborata nel 1555-56, ma mai terminata. Sembrava che l'artista vi avesse lavorato fino a pochi giorni prima di morire. La scultura fu oggetto di un ripensamento con interventi radicali che danno a pensare. Osservandone infatti i volumi ci si accorge che alcuni tratti della fisionomia del Figlio e in parte anche della Madre non potrebbero essere altrimenti definiti per mancanza di materiale. Madre e figlio paiono addossati, per non dire schiacciati l'uno all'altro. C'è poi un resto di braccio che faceva parte della precedente scultura. Maria sembra poggiarsi al figlio, affidarsi a Lui, invece che sostenerlo. Gesù sembra fondersi alla madre, prenderla su di sé. Ma le sue gambe non presentano tensioni, sono in una posizione di sospensione, come se il Cristo stesse per librarsi. Analoga sensazione si ha guardando la scultura lateralmente, essendo singolarmente piegata in avanti. Tali particolarità che mettono in crisi la tradizionale rappresentazione del tema possono essere interpretate con una lettura estetico-teologica, indagando a fondo il pen-

siero di Michelangelo, la sua concezione dell'arte e il suo sentimento religioso.

È ciò che ha fatto Lia, con brillanti intuizioni. Egli muove dall'idea teologica del maestro, debitrice del pensiero neoplatonico, secondo la quale «l'operare dell'uomo, di ogni uomo, realizza la sua stessa vita, la forma della sua esistenza, redimendola dall'inerzia della materia, dal determinismo naturale, dalla fatalità degli eventi», sicché la sua opera è «l'assentimento ad una originaria consegna teologica». Ogni opera di Michelangelo, scrive l'autore, va letta, per essere compresa in profondità, nel suo sviluppo lungo il suo cammino credente. Si dispiega a partire da qui l'interpretazione di Lia che ripercorrendo le

Ritorna in libreria il saggio di teologo sulla Pietà Rondanini dove il non finito diventa il segno dell'apertura alla speranza della risurrezione

fasi della vita artistica del maestro pone in particolare l'accento sul dialogo tra finito e non finito. La straordinaria finezza dei suoi capolavori non andrebbe semplicemente letta come la cifra definitiva del suo registro ma come un passaggio simbolico teso a sottolineare la perfezione dell'opera di Dio, così come il non finito potrebbe rappresen-

tere l'idea della fine pensata come accesso alla speranza pasquale. La *Pietà Rondanini* non rappresenterebbe dunque solo o tanto il dolore del compianto ma la rivelazione del risorto. Cristo libera il mondo dalla pesantezza della carne e dalle passioni terrene (sono i lacci sciolti, spesso presenti nelle opere di Michelangelo), ascendendo con la Madre alla gloria del Padre.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

Pierluigi Lia
La Pietà Rondanini
Una lettura del Mistero pasquale
Ancora. Pagine 72. Euro 15,50

