

AIO

I seminari alla Fondazione Antonio Ratti

a cura di
Martina Corgnati





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXX
Gioacchino Onorati editore S.r.l. — unipersonale

www.gioacchinoonoratieditore.it
info@gioacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-xxxx-x

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: gennaio 2020

Indice

Presentazione

GIOVANNI IOVANE, MARTINA CORGNATI*

I seminari della Fondazione Antonio Ratti sono nati nel 2016 nel corso di un incontro fra Giovanni Iovane, allora Preside del Dipartimento di Comunicazione e Didattica dell'Accademia di Brera, i semiologi Massimo Leone e Ugo Volli, vere e proprie intelligenze creative responsabili di tante attività del Centro Interdipartimentale di Ricerca sulla Comunicazione (CIRCE) dell'Università di Torino, Anna Castelli, curatrice e ricercatrice della Fondazione Antonio Ratti, e Martina Corgnati, allora direttore della Scuola di Beni Culturali dell'Accademia di Brera. Da questo è scaturito il desiderio di immaginare insieme un progetto di settimane di studio che non fosse una ludica “summer school” ma un workshop più intensamente “curricolare” (svoltosi infatti sempre in apertura dell'anno accademico), che permettesse di approfondire i temi e le ricerche del dipartimento nell'ambito delle Visual Cultures e dei Beni Culturali, integrandole sistematicamente con gli apporti di altre e diverse discipline: nella convinzione che l'approccio interdisciplinare e la presenza congiunta di studiosi e personalità che si muovono in campi anche significativamente dissimili potesse costituire un'occasione preziosa non solo per gli studenti presenti (venti per ciascuna edizione, selezionati attraverso un bando e a cui veniva conferita una borsa di studio da parte dell'Accademia di Brera, in modo tale da offrire loro non solo le lezioni ma vitto e alloggio) ma ugualmente per noi studiosi, ricercatori e organizzatori.

* Accademia di Brera.

E così è stato. I temi dei tre seminari, *Il destino delle immagini d'arte nell'epoca digitale*, suggerito da Massimo Leone, *Spazio, paesaggio, segno e luogo*, un ambito di lavoro cui la Scuola di Beni Culturali è molto sensibile, e infine *A come archivio*, ci hanno concesso moltissime e interessanti divagazioni che hanno visto coinvolti filosofi, teorici, ingegneri, programmatori, e poi geografi e antropologi, filologi e architetti e ancora archivisti, genetisti, naturalisti, psicologi oltre, naturalmente, agli artisti. Imprescindibile infatti, per noi, il loro contributo e la loro presenza; la pratica artistica nella sua immensa e produttiva varietà e disomogeneità non è solo al centro delle nostre attenzioni e ricerche, come Accademia di Belle Arti, ma offre una vera e propria metodologia, un angolo visuale, un approccio a temi e problemi che ci differenzia significativamente dalla struttura tradizionale delle Università italiane e costituisce, secondo noi, un importante arricchimento alla cultura in generale; in senso, quindi, forte.

Il rapporto col CIRCE inoltre, un'eccellenza internazionale per quel che riguarda gli studi sulla comunicazione, che è elemento presente nella denominazione stessa del nostro dipartimento, ci ha consentito non solo di non perdere di vista ma di dialogare con gli ambiti più avanzati della cultura semiotica, raccogliendo spunti, metodi e interessi e confrontandoci produttivamente.

Il giudizio sul lavoro svolto non è di competenza nostra ma degli studenti a cui il nostro sforzo era ed è sempre indirizzato; forse per qualcuno di loro la partecipazione al seminario è stata utile per dischiudere orizzonti nuovi, per individuare spunti di tesi o di ricerche più avanzate, o semplicemente per stimolare curiosità che, riteniamo, siano alla base di ogni esistenza creativa e di ogni mente aperta.

Infine, questo libro. Pur non racchiudendo integralmente i contributi portati a ciascun seminario, il libro ne offre una buona traccia divisa "per puntate", quindi in base agli anni. Per ogni

annualità sono stati proposti in primo luogo gli interventi teorici e introduttivi (Teorie e Idee), poi gli approcci più operativi e pragmatici (Case Study) e infine il lavoro degli artisti (Pratiche artistiche), invitati naturalmente in base al loro linguaggio e interessi. Buona lettura.

Premessa

UGO VOLLI*

Il Centro Interdipartimentale di Ricerca sulla Comunicazione (CIRCe) è l'organo che l'Università di Torino ha costituito per gestire e promuovere il lavoro di indagini empiriche e di definizione teorica su quel vasto territorio che si usa definire comunicazione. Alla vastità del campo corrisponde una pluralità metodologica: al Centro aderiscono dipartimenti molto diversi, da Filosofia e Scienze dell'Educazione a Informatica, da Studi Umanistici a Giurisprudenza, da Cultura, Politica e Società a Psicologia. Il centro ha curato progetti di ricerca molto diversificati, dalle teorie del complotto alla città come testo, dal volto come supporto e oggetto di comunicazione al cibo, dalla semiotica della religione alla vitalità e all'evoluzione delle pratiche videoludiche, dal trattamento dell'handicap alla letteratura e all'arte. Esso produce una rivista scientifica semestrale di ottimo livello internazionale (*Lexia*) e una collana di libri, ha promosso numerosi convegni e congressi, è in relazione di lavoro e di scambio con moltissime università di tutto il mondo, con una particolare attenzione negli ultimi anni alla Cina, dove ha aperto una sezione distaccata.

In questo quadro, la Collaborazione con l'Accademia di Brera e in particolare con la sua Scuola di Beni Culturali ha un valore strategico, non solo per il prestigio internazionale e la storia gloriosa di questa istituzione, ma soprattutto per l'interesse scien-

* Direttore del Centro interdipartimentale di ricerca sulla Comunicazione, Università di Torino.

tifico di questa collaborazione. Per interesse e formazione personale molti studiosi aderenti al CIRCe si sono occupati dell'arte come comunicazione e delle opere d'arte come testi. Per loro e in generale per il CIRCe è evidente il ruolo decisivo che l'arte e in generale i beni culturali rappresentano nell'ambito del sistema della comunicazione: in quanto luogo sociale deputato alla sperimentazione di nuovi linguaggi e nuovi discorsi, ma anche come grande specchio collettivo in cui la società e le sue parti *si riflettono* nel senso di rappresentarsi e proprio per questo sono messe nella condizione di *riflettere* più liberamente che in ogni altra dimensione su di sé grazie alla mediazione del gioco e della funzione che costituisce la libertà dell'arte. La *sospensione dell'incredulità*, che permette allo spettatore di accostarsi liberamente all'*illusione* dell'opera d'arte, sia essa prodotta in un linguaggio "realistico" o meno, è lo strumento necessario per porsi liberamente e concretamente i grandi problemi dell'identità e del cambiamento che esistono in ogni società ma soprattutto investono una cultura in tumultuoso mutamento com'è la nostra.

Per questa ragione il CIRCe è stato particolarmente interessato a stringere rapporti di collaborazione anche formali (una convenzione) con Brera e con la sua scuola di Beni Culturali e, fra le diverse iniziative comuni intraprese, di partecipare come partner, anche nella persona di alcuni fra i suoi più qualificati studiosi, alle tre iniziative di studio e di riflessione (chiamarle solo *summer school*, come sono state tecnicamente, sarebbe riduttivo), di cui qui si pubblicano gli atti. I temi in discussione sono stati particolarmente rilevanti, perché investivano alcune delle principali tendenze di cambiamento della nostra società e dell'arte, dalla diffusione vertiginosa del digitale all'importanza assunta dagli archivi; o docenti coinvolti, artisti, esperti, studiosi italiani e stranieri, sono di tutto rilievo. La pubblicazione di questo volume di atti permette anche a chi non vi ha preso parte di accedere a riflessioni importanti, originali e attuali

Introduzione

ANNA CASTELLI*

Dal 2016 al 2018, per tre anni consecutivi, durante la prima settimana di ottobre, la Fondazione Antonio Ratti ha avuto il piacere di ospitare nella sua sede di Villa Sucota una settimana di studi interdisciplinari organizzata dall'Accademia di Brera in convenzione con il CIRCE (Centro Interdipartimentale di ricerca sulla Comunicazione) dell'Università di Torino, la Scuola di Comunicazione e Valorizzazione dei Beni Culturali, il Dipartimento di Comunicazione e Didattica dell'arte e l'ex CRAB dell'Accademia di Brera.

L'iniziativa, ideata da Martina Corgnati, partiva dalla constatazione della necessità di arricchire discipline e campi che in genere si considerano distinti, con un approccio che ne sottolinei gli sconfinamenti, i prestiti e gli arricchimenti reciproci. Differenti le metodologie, differenti le aree d'azione, eppure problematiche e questioni di fondo sono e rimangono comuni. L'idea centrale, che sosteneva la struttura dell'iniziativa, era l'importanza di una ricerca aperta e senza pregiudizi, l'interdisciplinarietà come capacità di dubbio, di crisi e di rimessa in discussione di assunti resi inutili dalla velocità dello scambio e della contaminazione delle idee. Ibridazione, mescolanza, sovrapposizione, ma anche ridefinizione di ambiti, di confini, di orizzonti. Soprattutto quest'ultimi, gli orizzonti, riguardano la possibilità che le stesse discipline siano rivolte a elaborare strumenti fedeli a registrare il presente e le sue tensioni. Nel corso dei tre anni questa forma di ricerca ha coinvol-

* Fondazione Antonio Ratti.

to oltre 120 persone ed è stata possibile anche dalla formula adottata: la sinergia tra luoghi deputati alla ricerca, la collaborazione tra una Fondazione privata e le università pubbliche. I seminari erano aperti a venti studenti per anno che presentavano domanda di partecipazione all'iniziativa attraverso l'adesione ad un bando per ricevere una borsa di studio atta sostenere le proprie spese. La presenza attiva di questi studenti è stata fondamentale nel garantire che ci fosse una trasmissione fattiva, uno scambio orizzontale e una sfida formativa recepita in maniera dialogica. Essere all'interno di un luogo seducente come la Fondazione Antonio Ratti, che ha sede in una villa storica circondata da ettari di parco e che si affaccia sullo specchio d'acqua del lago di Como, di fronte a uno dei paesaggi più belli del mondo, ha dato ai seminari la grazia di una concentrazione e la leggerezza di uno scambio impossibile nel tempo normale dell'accademia. In più, questa sede lontana dalle aule universitarie, ha contribuito a sviluppare all'interno della dinamica relatori/studenti e studenti/studenti uno scambio costante tra gli individui e il gruppo.

Il primo anno, il 2016, il tema proposto è stato "La vita digitale delle forme", una replica all'urgenza delle sfide del mondo della virtualità e dell'interconnessione nel contesto esteso delle arti visive, tra creazione artistica e condizione post-mediale, tra storia dell'arte e fruizione massiva evidenziando così le prove, le potenzialità, ma anche l'affollamento e l'iperventilazione delle nuove realtà digitali. A questo tema si è aggiunta una domanda sostanziale per chi si occupa di immagini: come negoziare il visibile e il suo smodato consumo odierno? Si trattava di affrontare la fruizione dell'arte nell'era digitale, tenendo conto dei nuovi pubblici, ma anche prendendo coscienza della distrazione che caratterizza l'agire di ognuno di noi nella condizione quotidiana di flaneur digitale.

Nel 2017 il tema è stato "Spazio, paesaggio, segno, luogo. Dall'arte alla comunicazione, dal turismo all'estetica / Criteri di mappatura fra arte e comunicazione". Interessante, proprio per la concezione dell'idea di paesaggio come un ambiguo crocevia tra

discipline. La domanda cosa si debba fare di fronte a un paesaggio e in cosa consista la fruizione e la traduzione dello stesso in un oggetto estetico, tanto cara all'arte contemporanea, ha condotto il seminario su sentieri tra geografia, architettura, antropologia e arti visive, favorendo una serie di riflessioni concatenate su concetti quali identità, confine e rappresentazione e svariati smarginamenti su questioni politico-economiche e urgenze ambientali.

Infine nel 2018 "A come Archivio. Dalla Wunderkammer al database" ha esaminato la relazione tra il già fatto, il già costituito e il suo repertorio per il presente e per il futuro. Tema fondamentale per istituzioni che si occupano non solo della catalogazione ma anche della riproposizione del patrimonio delle collezioni e dei documenti ed anche per tutti gli altri attori del sistema dell'arte, dall'artista al collezionista privato, perché accerta e identifica il rapporto della contemporaneità con la produzione culturale ed il passato. L'archivio quindi come uno dei luoghi chiamati a normare e regolare la nostra costruzione del rapporto con il tempo e il suo paradigma, ma anche uno spazio attivo necessario per consentire la progettazione di ciò che verrà.

I tre anni hanno tracciato un filo rosso nel dibattito tra arti e scienze umane che ha offerto ai partecipanti un panorama ampio, esteso, aggiornato e vibrante affrontando questioni che aprono prospettive, squarci e scivolamenti verso nuovi scenari.

Chiudo ringraziando ancora una volta Martina Corgnati, per la generosità con cui si è spesa nell'ideazione, nell'organizzazione e nel rendere possibile tutta l'informalità e la ricchezza dei rapporti che hanno costellato la quotidianità dei seminari stessi. Il successo di una simile iniziativa non sarebbe stato possibile senza la speciale atmosfera di affinità, interesse, cura e attenzione che si sviluppa solo nei luoghi e nelle circostanze in cui il fine è importante quanto il "procedere" e nell'aria libera in cui non si smette mai di porsi domande.

Parte I

La vita digitale delle forme

Il destino delle immagini d'arte nell'epoca digitale

2016

Come la rivoluzione digitale cambia le arti

UGO VOLLI*

Il tema proposto per questo seminario è “La vita digitale delle forme artistiche”. Come accade per tutti i titoli stimolanti, è utile prendere sul serio la loro formulazione letterale e analizzarla. Essa si può segmentare naturalmente in tre temi: “vita digitale” — “delle forme” — “artistiche”. Partiamo da “vita”: quando si parla di vita a proposito di oggetti astratti che certo non sono letteralmente vivi, come è il caso delle forme, è il caso di riflettere su alcuni tratti culturali propri della vita contemporanea.

Innanzitutto nella cultura contemporanea circola l'idea che le forme, i segni, gli oggetti culturali in qualche modo *vivano* nel senso di “agire come esseri viventi”. Nel gergo contemporaneo, non solo quello delle scienze ma ormai anche del giornalismo, si usa parlare a questo proposito di “memi”, come ha proposto Richard Dawkins o di “viralità”; entrambe analogie *biologiche*. Partiamo da quest'ultima affascinante *metafora* che proietta sul piano delle idee e della forme della comunicazione contemporanea la realtà di enigmatiche creature microscopiche. I virus sono strani oggetti *al limite del campo del vivente*, essendo composti in sostanza solo di molecole di DNA portatrici di informazione, in particolare dell'informazione che sintetizza le istruzioni per riprodurli, e di quel minimo dispositivo che permette loro di introdursi nelle cellule per sfruttare il loro meccanismo di duplicazione del DNA per parassitarle. In sostanza si tratta di nuda

* Università di Torino.

informazione che si autoriproduce, spesso al costo della vita degli organismi in cui si infiltra. Questa condizione liminare e la sua esclusiva e dilagante vocazione all'autoduplicazione ne fanno naturalmente una metafora biologica di successo per oggetti che hanno una evidente natura di informazione e una altrettanto chiara spinta all'espansione come è certamente il caso delle "forme". Che le "forme" e in genere i contenuti elementari della cultura puntino a riprodursi e si comportino autonomamente in questo senso, è la tesi della "memetica" di Dawkins, dove il paragone non va ai virus ma a oggetti ancora più elementari, quei *geni* che costituiscono il patrimonio ereditario e il piano di costruzione di tutti i viventi,

Ma cercando di risalire più indietro nella genealogia della metafora della "vita" di oggetti informativi, la citazione ovvia per un semiologo è quella della definizione stessa di semiologia data da Saussure un secolo fa nel suo *Corso di linguistica generale* (Laterza, 1968, p. 26):

Si può dunque concepire una scienza *che studia la vita dei segni nel quadro della vita sociale*; essa potrebbe formare una parte della psicologia sociale e, di conseguenza, della psicologia generale; noi la chiamiamo semiologia (dal greco semeion, "segno"). Essa potrebbe dirci in che consistono i segni, quali leggi li regolano.

Dunque per Saussure sarebbe scontata l'esistenza di una "vita sociale", cioè di *un corso quasi biologico* delle società umane, qualcosa di molto diverso rispetto all'idea comune della storia come *succedersi di eventi casuali*, o come missione o rivelazione. Questo pensiero saussuriano risponde a un orientamento diffuso nella cultura europea almeno dall'apologo di Menenio Agrippa riportato nelle storie di Livio (*Ab Urbe condita libri*: II. 16, 32, 33): la società è come un corpo, gli individui ne sono solo le parti, alcuni destinati solo a lavorare come le braccia, altri ad assorbire il cibo come lo stomaco.

Dentro a questa vita organica della società vi sarebbe però per Saussure un altro brulicare di “vite”, ciò che Jury Lotman chiamerà una “semiosfera” (in analogia alla “biosfera” che è distribuita sul nostro pianeta come una pellicola sottilissima, sede esclusiva della straordinaria ricchezza, anche formale, di organismi): sono i “segni” che vi *vivono* e presumibilmente vi circolano, si combattono, si alleano, si ibridano, si riproducono e vi muoiono; alla stessa maniera, se l’ipotesi del titolo è valida, si comporterebbero le “forme”, che evidentemente hanno una natura segnica.

Questo è un grandissimo tema perché, ben al di là della disciplina semiotica, ogni scienziato sociale non può non porsi il problema di come si muovono, si evolvono, interagiscono e conquistano il loro spazio gli *oggetti culturali diffusi*, dalle mode dell’abbigliamento a quelle della cucina, dalle tendenze politiche alle forme letterarie, dalle invenzioni tecniche alle grammatiche della lingua ma anche della vita quotidiana, fino alle forme artistiche in senso proprio e ai modelli scientifici. Da questo punto di vista, questa vita appare come il problema centrale della storia delle arti e del pensiero. Non è certamente ragionevole pensare che le *unità culturali*, per impiegare la locuzione con cui Eco definiva i segni, si impongano o spariscano casualmente senza alcuna ragione. Se si pensa alle grandi evoluzioni della storia dell’arte o della storia del pensiero o a quella dell’arte, il problema che pone il *ciclo vitale* dei suoi oggetti è chiarissimo.

Per esempio è implausibile ritenere che la prospettiva nel senso rinascimentale si affermi solo *per caso* nel Rinascimento oppure che nessuno avesse pensato prima qualcosa del genere. La sua affermazione costituisce un problema, richiede spiegazioni, sfida lo storico a *darne ragione*: quale che sia la spiegazione prescelta, per comprenderne il senso è necessario cercare gli sviluppi nell’ambiente culturale e in generale nella società che hanno fatto sì che questo tipo di innovazione trovi spazio. Questo è un problema generale, che si ripropone sempre, anche a

proposito del contemporaneo: anche ammesso che nascano per “ispirazione” di un creatore (la teoria romantica che è passata nel senso comune). com’è che le forme, in particolare quelle artistiche vivono, si affermano, si diffondono, com’è che fanno a crescere, com’è che a un certo punto appaiono superate e scompaiono? Le teorie a questo proposito sono molte, da quelle che indagano sull’economia a quelle che si fondano sulla dinamica delle idee, religioni ideologie, fino a quelle che si concentrano su fattori storici esogeni come le influenze culturali di altre società. Non è questi il luogo per discuterne, mi basta aver indicato l’importanza e la complessità della questione.

Il problema più interessante è probabilmente come queste entità culturale, forme o segni riescano ad accordarsi tra di loro, a convivere e interagire, a costituire una sorta di *comunità delle forme*, giacché non sono mai sole e la loro interazione deriva certamente dall’esistenza di *strutture simboliche profonde* (come quelle che ha studiato Lévi Strauss) di cui esse sono in qualche modo la manifestazione o il risultato. È un tema importantissimo, molto vasto e anche certamente operativo per chi lavora nel campo della produzione intellettuale o artistica. Un altro modo per porre lo stesso problema è dire che se c’è una vita delle forme o dei segni, allora questa vita è regolata da *un’ecologia*. Se le forme, in generale le forme della cultura ma in particolare quelle artistiche, “vivono” dentro a un sistema analogo a quello biologico, allora si nutrono l’una dell’altra, hanno territori, possono essere dominanti o marginali, devono mantenere un equilibrio fra loro. In semiotica la concezione territoriale delle unità culturali è un pensiero molto diffuso a partire dalla metà del secolo scorso, proposto da Lotman sotto il nome di *semiosfera*. In esso hanno un ruolo rilevante i confini, i rapporti fra i diversi ambienti culturali o comunicativi, gli stili interni di produzione, di pensiero e di vita che determinano il “ciclo biologico” di ogni semiosfera.

Ciò che di solito non si dice, ma che è estremamente importante è che questa concezione della cultura ha anche un signi-

ficato etico-politico, ci impone delle responsabilità. Agendo in ogni concreta situazione culturale possiamo arricchire o impoverire, diversificare o omogeneizzare, aprire o chiudere questa ecologia delle forme e delle idee e dell'arte, e ciò è quel che interessa di più dal punto di vista pubblico. È necessario per gli operatori culturali, gli artisti e le istituzioni riflettere a come muoversi in questo sistema complesso di vita collettivo, dove è evidente che il senso di ciò che si fa dipende da tutto ciò che c'è intorno, dove vigono relazioni di conflittualità, di complicità, di possibili alleanze, di nutrizione reciproca, dove vi sono età e generazioni, sottosistemi e ibridazioni. Questa complessità richiede soprattutto a chi via arriva dall'esterno l'umiltà di imparare ad agire e a conoscere, e dunque innanzitutto mappare non solo gli oggetti e i temi (le "forme"), ma i loro sistemi di relazione. Se vale la metafora biologica, c'è dunque un problema permanente di *mappatura o archiviazione* della vita culturale, artistica, di questa ecologia dei segni, delle forme, dei testi, dell'arte. Bisogna fare attenzione a come le cose che si pensano, che si fanno, che si espongono operano, possono vivere o trovare alimento, contesto e possibilità di crescere.

Questa vita di cui parliamo nel titolo è definita però "digitale", il che è un'altra cosa, che merita qualche approfondimento. Per farlo partiamo da un po' di storia. Fino a centottanta anni fa, fino al 1840 circa, le cose dell'arte, della cultura e della comunicazione, in particolare le immagini, non potevano che essere prodotte e riprodotte manualmente *da qualcuno*. Ciò che ha cambiato completamente il gioco, allentando per la prima volta questo vincolo è stata l'invenzione della fotografia negli anni '40 dell'800, che ha permesso la realizzazione meccanica delle forme (o più esattamente chimica, comunque senza l'intervento della mano umana sulla realizzazione dell'immagine a partire da un dettaglio del mondo reale); circa cinquant'anni dopo sono realizzati processi simili per cogliere, conservare e riprodurre suoni (il fonografo) e movimenti, ciò che chiamiamo cinema.

Queste invenzioni progressivamente si sono fuse fra loro e con altre tecnologie che stavano nascendo, quelle della trasmissione di informazione a distanza (il telegrafo, poi il telefono e infine la radio). Il tempo in cui le immagini e i filmati iniziarono a essere trasmessi diffusamente a distanza sono gli anni Quaranta del secolo scorso, con l'inizio della televisione. Poi nel dopoguerra arrivano i computer che all'inizio non avevano schermo né tastiera, i dati essendo codificati in ingresso e in uscita solo con schede perforate. Ma poi pian piano si elabora una tecnologia che li fa assomigliare alla televisione da un lato e alla macchina da scrivere dall'altro; infine sopraggiunge internet e il world wide web.

Perché tutto ciò c'entra col digitale, anzi, con "la vita digitale delle immagini"? Quando si diffondono i primi computer, cioè dopo la seconda guerra mondiale, sembra inizialmente che queste macchine possano avere due diverse modalità fondamentali di funzionamento: una chiamata "analogica" e una "digitale". Il modo più semplice per capire *la differenza tra analogico e digitale* è pensare al modo in cui si compiono con tecnologie meccaniche dei calcoli aritmetici piuttosto semplici, anche se magari fastidiosamente ripetitivi, come le divisioni a molte cifre o l'estrazione di radici. Noi oggi usiamo un computer e fino a qualche decennio fa erano in uso della calcolatrici meccaniche da tavolo, concepite a partire dal Rinascimento ma concretamente diffuse dalla fine dell'Ottocento. Fino alla metà del secolo scorso gli ingegneri, che avevano bisogno di numerosi calcoli di questo tipo con un livello non altissimo di precisione usavano invece un dispositivo chiamato "regolo calcolatore", molto leggero e maneggevole. Esso consisteva in due righelli di acciaio o di plastica, marcati da scale logaritmiche, inseriti l'uno nell'altro in modo da permetterne lo scorrimento. Tale dispositivo permetteva di svolgere velocemente calcoli molto complicati, con discreta approssimazione. Il suo principio di funzionamento era *continuo, non discreto*, basato cioè sulla rappresentazione nell'organizzazione geometrica continua dei righelli del campo numerico: una

modalità di calcolo “analogica” assai diversa da quella “digitale”, cioè numerica e discreta, secondo cui funzionavano (meccanicamente) le calcolatrici da tavolo ed è realizzata oggi (su supporto elettronico) la maggior parte della nostra tecnologia.

Ma anche molti fra i primi computer funzionavano in maniera *analogica*, per esempio risolvendo equazioni differenziali con la misura di tensioni elettriche. Nei primi decenni della rivoluzione elettronica, fra l’invenzione della radio negli anni Venti e la generalizzazione dei computer digitali portatili negli anni Ottanta funzionava secondo il principio analogico, per esempio la radio, il sistema telefonico, e anche la televisione erano analogiche, cioè basate su apparecchi come i microfoni e la fotocamera che catturavano il segnale e lo trasformavano fisicamente in variazioni di intensità o frequenza di onde elettriche, senza mai digitalizzarlo, cioè trasformarlo in numeri.

L’altro principio era quello *digitale*, che consiste in sistemi di scansione e misura che traducono e trasformano tutti i fenomeni da calcolare o trasmettere in numeri, che vengono trattati come tali e poi rielaborati in qualità percepibili. Così funzionano oggi non solo i computer, ma anche i telefoni cellulari, la televisione e anche il cinema e la fotografia, anche se noi vediamo immagini e sentiamo suoni come quando essi erano generati per analogia. La caratteristica centrale di questo (parziale) *passaggio al digitale*, che in larga parte oggi domina il mondo, è la comprensione che *il nostro modo di interagire con la realtà* è sostanzialmente analogico ma *la capacità tecnica di elaborazione digitale dei dati* è infinitamente più ricca, flessibile e precisa di quella analogica. Noi viviamo in un mondo che ci deve apparire secondo il principio dell’analogia, come la voce che ci arriva dal cellulare o le immagini che vediamo su qualunque supporto, o come le lancette dell’orologio o del cruscotto dell’automobile, che interpretiamo prima e più facilmente dei numeri corrispondenti. O ancora come il puntatore del computer, col suo movimento analogico guidato dal mouse, che è molto più comodo dei comandi linguisti-

stici e cioè digitali del vecchissimo sistema DOS. Ma per realizzare queste immagini analogiche con precisione ed efficacia, per poterle elaborare e controllare, dietro c'è un sistema digitale: le immagini sono realizzate da pixel la cui intensità e colore sono trattate come numeri, lo stesso accade ai suoni della voce o della musica e perfino ai movimenti del mouse.

Quindi il mondo degli strumenti e delle rappresentazioni che noi viviamo quotidianamente ha un *motore digitale* ma un' *interfaccia progettata per apparirci analogica*. Tutto il nostro ambiente tecnico in apparenza è diventato molto facile da usare per la sua capacità di apparire secondo modalità analogiche, come per esempio nei touch screen, ma dietro a queste apparenze ci sono calcoli e misure e quindi la sua natura profonda è digitale.

Uno dei modi per ragionare su questo processo così complicato e poco avvertito, è dire che perché è un dispositivo sia digitale deve agire, cioè misurare, *calcolare* e trasformare *autonomamente* i suoi dati: l'orologio analogico con le lancette o la clessidra instaurano semplicemente un processo fisico che si muove continuamente (finché è alimentato) e che noi *interpretiamo* come misura delle ore; l'orologio digitale al contrario, anche quando fa girare la lancetta perché usa un'interfaccia analogica, *calcola* il passaggio del tempo, misurando le vibrazioni atomiche di un suo componente che funziona da input per trasformazioni successive che sono oggetto di *computazione*. Mentre l'orologio semplicemente analogico era una macchina passiva che scaricava secondo certe regole la sua energia, l'orologio digitale è attivo, calcola. Lo stesso vale per una videocamera digitale in confronto alla vecchia macchina fotografica o per i telefoni digitali rispetto a quelli analogici. Gli strumenti che ci circondano sono attivi, e incorporano nel loro programma informatico una conoscenza e delle regole d'azione che vanno spesso al di là della funzionalità immediata principale, per esempio incorporando la compressione dei dati, la loro geolocalizzazione, usando strumenti per migliorarne automaticamente la qualità o per memo-

rizzarli nel dispositivo. Spesso questi dispositivi sono in grado di apprendere, per esempio dalle reazioni dell'utenza, *retroagendo* sulla propria programmazione e modificandola in maniera adattiva. Si usa oggi definire questi processi "intelligenza artificiale", ma in realtà si tratta di sviluppi avanzati della metodologia digitale.

Tornando alla "vita digitale delle forma", vale la pena di notare che uno dei modi per misurare la grande trasformazione tecnologica che avvenuta negli ultimi cinquant'anni è guardare ai *supporti* della comunicazione e in particolare delle arti: un quadro è realizzato su tela, un affresco su parete, supporti che sono 1. immobili; 2. inalterabili, salvo il degrado dovuto al tempo e ad altre ingiurie, nel senso che se non vi è un processo che danneggia la pittura essa resta; 3. le forme che vi compaiono sono realizzate grazie all'azione fisica di qualcuno che dev'essere compresente al supporto nello spazio e nel tempo. Tutto ciò si modifica profondamente nel corso della *rivoluzione* comunicativa che è ancora in corso.

Quando nel 1840 arriva la fotografia, come ho già accennato, ciò che accade è che la lastra debitamente predisposta e lasciata all'azione della luce si impressiona *da sé*; essa può essere stata preventivamente influenzata da filtri e lenti e in seguito può essere variamente ritoccata, ma si impressiona da sola: per la prima volta nella storia arriva un supporto in cui chi l'"autore", contro il punto 3. qui sopra, non lavora *con le sue mani* su ogni dettaglio ma semplicemente decide l'occasione e predispone le condizioni perché l'opera si realizzi. Quando arriva il cinema c'è un altro essenziale sviluppo nello stesso senso. Dato che è in gioco il movimento e l'immagine deva potersi modificare, il supporto non può essere inalterabile ma per poter funzionare deve essere *riutilizzabile* (contro il punto 1 e 2) appena citati. Esso è inizialmente un telo bianco, poi diventa una superficie più sofisticata ma comunque vuota, su cui è possibile continuamente proiettare nuove immagini. Ciò significa che incomincia ad esserci uno schermo

non ancora interattivo, perché in realtà non agisce affatto, ma *adatto al mutamento*, posto in una condizione di dover cambiare continuamente. Lo schermo televisivo, a differenza di quello cinematografico tradizionale, esercita un'attività, funziona in maniera parzialmente attiva, nel senso che è l'apparato ricettivo della TV (tubo catodico più schermo) a interpretare attivamente i segnali elettromagnetici che gli arrivano, trasformandoli da sequenziali a bidimensionali grazie a effetti di persistenza e a produrre in questa maniera forme che gli spettatori interpretano come immagini del modo. lo schermo del computer, progressivamente, diventa realmente interattivo nel senso che risente delle azioni degli utenti, per esempio dei movimenti del mouse ma soprattutto da un certo punto in poi può essere toccato e modificato con le dita, aggiunge capacità di percezione (input) alla sua vecchia funzione di azione e rappresentazione (output).

Come caratterizzare questa serie di innovazioni che prende meno di due secoli per realizzarsi? Questa è una storia in cui gli strumenti della comunicazione, dell'arte, delle forme, sono oggetti che diventano progressivamente *attivi*, si emancipano dal vecchio ruolo esclusivamente *strumentale*, diventano capaci di reagire a quello che facciamo, in un certo senso "vivono", beninteso "digitalmente". Abbiamo quella che in termini tecnici la semiotica chiama *interaggettività*, cioè la capacità degli oggetti di interagire fra loro e con gli esseri umani in maniera attiva anche sul piano comunicativo, il che genera un'*interenunciazione*, cioè la capacità di comunicare di nuovo fra loro e con gli esseri umani, di generare quindi senso e mondi possibili. Sono questi effetti che dominano oggi la nostra vita delle forme. Nel nostro panorama mediale non troviamo più solo le forme fatte da *qualcuno*, cioè da una umano *umana*, ma anche forme che sono in grado farsi da sé, poste certe condizioni prestabilite, che dunque interagiscono con noi e che sono quindi davvero auto-mobili, automatiche, autonome, per usare un termine di Humberto Maturana che sembrava utopistico quando fu proposto, qua-

rant'anni fa, "autopoietiche": si muovono da sole, agiscono da sole, si producono immagini da sole. Ciò cambia profondamente la semiosfera in cui siamo immersi anche perché il digitale, essendo automatico e calcolabile, può essere continuamente ha rifatto o può continuamente rifarsi e quindi è in qualche modo *impersonale*, proprio perché *automatico*.

Walter Benjamin, filosofo ebreo tedesco attivo fra gli anni venti e gli anni quaranta, suicida al confine tra Francia e Spagna nel 1943 quando pensava che non sarebbe riuscito a scappare dai nazisti, è l'autore di un piccolo studio ancora fondamentale per capire quello che succede a noi ancora oggi, "L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica". Benjamin pensava all'innovazione portata dal cinema rispetto al panorama delle arti, alla sua essenziale *pluralità tecnica* che impedisce l'individuazione di un "originale": fa parte della definizione stessa del cinema (e già prima della fotografia) l'essere diffuso in *molteplici copie tutte uguali* che vengono fruite contemporaneamente in luoghi diversi. Un film prodotto in un solo esemplare è fuori dal sistema del cinema. Solo le storture del mercato dell'arte contemporanea pretendono di individuare "originali" di video o foto che per loro natura sono identici e riproducibili all'infinito. Benjamin per primo si chiese come cambia l'essenza stessa dell'opera d'arte nel momento in essa cui è tecnicamente riproducibile. La sua risposta principale è quest'opera perde, dice Benjamin, "l'aura". L'aura è la speciale atmosfera, il carattere individuale, di unicità, in un certo senso magico che dai suoi inizi neolitici circonda l'opera d'arte.

Con l'industrializzazione e l'automatismo che entra nella fotografia e poi nel cinema, *va perduta l'aura* cioè il carattere sacro: tutta l'arte in qualche modo nasce dal sacro, anche se il suo contenuto, come spesso accade è tutt'altro che sacro. Nel momento in cui l'arte diventa davvero *riproducibile*, anzi riprodotta per assenza, non è più così sacra, ha perso la distanza e la separatezza che sono i tratti fondamentali del sacro e diventa comunicazio-

ne. Benjamin sostiene che questa è una fortuna perché sul piano politico, l'arte desacralizzata è di tutti, può essere appropriata dalle masse, non è più il dominio riservato dell'autore magari inteso come genio, diventa insomma un *prodotto* di comunicazione e magari di propaganda politica condivisa tra autore e spettatori, o magari l'autore è sostituito da un collettivo di produzione che rappresenta in generale il pubblico, tutti gli spettatori, anche quelli che non fanno parte del gruppo di produzione ne diventano comproprietari, co-enunciatori, e quindi l'autore, l'artista nel senso tradizionale, è depotenziato, destinato a sparire. Non è andata proprio così, questo è evidente guardando il panorama dell'arte. Ma ci sono dei sintomi che vanno nella direzione prevista da Benjamin, per esempio la tendenza della produzione audiovisiva ha reso marginale il vecchio progetto del "cinema d'arte" come "cinema d'autore", privilegiando forme di produzione industriale come nelle serie audiovisive e cinematografiche. Del resto l'appropriazione collettiva e tutto sommato anonima della "creatività" è una delle caratteristiche dei social media.

Vorrei aggiungere che la teoria della morte dell'autore è andata di moda non solo negli anni di Benjamin ma anche negli anni Sessanta: sono di quegli anni un saggio di Roland Barthes e uno molto citato di Foucault che negano in linea di principio la legittimità e l'esistenza dell'autore letterario. L'idea è che "non l'essere umano, ma il linguaggio parla", come sosteneva già Heidegger e che dunque sono i testi letterari che *si fanno da sé*, sia pure attraverso dinamiche molto complicate, in cui la parte dell'autore è secondaria. Quella di Barthes era una presa di posizione di appoggio a certe pratiche della neoavanguardia, oltre che una posizione filosofica antiumanistica, ma anche qui la storia non è andata in questa direzione, anche se forme di "creatività" *collettiva e impersonale* si sono largamente manifestate nei decenni scorsi: basta pensare ai mondi della pubblicità e della televisione per convincersene. Però questo è uno dei temi su cui vale la pena riflettere. In effetti, guardando al panorama

mediatico, possiamo avere l'impressione piuttosto di trovarci in un momento di artisti e autori trattati come star: non solo artisti e scrittori, ma anche sarti e cuochi rivendicano un ruolo di autori e di conseguenza l'onore degli altari televisivi e dei festival. Possiamo dire di essere in un momento di culto della personalità di tutti coloro che praticano forme di "creatività".

Al di là della discussione sul successo mediatico di certi settori (dalla moda all'architettura alla cucina) bisogna chiedersi la ragione di queste *estensione del ruolo di star* dai vecchi divi del cinema ad arti e tecniche una volta molto più riservate. Una ragione plausibile è che la funzione autoriale si è impoverita e proprio per questo è venuta fuori una necessità di pubblicità intorno all'autore. C'è un grande problema nella produzione digitale delle forme, che è immensamente più facile da riprodurre, naturalmente *propensa alla diffusione automatica*, come mostra la viralità di Internet. La metafora della viralità indica una diffusione sfrenata e automatica di copie più o meno identiche in cui non è possibile individuare l'autore e l'originale, e, ancor di più, non interessa affatto conoscerlo o riconoscerlo. La vita digitale delle forme ha l'aspetto di una proliferazione, di un'epidemia, che avanza fin che può senza progetto e senza origine.

Questo problema è l'*autenticità*. È chiaro che il digitale tende ad essere culturalmente inautentico perché è strutturalmente riproducibile senza differenza. Proprio per questa ragione perché un oggetto o una forma abbia valore il mercato richiede che sia *firmata* e così certificata, secondo una strana variazione feticistica di pratiche legali, come le cambiali, gli assegni, le autocertificazioni. La firma è un *segno indicale*, cioè vale se è stato fisicamente e causalmente connesso al suo autore: non conta il senso né la forma, ma il fatto che *proprio una certa persona* abbia apposto col suo *corpo* quel segno a quel documento. Lo stesso accade, a partire da un certo momento della storia dell'arte per la firma di quadri e altri oggetti: un'opera vale non solo e non tanto per il suo contenuto e per la sua forma, quanto per essere

stata davvero in contatto fisico con l'artista, che certifica questo contatto apponendo la sua firma. Ma per operare questa *trasmutazione di valore* (innanzitutto di valore economico) egli dev'essere a sua volta *sufficientemente noto e importante* da valere egli stesso abbastanza da dar valore ad altro. L'opera insomma vale se è portatrice di una specie di *magico imprinting* da parte di un artista-genio. Fra l'altro gli artisti-geni ci sono sempre stati ma gli artisti immediatamente considerati come geni dalle comunicazioni di massa e molto pubblicizzati come tali sono un fenomeno molto novecentesco. C'è dunque il paradosso che proprio la riproducibilità tecnica che caratterizza la vita digitale delle forme richiede la *valorizzazione feticistica* della firma, nelle sue varie modalità tecniche e che questa a sua volta esiga l'esistenza dell'autore celebrità, del feticcio del genio.

Bisogna a questo punto porsi una domanda (a cui io non risponderò qui): siamo sicuri che questa genialità dell'artista, che magari non opera tecnicamente sull'oggetto, magari non lo tocca nemmeno ma semplicemente lo firma o vi è presente, sia un punto di forza e non una debolezza? Più va avanti la capacità tecnica del digitale di riprodurre l'arte, più viene messa in crisi forse esaltata o forse diminuita la figura tradizionale dell'autore e dell'artista e più essa però si trasforma in una figura pubblica, in un elemento della strategia di promozione di una sorta di marca. Ciò trasforma radicalmente la vita dell'arte nel tempo della sua digitalizzazione, non solo di quella contemporanea.

il digitale modifica infatti la vita sociale delle arti a due livelli, sia per quanto riguarda l'arte del passato e che quella del presente. Per l'arte del passato è certamente pertinente il tema della riproducibilità e su questo ci sono molti esempi pratici, molte situazioni in cui la riproduzione digitale a grandi dimensioni di opere molto famose, le sostituisce mettendo in evidenza dettagli normalmente non presi in considerazione dal pubblico, ponendo dei problemi interessanti. Lo stesso accade con ricostruzioni virtuali di stratificazioni architettoniche e pittoriche.

Un tema chiave relativo alla vita digitale delle forme artistiche e in particolare agli effetti dell'irruzione del digitale rispetto all'arte precedente alla società dell'elettronica è il concetto di *rimediazione*: non nel senso di riparare un errore, fornire un rimedio per qualche problema, ma di riformattare certi contenuti comunicativi, che comparivano in certi media, in media diversi. Sembra una questione secondaria, ma in realtà buona parte dei cambiamenti della comunicazione funzionano secondo questa logica del trasferimento di contenuti fra media e della loro conseguente modifica parziale. Per esempio il vecchio giornalismo della carta stampata è stato "rimediato" molte volte, prima con i radiogiornali e i cinegiornali, poi con il giornalismo televisivo, infine nel web e soprattutto nei social media. Ogni volta la funzione sociale e i contenuti erano simili, ma non identici e naturalmente la forma delle notizie cambiava molto. Lo stesso accade oggi per la pubblicità in rete, per i libri, già manoscritti, poi stampati, oggi elettronici.

All'ordine del giorno oggi c'è un tema generale di *rimediazione dell'arte classica* che ne modifica la funzione e la fruizione. In parte già succede, in maniera molto divertente e creativa: in rete si trovano facilmente filmati in cui la Gioconda si alza, l'ultimo che ho visto è quello con il David di Michelangelo che scappa coprendosi dalla galleria e tutti lo guardavano perché era nudo. Un altro modo di rimediazione digitale dell'arte antica è quello di costruire dei *musei virtuali* in cui, usando la possibilità dell'alta definizione, il pubblico riesca a vedere molto di più è molto meglio di ciò che si percepisce nel contatto "reale" con l'opera. Ci sono però sempre diversi contesti di fruizione delle opere, uno è quello comune del piacere dell'arte e l'altro è quello dello studio. Questa distinzione è utile anche per queste ricostruzioni digitali. Vi può essere una fruizione spettacolare di opere che normalmente sono difficili da vedere, per esempio perché sono sistemate lontane dagli spettatori; oppure vi può essere uno studio cerca di capire meglio il lavoro ingrandendo e utilizzando

altre tecnologie per esempio di visualizzazione virtuale degli strati per capire come sia stata fatta l'opera. Spesso poi la rimediazione è *ricostruzione*: uno degli sviluppi interessanti cui assistiamo sono i progetti che usano il digitale per ricostruire degli ambienti e delle opere che sono andati perduti per le vicissitudini della storia o anche solo per ragioni tecniche. In una piccola chiesa romanica sui Pirenei, ho visto una sorta di proiezione sui muri che evidenziava i diversi stadi a cui l'opera era stata soggetta perché certi dettagli venivano messi in rilievo e isolati dalla luce — anche questa è una forma interessante di rimediazione, come anche la ricostruzione di chiese che ora non esistono più.

In questo caso agisce anche un altro tema è che il digitale ci consente cioè *l'immersività*. Si tratta di una categoria percettiva, che ci accompagna quotidianamente: siamo sempre immersi in qualche ambiente, che interagisce con noi proprio perché ci circonda e si fa sentire anche al di là del campo visivo, come accade con l'architettura e con gli ambienti naturali. L'immersività è un requisito fondamentale per il realismo percettivo come hanno capito i progettisti che usano la "realtà virtuale" per esempio per i videogames. Essa viene dunque spesso esaltata dalle tecniche digitali recenti, che propongono ambienti virtuali i quali "ci vengono intorno" ancor più di quanto normalmente accada. L'arte spesso è stata immersiva, basta pensare alla Cappella Sistina o alle grandi sale di ricevimento di Versailles o del palazzo ducale di Venezia, e oggi la tecnologia digitale consente di esaltarla in certe ricostruzioni digitali dell'arte. Ciò a sua volta ha a che fare con una grande tendenza del contemporaneo che è la svolta spaziale della comunicazione e del pensiero. Il secolo scorso è stato secondo molti, teatro di una "svolta linguistica" ("linguistic turn", come dicono gli storici della filosofia contemporanea). Per molti versi noi oggi attraversiamo un momento in cui la metafora fondamentale è quella dello spazio e delle sue forme; basta pensare a come diffusamente si parla di *globalizzazione*, usando un'implicita analogia sferica, come ha fatto notare

per primo Slotedijk. La tecnologia digitale stranamente, pur essendo nella sua essenza molto linguistica e calcolante, contribuisce molto fortemente a questa spazializzazione dell'esperienza artistica, a questa estensione percettiva della sua riproduzione che si basa sull'immersività.

È importante capire che in realtà in questi casi, dal punto di vista tecnico non si digitalizzano *le forme* in sé: la struttura della digitalizzazione, il modo in cui le immagini vengono scansate, non identifica *forme*, ma riguarda, almeno in prima istanza, i singoli punti dell'immagine; decisiva naturalmente è la definizione. Le forme che emergono, le linee, le superfici, le figure, derivano dagli effetti percettivi della scansione di singoli punti. Gli esseri umani invece non percepiamo in questa maniera, non percepiamo come una telecamera che inquadra, oggi sappiamo bene come vediamo le immagini: noi non abbiamo una specie di telecamera nella retina in cui semplicemente vengono riprodotte punto per punto il colore e l'intensità luminosa, che di conseguenza trasmetterebbe un'immagine scansata alla coscienza, cioè a una sorta di uno spettatore nel cervello, secondo quella analisi erronea che Gilbert Ryle ha caratterizzato ironicamente come la teoria del "fantasma nella macchina".

Grazie agli studi neuropsicologici, noi sappiamo oggi che una parte critica delle cellule della retina servono per identificare immediatamente delle strutture, delle forme, ci sono delle cellule della retina che sono sensibili, per esempio, alla presenza di linee verticali, altre che vedono le linee orizzontali, forme chiuse, contrasti. Quindi la retina lavora già immediatamente, prima ancora dell'elaborazione cerebrale, per 'identificazione di forme, non è atomica ma "vede" strutture. Gli psicologi sanno bene che si vede soprattutto ciò che si sa, quasi sempre si riconoscono dei tratti di tipi di oggetti già noti: è difficilissimo vedere cose davvero nuove, che non sono immagazzinate nel nostro repertorio percettivo. Un'altra differenza significativa del funzionamento della percezione umana rispetto all'analisi digitale del-

le immagini consiste in questo: gli esseri umani in realtà, hanno un campo visivo molto limitato per ogni singolo istante: l'arco di visibilità ben definita sta tra i 2 e 4 gradi. L'immagine molto più vasta di cui siamo coscienti è ricostruita attraverso l'*integrazione spaziale di percezioni parziali successive* e dipende criticamente dal movimento continuo dell'occhio: è il frutto di un'esplorazione attiva cui il nostro sguardo sottopone continuamente il mondo muovendosi intorno ai punti più significativi, come mostrano le indagini empiriche che studiano per esempio il movimento dello sguardo davanti a un quadro. Insomma l'immagine sta (virtualmente) solo nel cervello, non sta nell'occhio.

Dunque le immagini di cui noi siamo coscienti non sono semplicemente *naturali*, non derivano da una riproduzione passiva e atomica della realtà, come nelle scansioni delle fotocamere, ma sono il frutto della *percezione selettiva di certi tratti pertinenti* che richiamano tipologie già note e dell'integrazione del campo visivi tratto dalla memoria di diverse registrazioni temporali. Noi in genere siamo coscienti immediatamente di forme, non di stimoli bruti. Possiamo dire che le nostre percezioni non sono affatto digitali, nel senso di tradurre singoli stimoli numerici in immagini, come fanno la maggior parte degli apparati elettronici tradizionali. Il funzionamento della percezione va piuttosto nell'altra direzione: coglie degli indizi, fa delle ipotesi. Il mondo dell'informatica e soprattutto dell'intelligenza artificiali, per esempio dei veicoli a guida autonoma, sta iniziando a lavorare in questo senso.

Per quanto riguarda la produzione artistica e il suo studio, di qui nasce la sfida di metodologie capaci di identificare le forme (ed eventualmente la loro "vita digitale"). Ne viene cioè il problema di un'*iconologia generale*, non limitata ai temi classici della grande arte. Questo percorso non può non partire dal fatto che il nostro modo di capire le immagini parte da principi di pertinenza. Si tratta di formalizzarli e digitalizzarli. Da subito le cose hanno senso per noi, non sono solo una sommatoria atomistica

di stimoli. Voglio ricordare il progetto di Omar Calabrese che aveva pensato a usare le grandi capacità di elaborazione digitale della tecnologia contemporanea per fare una specie di enciclopedia delle forme.

Per la creazione artistica contemporanea, invece, si pone il problema di cosa significa produrre arte in una situazione in cui la creazione comunque può essere e deve essere immersa in un ambiente digitale. Emergono due risposte principali: la prima si può definire proprio “vita digitale delle forme”. Forma in greco si dice *eidos*, che appartiene alla stessa radice del nostro vedere, ma anche di quel termine più vago e intrigante che è idea. Senza dubbio in un largo filone artistico le forme dell’arte oggi sono idee: non si parla più tanto di opere, non si bada tanto alle realizzazioni materiali, quel che conta sono le idee e la loro novità. Una delle caratteristiche del mondo artistico contemporaneo è che spesso che, a differenza di quanto accadeva fino a un secolo fa, l’artista visto come chi concepisce forme, idee, progetti, schemi, piuttosto che realizzarli concretamente con le proprie mani a un livello eminente di qualità. Quindi forse che noi si discuta qui di forme invece di parlare di opere, che ci occupiamo di cosa succede alle idee che circolano in questo contesto e non degli oggetti, rientra esattamente in questa prospettiva di “dematerializzazione” dell’arte. Questo è un fatto molto significativo che testimonia come nell’epoca della riproducibilità si sia trasformata la nozione stessa di arte, passando dal produrre oggetti in una certa maniera, magari nuova, ad avere delle idee di un certo tipo, magari nuove.

L’altra risposta è quella di uscire completamente dall’ambito delle forme fisse e andare in direzione della performance, in direzione di cose che accadono in un certo momento irripetibile: visto che tutto è riproducibile la sola cosa che resta che non può essere conservata e riprodotta è la vita, il corpo, la circostanza, il momento. Quindi, secondo questa linea di risposta, chi voglia uscire dalla riproducibilità deve lavorare in direzione di un’espe-

rienza qui e ora, condivisa solo con chi è presente. Questa è la situazione della digitalizzazione della vita delle forme, è una situazione che ha almeno queste due uscite.

Insomma il tema della vita digitale delle forme artistiche è essenziale oggi, proprio perché è complesso e problematico. Noi viviamo nel bel mezzo di una *rivoluzione culturale* che investe tutta la vita della società, l'esistenza delle persone e inevitabilmente anche l'arte. È impossibile dire quale sia la causa o il fattore principale di questa rivoluzione che sta cambiando, non sappiamo se per il bene o per il male la condizione umana. Ma certamente il complesso delle innovazioni e delle tecniche che vanno sotto il nome di digitale e che investono soprattutto il campo della comunicazione hanno una parte importantissima in questo mutamento globale. Porsi il problema dei suoi riflessi in un'area così essenziale come quella delle forme artistiche, dove le culture prima d'ogni altra cosa rappresentano se stesse e i propri valori è oggi certamente essenziale.

Immagini a bassa definizione

ANTONIO SOMAINI*

Tra le tante domande che potremmo porci sul destino delle forme artistiche nell'ambito della cultura mediale e nel passaggio da analogico a digitale, spicca la questione relativa all'aspetto che queste forme assumono nel momento in cui vengono collocate su diversi supporti, diversi schermi, diverse forme di manifestazione, ognuna delle quali nel digitale può avere livelli di definizione o risoluzione differenti. Il mio tema qui è proprio quello del rapporto tra alta e bassa definizione e quali siano le implicazioni al tempo stesso estetiche, epistemologiche e politiche di questa distinzione e dell'impatto che queste implicazioni possono avere sul mondo dell'arte. Si tratta di un tema molto antico, inerente alla polarità tra forme di visualizzazione netta, ricca di dettagli, e invece forme di visualizzazione meno netta, sfocata, che nella cultura digitale spesso assume l'aspetto di immagini "pixelizzate". Dunque la relazione che vi presento è divisa in tre parti. Comincerò parlando di quella che mi sembra essere una doppia tendenza della cultura visuale contemporanea che consiste, da un lato, in una spinta continua e sempre più forte verso livelli di definizione delle immagini sempre più alti, delle videocamere, degli schermi e per contro, al tempo stesso, una sopravvivenza, una persistenza di immagini invece a bassa risoluzione, sfocate, spesso a malapena riconoscibili. In seguito mostrerò come le origini teoriche di questo problema

* Université Sorbonne Nouvelle Paris 3.

possano essere rintracciate già in anni che precedono il digitale, cioè gli anni Sessanta, momento in cui, nel 1964, il grande teorico canadese McLuhan pubblica uno dei suoi libri più conosciuti *Understanding media*, tradotto in italiano con il titolo *Strumenti del comunicare*. McLuhan in questo libro pone la base della sua famosa distinzione tra media caldi e media freddi: ed è proprio questo il problema dell'arte della bassa definizione. Infine, ritornerò verso la contemporaneità proponendo una serie di esempi di pratiche artistiche pertinenti all'arte "a bassa risoluzione" che entra in primo piano.

Una piccola ma necessaria premessa riguarda il termine "cultura visuale", il campo di ricerca in cui mi colloco con questa presentazione; un campo di ricerca che non è una disciplina in senso forte come può essere, per esempio, la semiotica ma è piuttosto un ambito piuttosto ampio e articolato al suo interno, caratterizzato dal ricorso a diverse metodologie, diverse terminologie e riferimenti autoriali, che viene chiamato "studio sulla cultura visuale" o *visual cultures*.

Nel libro *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi* è stato preso in considerazione il modo in cui le immagini e le forme della visione siano condizionate da tutto ciò che appartiene alla dimensione tecnico — materiale e della visione, quindi al ruolo giocato dai supporti e dai media, che è estremamente ampio e che include tutte quelle forme tecniche di registrazione, elaborazione, trasmissione di segnali, di informazioni, e fenomeni. Poi è stato preso anche in considerazione il ruolo giocato dai cosiddetti dispositivi, termine che ha una storia complessa e che possiamo intendere come tutte quelle articolazioni tecnico-materiali che dispongono le immagini nello spazio. In questo campo di studi è molto importante anche la problematica dell'oggettività delle immagini e delle forme perché, se il tema della vita delle forme attraversa tutta la storia dell'arte del Novecento, oggi il problema della vita delle immagini e delle forme si pone in modo nuovo, in quanto le tecnologie digitali producono

tutta una serie di automatismi che, di fatto, promuovono forme di vita e di circolazione, di trasformazione, di trasmissione delle immagini e delle forme diverse da quelle del passato. Inoltre, la nostra *agency* soggettiva, la nostra capacità di agire oggi è ampiamente inserita in un reticolato di altre stanze attive, molte delle quali sono non umane o umane all'origine e poi si sviluppano secondo logiche autonome; tutto questo ridefinisce completamente ciò che si intende per vita delle forme.

Una doppia tendenza nella cultura visuale contemporanea: alta e bassa definizione

La tendenza verso l'alta definizione è un processo espansivo in qualche modo lineare, progressivo, quantificabile. SD sta per "standard definition", FHD è la maggior parte degli schermi cosiddetti ad alta definizione in circolazione oggi; sono già in vendita i 4K UHD e gli 8K UHD. Un processo lineare, progressivo che inevitabilmente fa sì che l'alta definizione di oggi sia destinata a divenire la media definizione e poi la bassa definizione di domani.

Di fronte a un diagramma di questo tipo che riflette una visione dello sviluppo tecnologico quanto mai lineare e progressiva, ci si può chiedere però verso quale orizzonte, verso quale scopo, verso quale fine ci si stia muovendo. Potenzialmente, il numero di pixel che possiamo inserire in uno schermo può aumentare non dico all'infinito ma quasi, è sufficiente ridurre la taglia di questi pixel, aumentare le misure dello schermo e così via. Ma qual è la domanda, l'obiettivo verso cui andiamo? O questo obiettivo è una sorta di livello di definizione che renderà indistinguibili le immagini da ciò che esse rappresentano e quindi l'incremento tecnologico mirerebbe in qualche modo ad annullare la presenza della tecnologia stessa (Bolter e Grusing parlerebbero di una *hypermediacy* che produce un effetto di *im-*

mediacy, una ipermediatizzazione che però produce un effetto di immediatezza, di trasparenza); oppure il fine che viene perseguito è quello di una sorta di mimesi perfetta, di adesione perfetta dell'immagine nello schermo al proprio rappresentato.

Vi è però un problema, cioè il fatto che le nostre capacità percettive hanno dei limiti. Già ora, già da diversi anni, la Apple ha commercializzato schermi chiamati retina accompagnati inizialmente dallo slogan pubblicitario: "More pixel than you can see": i pixel sono talmente piccoli che sono diventati invisibili. Ecco quindi che questa corsa verso l'alta definizione entra in rotta di collisione col fatto che la nostra capacità percettiva ha un limite, oltre al quale noi non siamo più in grado di distinguere l'aumento, l'incremento del numero di pixel. Per questo quale sia l'obiettivo a cui tendiamo è una questione sicuramente interessante ma estremamente poco chiara.

L'altro aspetto interessante che voglio sottolineare in questa corsa verso l'alta definizione è il fatto che essa è accompagnata da quella che non esiterei a definire una vera e propria ideologia della stessa, vale a dire un sistema di valori che accompagnano lo sviluppo tecnologico promosso dalla ricerca tecnologica, dallo sviluppo industriale e che spesso è veicolato dal marketing e dalla pubblicità. L'alta definizione è molto spesso, nell'ambito pubblicitario, associata a una dimensione di lusso, di piacere, di status symbol, di progresso tecnologico con tutte le connotazioni che questa idea ha, quindi alla comunicazione perfetta, all'assorbimento perfetto dei fenomeni sensibili nel medium digitale, nella sua capacità immediata di registrazione e di trasmissione. Tutto questo lo troviamo molto ben sintetizzato in una pubblicità del 2015 realizzata da un'azienda telefonica americana, la Sprint, con il titolo "I am unlimited. Picture Perfect". In 30 secondi viene associata da un lato l'altissima definizione dello schermo dell'iPhone 5 con una capacità di registrare tutto. Lo spot propone inoltre un riferimento interessante alla cronofotografia ottocentesca, trasformata però nell'idea che un dispo-

sitivo come l'iPhone 5 sia in grado di catturare il movimento e tradurre immediatamente questi fenomeni in pixel. La frase dice che tutti siamo fotografi e tutti partecipiamo a tradurre continuamente il visibile in immagine e a trasmettere l'immagine nei network digitali. E l'idea finale è: non ci sono limiti.

Ecco quindi che è uno degli obiettivi verso cui sembra andare questa corsa verso l'alta definizione è l'accessibilità di tecnologie capaci di registrare, archiviare, trasmettere qualunque tipo di fenomeno senza alcuna perdita. A questo proposito è importante il termine inglese *lossless* che indica la capacità di registrare, trattare, trasmettere dati di qualunque natura senza perdita di qualità e di definizione. Il termine opposto è *lossy* che invece si riferisce a tecnologie che producono qualche forma di perdita di informazione. Parallelamente alla dinamica dell'alta definizione scorre infatti quella delle basse definizioni, che sopravvivono e che si ricollegano alla storia secolare dello sfocato, del "mosso" e che nell'ambito digitale diventano pixelate. Immagini di guerra, immagini di sorveglianza, essenzialmente immagini senza spettatore, cioè che nessuno guarda salvo in quei casi di consolle con vari schermi. Ma queste immagini diventano importantissime nel post, per esempio in occasione di qualche attentato; sono immagini sfocate, spesso appena riconoscibili, ma che giocano un ruolo estremamente importante nella storia contemporanea perché molto spesso è proprio grazie a loro e solo a loro che un evento storico viene documentato: la morte di un dittatore, l'impatto di una bomba, l'identità di qualcuno che verrà in seguito ricercato. Sono anche e volutamente a bassa definizione quelle immagini pixelate convenzionalmente per rendere irriconoscibile il volto di un minore nei media o "per mostrare senza mostrare" qualcosa di orribile e ripugnante che si vuole al tempo stesso mostrare ma senza dettagli.

Quindi, da un lato, la corsa all'alta definizione mentre dall'altro le diverse sopravvivenze dello sfocato. Perché lo sfocato continua a sopravvivere anche laddove in realtà potrebbe ten-

denzialmente sparire? La prima tesi che sostengo qui è che lo sfocato, il mosso, il pixelato riesce a veicolare dei valori che evidentemente, per qualche ragione, l'alta definizione non riesce a trasmettere: valori come l'immediatezza di una ripresa che testimonia un evento storico; valori come l'autenticità della ripresa, l'assenza di un lavoro di post-produzione per pulire l'immagine e quindi l'immediatezza dell'immagine stessa, priva di manipolazioni e dunque testimone veridica, di cui ci si può fidare.

La situazione che viene delineandosi quindi è quella di un'alta definizione associata al prestigio dell'alta tecnologia ma anche oggetto di qualche intervento successivo e quindi problematica dal punto di vista del valore documentale. Interessante il fatto che tecnologie più semplici, le tecnologie di uso quotidiano come per esempio i filtri di Instagram o software analoghi, ci diano la possibilità di alterare intenzionalmente il livello di definizione di un'immagine o di un video. Ad esempio il "filtro 1977" assume un'immagine del presente e le conferisce l'aspetto di un'immagine retrodatata, che assomiglia a una diapositiva oltretutto un po' scolorita. Pertanto, attraverso il ricorso a questi filtri, possiamo far viaggiare queste forme nel tempo: possiamo prendere un'immagine e collocarla in un diverso momento del tempo; intorno a questa esigenza è nata una serie di software che permette di conferire un'aria "analogica" (di pellicole, disegni, Polaroid, cassette VHS) a immagini realizzate in digitale. Uno di questi software si chiama si chiama FilmLooks e serve a "filmizing", cioè a dare l'aspetto di film, di pellicola celluloidale alle immagini digitali. Addirittura alcuni filtri permettono di dare alle immagini l'aspetto di pellicole danneggiate dal tempo, graffiate, o che abbiano subito un qualche tipo di alterazione.

Questo tipo di interventi permette di modificare lo statuto temporale delle immagini, collocandole nel passato o facendo scivolare le immagini del passato verso il presente, dando la possibilità di riscoprire una materialità fittizia che le immagini digitali avrebbero perso. Dico "avrebbero" perché sono molto scetti-

co in merito alla “smaterializzazione” del digitale: le tecnologie digitali, i supporti digitali, la comunicazione digitale non è affatto smaterializzata. Sono semplicemente altre materie di cui a volte è più difficile comprendere la consistenza, il funzionamento, ma c’è, assolutamente, una materialità nel digitale ed è un grave errore sottovalutarla o negarla. L’utopia dell’immaterialità invece rientra nell’ideologia complessiva dell’alta definizione a cui facevo riferimento prima, cioè nella tendenza a promuovere il digitale come liberato da tutta la precarietà, la vulnerabilità, l’obsolescenza dei supporti e dei materiali, quando invece anche il digitale ha delle forme di vulnerabilità e obsolescenza, spesso ancora più gravi di quelle di media precedenti. Basta pensare a tutti quei testi e file, che sono stati salvati su floppy disk di uso assolutamente comune fino alla fine degli anni Novanta; tutti quei materiali, se non sono stati trasferiti su altri supporti, risultano quasi irrimediabilmente persi. Infatti il floppy disk ha subito un’obsolescenza molto più rapida della semplice carta, che invece sopravvive per secoli delle nostre biblioteche; e così via.

Un altro interessante esempio di “spostamento temporale” prodotto dai livelli di definizione viene dalla Francia, dove negli ultimi tre-quattro anni ha avuto molto successo una serie di documentari intitolati sempre *Apocalypse* ma dedicati, di volta in volta, alla Prima o alla Seconda Guerra Mondiale. Interessante ed anche molto discusso e oggetto di polemiche è il fatto che in questi documentari, realizzati interamente con immagini d’archivio e privi di interviste, le immagini siano state ritoccate, precisamente colorate con tecnologie digitali. La colorazione è stata molto criticata da diversi storici e teorici dell’immagine, come Georges Didi-Huberman che ha definito l’intervento una manipolazione di immagini d’archivio tale da far perdere loro l’autenticità in qualche modo legata anche al deperimento, alla loro condizione materiale. Al tempo stesso però il tentativo compiuto dai responsabili dei documentari è molto sofisticato perché mira ad avvicinare un po’ queste immagini in bianco e

nero alla nostra sensibilità contemporanea, una sensibilità abituata a vedere le immagini a colori. Non a caso, i due autori della serie non hanno scelto colori “contemporanei” ma hanno piuttosto cercato di ritrovare i toni delle prime fotografie anni Dieci, la *autochrome* prodotta dagli stessi Fratelli Lumière; e, soprattutto, hanno cercato di mostrare i colori delle fotografie autochrome così come le vediamo oggi, a più di cent’anni dalla loro produzione. Il tentativo è dunque di tornare indietro, verso le tinte del passato ma di prendere anche in considerazione il tipo di alterazione che questi colori hanno subito nel tempo. Si tratta di un’operazione molto sofisticata benché indubbiamente manipolatoria ed efficace dal punto di vista della spettacolarità; infatti è stata una delle ragioni del successo di questo documentario. Al tempo stesso molti storici storcono il naso perché manipolare dei documenti d’archivio, tra l’altro facendo scelte particolari quali di ricolorare tutte le immagini relative alla Seconda Guerra Mondiale tranne quelle inerenti alla Shoah: le immagini dei campi, le immagini dei ghetti, le immagini che riguardano lo sterminio degli Ebrei sono state lasciate in bianco e nero, come a dire “no questo tipo di materiale non possiamo toccarlo, dobbiamo lasciarlo così come ci è pervenuto”. Ecco, quindi, si potrebbe dire che la cultura visuale contemporanea è una sorta di grande paesaggio iconico in cui coesistono diversi livelli di definizione e in cui sono sempre più accessibili strumenti capaci di variare questi livelli di definizione: lo sviluppo tecnologico ci porta sempre più verso l’alta definizione, ma anche i media di uso più comune offrono filtri che sembrano far girare all’indietro le lancette dell’orologio e valorizzare qualità, sgranature, sfocature eccetera che appartengono ad altre fasi della cultura visuale.

Vengo quindi alla seconda parte del mio intervento che riguarda l’origine della dicotomia alta vs bassa definizione, collocata in un periodo ben precedente il passaggio al digitale. Questa distinzione con le sue diverse implicazioni estetiche, epistemologiche e politiche è al centro di uno dei grandi classici della teo-

ria dei media contemporanei, il libro di McLuhan *Understanding Media* del 1964, tradotto in italiano come *Gli strumenti del comunicare*. La traduzione non mi piace perché i media in McLuhan non sono solo forme di comunicazione, o strumenti di comunicazione ma i media, così come io leggo McLuhan, sono un insieme di quelle articolazioni tecnico-materiali con cui l'uomo prolunga il proprio corpo (infatti il sottotitolo del libro è *The extensions of man*), permettendo alla vista di spingersi più in là o al corpo di agire al di là della propria sfera di azione, e configura il proprio ambiente vitale. Infatti McLuhan utilizza molto spesso il termine *media environment* per sottolineare come da sempre (l'espansione mediale non è una caratteristica del Novecento ma qualcosa di intrinsecamente umano) l'uomo tenda a installarsi nell'ambiente servendosi di elementi materiali dell'ambiente stesso per espandere il proprio campo d'azione. Le forme di comunicazione sono per me un sottoinsieme di questi strumenti: fra i media troviamo giornali, televisione, fotografia, libri e così via ma non si può ridurre il termine media a strumenti del comunicare, come fa il titolo italiano, perché in gioco c'è qualcosa di molto più ampio del comunicare: è in generale l'interazione esperienziale attivo-conoscitiva dell'uomo con il proprio ambiente vitale.

Il secondo capitolo di questo libro si intitola *media caldi e freddi* e introduce una distinzione tra media caldi e freddi che è direttamente fondata sulla distinzione tra alta e bassa risoluzione.

C'è un principio base che distingue un medium "caldo" come la radio o il cinema, da un medium "freddo" come il telefono o la TV. È caldo il medium che estende un unico senso fino a un'"alta definizione": fino allo stato, cioè, in cui si è abbondantemente colmi di dati. Dal punto di vista visivo, una fotografia è un fattore di "alta definizione", mentre un cartoon comporta una "bassa definizione", in quanto contiene una quantità limitata di informazioni visive. Il telefono è un medium

freddo, o a bassa definizione, perché attraverso l'orecchio si riceve una scarsa quantità di informazioni, e altrettanto dicasi, ovviamente, di ogni espressione orale rientrante nel discorso in genere perché offre poco ed esige un grosso contributo da parte dell'ascoltatore. Viceversa i media caldi non lasciano molto spazio che il pubblico debba colmare o completare; comportano perciò una limitata partecipazione, mentre i media freddi implicano un alto grado di partecipazione o di completamento da parte del pubblico.

In sintesi, per McLuhan sono media freddi quei media i cui messaggi contengono poche informazioni, pochi dettagli. Sono messaggi che in qualche modo il destinatario deve integrare, completare, intervenendo in un modo attivo e quindi partecipando alla situazione comunicativa. I media caldi, invece, investono i loro destinatari con messaggi ricchi di dettagli che non richiedono alcun tipo di interazione, alcun tipo di partecipazione. Sono media che tendono a collocare lo spettatore in una posizione passiva. Un esempio di media caldo per McLuhan è la radio, o il cinema; mentre tra i media freddi in ambito acustico possiamo considerare il telefono che innesca una comunicazione di tipo dialogico, e la televisione. Quest'ultima diventa uno dei punti più curiosi della teoria di McLuhan perché la televisione, per molto tempo, in particolare negli anni Ottanta e Novanta, era stata considerata un medium estremamente passivizzante che poneva lo spettatore in una condizione di percezione passiva; considerazione che ha iniziato a cambiare con l'arrivo del telecomando e con la conseguente facilità di cambiare programma. Per McLuhan la televisione era, in questi anni, un medium a bassa definizione perché la qualità dell'immagine televisiva era molto bassa o potremmo dire, adoperando un termine che utilizziamo oggi soprattutto in ambiente digitale, aveva una risoluzione molto più bassa di quella a cui siamo abituati oggi. Tanto che, insisteva McLuhan, lo stesso presidente John Kennedy che in fotografia assumeva delle posizioni "da star" e quindi investiva in modo "caldo" il pubblico (nel sen-

so di medium caldo), ripreso in televisione perdeva questo fascino a causa della sgranatura, della pixelatura di questi schermi “a mosaico” delle televisioni dell’epoca. Il termine mosaico è un termine che McLuhan usa intenzionalmente perché in alcuni passaggi del suo libro, dallo stile estremamente sciolto e fluido, lo schermo televisivo è qualcosa che richiama direttamente la forma tecnica del mosaico tradizionale. L’altro riferimento storico-artistico l’autore fa in riferimento alla televisione è il *pointillisme* di Seurat, un linguaggio pittorico che riproduce il visibile attraverso una serie di punti colorati, ognuno dei quali è un punto monocromo, discreto, distinto da tutti gli altri.

La distinzione tra alta e bassa definizione attraversa interamente il libro di McLuhan e gli consente di dividere fra loro i media che affronta nei vari capitoli del libro compresa la voce, la parola parlata, primo e unico medium pienamente corporeo. La parola parlata non presuppone il ricorso a qualcosa di esterno ma utilizza organi corporei, come le corde vocali, per prolungare già il corpo all’esterno e diffonderne la voce; è una tecnica del corpo. In seguito vengono la parola scritta e così via, fino ad arrivare all’automazione; in totale in media analizzati da McLuhan sono circa trenta. I capitoli seguono uno sviluppo vagamente cronologico e ognuno di questi media è discusso in termini di caldo-freddo, alta-bassa definizione, non separando però nettamente media caldi e media freddi ma dimostrando come ognuno di questi media, anche se tendenzialmente caldo o tendenzialmente freddo, può subire una variazione di temperatura. Per esempio la televisione, che nel 1964 è un medium freddo, con l’aumentare del livello di definizione degli schermi televisivi tende a scaldarsi; il cinema, che tendenzialmente è un medium caldo, se produce delle immagini sfocate e pixelate, o se pure in qualche modo mira a coinvolgere più intensamente lo spettatore, tende a raffreddarsi. Il panorama mediale per McLuhan è un panorama attraversato da temperature diverse; a volte ne parlo in termini di meteorologia dei media, cioè come se la teoria dei media fosse un tentativo di analizzare le

diverse variazioni di temperatura e McLuhan stesso, in un libro del 1967 intitolato *The medium is the message*, parla dei media come degli strumenti simili ad un termostato, cioè capace di variare le temperature mediali.

Negli stessi anni di McLuhan operano una serie di artisti interessati a lavorare sull'aspetto dell'alta e soprattutto della bassa risoluzione. McLuhan, ad esempio, cita i fumetti in relazione alla bassa definizione, in quanto le immagini dei fumetti sono povere di dettagli: i colori spesso sono scarsi, disposti in maniera abbastanza sommaria perché le immagini sono prodotte in grandi quantità, facilmente riproducibili. Ed ecco quindi che troviamo in questi anni artisti come Roy Lichtenstein che, con un gesto di rimediazione assoluta (i quadri di Lichtenstein non sono serigrafati o stampati ma ridipinti), interviene appunto sulla tecnica del fumetto ispirandosi fra l'altro a *Tales calculated to drive you mad*. Poi, in un quadro come *Magnifying Glass*, l'artista attraverso questa lente dipinta sottolinea la qualità che adesso chiameremmo pixelata dell'immagine; ciò che vediamo è il retino della stampa cosiddetta mezzatinta, a tono, o ancora un tipo di puntinatura che veniva chiamato *ben-day dots*, usato per riprodurre le immagini dei fumetti nei giornali.

Le serigrafie di Warhol sono anch'esse un esempio di bassa definizione; quadri come *Déjeuner sur l'herbe* di Alain Jacquet, incluso nel movimento battezzato dal critico Pierre Restany "Mec-Art" (*art mécanique*), riproducono intenzionalmente ma manualmente il reticolato della stampa mezzatinta. Lo stesso fanno pittori come Sigmar Polke, che nel 1966 scrive un testo molto interessante sulla cultura del *raster*, il retino della mezzatinta, oggi associato ai pixel:

I like the technical character of the raster images, as well as their cliché quality. This quality makes me think of multiplication and reproduction, which is also related to imitation.

Dando visibilità al retino attraverso i mezzi della pittura, l'artista intendeva non solo insistere sulla materialità specifica di queste immagini ma anche sul ruolo culturalmente pregnante giocato dal retino in quanto parte di un sistema più ampio di griglie e di sistemi di riproduzione che nella cultura producono effetti di moltiplicazione, di omogeneizzazione e così via. La visibilità del raster diventa in Polke uno strumento di commento e di critica relativa ad alcuni dei presupposti tecnici della circolazione delle immagini negli anni Sessanta.

Nella cultura visuale artistica contemporanea ritroviamo tutti i temi che abbiamo già affrontato: le implicazioni estetiche, epistemologiche e politiche dell'alta e della bassa definizione già presenti non solo in McLuhan ma anche negli artisti che lavorano negli anni di McLuhan; e nella contemporaneità uno dei testi più interessanti (2009) è quello dell'artista e teorica tedesca Hito Steyerl, *In defense of the poor image*. Cito l'inizio:

The poor image is a rag or a rip; an AVI or a JPG, a lumpen proletarian in the class society of appearances, ranked and valued according to its resolution. The poor image has been uploaded, downloaded, shared, reformatted, and reedited. It transforms quality into accessibility, exhibition value into cult value, films into clips, contemplation into distraction. The image is liberated from the vaults of cinemas and archives and thrust into digital uncertainty, at the expense of its own substance.

Hito Steyerl parte dalla constatazione di una doppia polarità tra spinta verso l'alta definizione e sopravvivenza della bassa risoluzione e si interessa soprattutto alle immagini povere, in senso estetico, cioè povere di dettagli, ma anche in senso politico: molto bella la metafora "le immagini povere sono il sottoproletariato nella società strutturata in classi delle apparenze visive". Le immagini ad alta definizione sono legate all'uso mentre quelle a bassa definizione, le immagini povere, si impoveriscono

sempre di più attraverso i passaggi su internet e i cambiamenti di formato ma attraverso la perdita di definizione diventano, in un certo senso, sempre più leggere (in termini digitali) e quindi sempre più capaci di circolare in modo sempre più rapido. Nel 2009 Hito Steyerl sostiene che le immagini ad alta definizione sono immagini “di lusso”, ricche di dettagli ma, a causa del loro peso, anche molto più statiche, che non riusciamo a scambiarci, che non riusciamo a trasferire; l’immagine degradata invece, grazie alla sua povertà, circola più rapidamente.

Ed ecco quindi la conclusione: “l’immagine povera trasforma la qualità in accessibilità, il valore espositivo in valore di culto, film in clip, contemplazione in distrazione”. In sostanza la tesi di Hito Steyerl è che il valore dell’immagine sta nella circolazione, nell’accessibilità, nella democratizzazione che l’alta definizione invece tende ad impedire. Naturalmente queste considerazioni vanno intese *cum grano salis* perché i termini di alta e bassa definizione cambiano continuamente e ad esempio oggi anche l’alta definizione circola molto di più.

Propongo a titolo di esempio alcuni video. Thomas Ruff’s *Jpegas*, sembra una sorta di vendetta di quei videogiochi degli anni 90 che invadono il mondo, il quale si trasforma sempre di più in pixel fino a trasformare la stessa Terra in un unico pixel. Hito Steyerl, *How not be seen*, si interroga sulle logiche tecnologiche e politiche che determinano nella cultura visuale contemporanea ciò che è visibile e ciò che è invisibile, chiedendosi anche come si può diventare invisibili oggi in una condizione in cui i sistemi di registrazione e di osservazione sono onnipresenti e la cui capacità visiva aumenta continuamente. Eyal Weizman, *Forensic architecture*, ha fondato un’organizzazione con architetti e designers che studiano situazioni spesso di natura militare o comunque controverse, per esempio un bombardamento con un drone, e analizzano a chi vada attribuita la responsabilità. Uno di questi video dimostra che le immagini messe a disposizione del pubblico hanno una risoluzione molto più bassa di quelle che vengono

usate dall'esercito e il loro tentativo di ricostruire esattamente il punto esatto dell'impatto della bomba si scontra con il fatto che le immagini satellitari a cui loro hanno accesso non vanno oltre un livello di risoluzione per cui un pixel corrisponde a circa 50 cm². Essendo il buco provocato dall'impatto del drone più piccolo di 50 cm, esso si colloca al di sotto del loro livello di visibilità. Ecco che quindi la pixelatura in questo caso diventa una sorta di barriera che copre e rende invisibili immagini a cui invece altri hanno accesso. Thomas Hirschhorn *Pixel-Collage*, si interessa al fenomeno della pixelizzazione, cioè del fatto che molto spesso televisioni e telegiornali utilizzano il pixel per proteggere la sensibilità degli spettatori o in alcuni casi i diritti all'anonimato di minori o determinate persone. Le opere realizzate da Thomas Hirschhorn sono collage di immagini di guerra e immagini di provenienza diversa che contrastano molto con le precedenti, disposte in quadrati di plastica che sono sostanzialmente dei pixel creati manualmente. L'artista accompagna le immagini con un testo sulla legittimità di questo oggetto di pixelizzazione, cioè del fatto che di fronte a queste immagini qualcuno si è assunto il diritto di decidere cosa può essere visibile e cosa no. Hirschhorn sostiene che un'operazione di questo tipo nasce per mascherare gli orrori della guerra, per renderli più accettabili e per creare una condizione di indifferenza che protegge la sensibilità dello stesso spettatore ma allo stesso tempo contribuisce a rendere le guerre stesse più accettabili.

Negoziare il visibile nella condizione postmediale

Il caso della visione notturna

RUGGERO EUGENI*

Guerra e tecnologie del visibile

I rapporti tra i media e le situazioni di conflitto sono stati analizzati da differenti punti di vista¹. In questo intervento mi interrogherò sulle relazioni tra usi bellici e usi medialità di alcune tecnologie del visibile; più esattamente concentrerò la mia attenzione sui dispositivi di visione notturna (*Night Vision Devices*), e più ampiamente su alcune tecnologie che assistono e potenziano la visione umana in condizioni di scarsa visibilità. Nel primo paragrafo esaminerò quali sono queste tecnologie e come si sono sviluppate dapprima in ambito strettamente militare quindi anche in alcuni ambiti civili. Nel secondo paragrafo analizzerò alcuni casi di visione notturna che sono reperibili all'interno di prodotti medialità recenti. Il terzo paragrafo sarà dedicato a ricostruire il dibattito sulle relazioni tra guerra, media e tecnologie del visibile attraverso l'analisi dei contributi di Paul Virilio, Friedrich Kittler e Jean Baudrillard. Le conclusioni intendono valutare in che misura e sotto quali aspetti tale dibattito vada ripensato anche alla luce delle considerazioni svolte nelle prime due sezioni di questo articolo.

* Università Cattolica del Sacro Cuore — Milano e Brescia.

1. Due volumi recenti riassumono vari orientamenti di studio: M. Coviello, *Testimoni di guerra. Cinema, memoria,...*

Night / Enhanced / Synthetic Visions

L'esigenza di tecnologie che permettano una visione al buio deriva dalla particolare conformazione dell'occhio umano, che manca di strumenti fisiologici atti ad amplificare il flusso luminoso diretto ai fotorecettori (come ad esempio il *tapetum lucidum* presente nell'occhio di alcuni animali notturni). La visione notturna può essere ottenuta mediante tre tipi di tecnologie². La prima tecnologia (*image intensification o light amplification*) si basa su un dispositivo di amplificazione della luminosità, o *image intensifier tube* (IIT). L'IIT è un cilindro sotto vuoto dotato di tre componenti: in entrata, un fotocatodo (caricato negativamente) trasforma i fotoni in elettroni; questi vengono convogliati verso una placca a microcanali che mediante un effetto a cascata li moltiplica esponenzialmente; infine gli elettroni così aumentati di numero vengono convogliati verso uno schermo al fosforo ad alto voltaggio (normalmente di colore verde per la maggior sensibilità dell'occhio umano a tale colore) che li ritraduce in fotoni rendendo quindi visibile la scena originariamente inquadrata. Oltre ai raggi luminosi della gamma del visibile dall'occhio umano — che si stende tra i 400 e i 700 nm. (nanometri) -, differenti tipi di sensori all'origine degli IIT possono captare raggi riflessi di tipo infrarosso a onde corte (SWIR, Short Wave Infrared, tra i 1400 e i 3000 nm.) o medie (MWIR, Medium Wave Infrared, fra i 3000 e gli 8000 nm.).

La seconda tecnologia (*active illumination*) si connette alla prima: la scena viene illuminata mediante un fascio di raggi infrarossi generalmente di tipo NIR (che occupano cioè la regione dello spettro elettromagnetico Near Infrared, tra i 700 e i 1400 nm.): dal momento che il fotocatodo dell'IIT è sensibile agli infrarossi, si avrà una visibilità per amplificazione dei raggi riflessi, benché la scena appaia comunque buia all'occhio umano.

2. K. Chrzanowski, *Review of night vision technology*, in «Opto-Electronics Review», vol. 21, n. 2, pp. 153-181

La terza tecnologia (*thermal imaging*), si basa invece sull'uso di sensori in grado di captare raggi infrarossi tra gli 8000 e i 15000 nm.: si tratta di raggi che vengono emessi da qualunque corpo con temperatura superiore agli zero gradi. In questo caso le camere termografiche (che in alcuni casi usano sensori raffreddati e quindi più sensibili) sono in grado di captare le differenti lunghezze d'onda emesse (non più dunque *riflesse* come nei casi precedenti) dai corpi, e di ricostruire quindi con l'ausilio di specifici algoritmi un "termogramma" o "immagine termica" di una determinata scena di per sé invisibile all'occhio umano — sia a causa dell'oscurità sia anche per presenza di nebbia, polvere, o altre condizioni di scarsa visibilità naturale, e anche a distanze consistenti rispetto al corpo captato³.

I dati prodotti dai dispositivi di cattura fin qui esaminati possono essere visualizzati mediante differenti tipi di display, anche in base al loro uso pratico: schermi video, visori da applicare agli occhi (in alcuni casi con visione panoramica a 95 gradi: cfr. avanti), binocoli e mirini di armi, dispositivi di proiezione su vetro smerigliato (i cosiddetti *Head Up Displays*, o HUD, inizialmente usati nelle carlinghe degli aerei da combattimento per non distrarre il pilota impegnato nella mira degli obiettivi da colpire).

I primi esperimenti per la produzione di tecnologie di visione notturna furono effettuati in Olanda dalla Philips alla fine degli anni Venti, in stretta sinergia con l'invenzione della televisione; il primo dispositivo fu sviluppato dalla RCA negli anni Trenta ed è alla base dei primi usi bellici nel corso della seconda guerra mondiale, sia in campo tedesco che americano — la cosiddetta "Generazione 0"⁴. Data la scarsa sensibilità del fotocatodo que-

3. R.N. Singh, *Thermal Imaging Technology. Design and Applications*, Universities Press, Himayatnagar 2009; R. I. Hammoud (ed.), *Augmented Vision Perception in Infrared. Algorithms and Applied Systems*, Springer Verlag, Heidelberg — Berlin 2009; M. Vollmer, K.-P. Möllmann, *Infrared Thermal Imaging Fundamentals, Research and Applications*, Wiley Verlag GmbH & Co., Weinheim 2010

4. Mi limito a indicare la scansione secondo la terminologia del blocco

sti primi dispositivi necessitavano di una illuminazione “attiva” mediante infrarossi; questa rendeva tuttavia i soggetti individuabili dal nemico, a sua volta dotato di strumenti di rilevazione degli infrarossi NIR. Gli usi bellici ritmarono i successivi sviluppi tecnologici: la generazione 1, introdotta durante la guerra del Vietnam, permise di abbandonare la necessità di illuminazione attiva; la generazione 2 e quindi la generazione 3 hanno gradualmente migliorato l’amplificazione luminosa e il grado di risoluzione dell’immagine.

Attualmente siamo in una fase avanzata della generazione 3, che pur essendo etichettata sul mercato generazione 4, è tecnicamente denominata GEN-III OMNI-VI-VII (o più semplicemente generazione 3+)⁵. Nel frattempo, a partire dagli anni Settanta e sempre all’interno dell’industria militare, si sviluppavano i dispositivi di visione termica: negli anni Ottanta l’esercito americano firmava i primi contratti con aziende quali Raytheon e Honeywell per tecnologie di questo tipo. Fu soprattutto la Guerra del Golfo del 1991 a segnare una svolta in termini di decremento dei costi e maggiore diffusione dei dispositivi di visione termica.

occidentale, in quanto i termini impiegati all’interno del blocco russo (che pure adoperava tecnologie simili a quelle descritte) sono differenti: cfr. V. P. Ponomarenko, A. M. Filachev, *Infrared Techniques and Electro-optics in Russia. A History 1946-2006*, SPIE The International Society for Optical Engineering, Bellingham (Washington) 2007

5. K. Chranowski, *Review of night vision technology*, in «Opto–Electronics Review», vol. 21, n. 2, pp. 153–181. Il governo americano affida la competenza su questa materia, compresa la terminologia da usare, all’organismo di ricerca militare, il Communications-Electronics Research, Development and Engineering Center (or CERDEC), che ha costituito una specifica sezione Night Vision and Electronic Sensors Directorate (NVESD): http://www.cerdec.army.mil/inside_cerdec/nvesd/, ultima visita 21/7/2016. Gli usi di tali dispositivi e la stessa possibilità di esportazione soggiacciono a regole molto rigide. Per esempio la misura della performatività dei dispositivi avviene mediante un’unità di misura chiamata “figure of merit” (FOM), introdotta nel 2001 ottenuta moltiplicando la risoluzione per il rapporto segnale-rumore: dispositivi con FOM superiore a 1400 non sono esportabili al di fuori degli US

Sarebbe d'altra parte un errore considerare le applicazioni della visione a infrarossi come limitate ai soli ambiti militari: i differenti tipi di sensori, amplificatori e visualizzatori di raggi infrarossi si sono dimostrati fondamentali in una serie molto ampia di settori non bellici, dall'astronomia alla sorveglianza notturna, dalla diagnostica medica alla meteorologia⁶. Mi soffermerò in particolare sui sistemi di visione aumentata (*Enhanced Vision Systems*, o *EVS*) che vengono impiegati a bordo di aerei e, più recentemente, di automobili.

Questa tecnologia, originariamente sviluppata in ambito militare a partire dalla Seconda guerra mondiale con l'introduzione di camere *Forward Looking Infrared* (o *FLIR*) sugli aerei, è passata successivamente in ambito civile: nel 2004 essa è stata formalmente autorizzata dalla Federal Aviation Administration per assistere l'atterraggio di veicoli civili; la prima (e più avanzata) azienda a farne uso è stata la Gulfstream Aerospace, produttrice di costosi jet privati (oltre che di aerei militari), che introdusse *EVS* fin dal modello G550 del 2003⁷. In questi casi i dispositivi di visione notturna vengono usati in particolari combinazioni, sia connettendo all'interno di una immagine unitaria dati provenienti da differenti tipi di camere a infrarossi, sia aggiungendo a tali immagini ulteriori dati provenienti da altre tecnologie di captazione e di visualizzazione di dati (tipicamente radar a onde millimetriche). Più recentemente, i sistemi di visione aumentata hanno fatto un passo avanti e si sono evoluti in *sistemi di visione sintetica* (*Synthetic Vision Systems*). In questi casi i dati provenienti dalle differenti fonti esterne vengono dapprima combinati con dati presenti nella memoria del sistema (relativi per esempio alla configurazione del terreno

6. Cfr. nota 3. Sulle applicazioni astronomiche cfr. M. Rowan — Robinson, *Night Vision. Exploring the Infrared Universe*, Cambridge University Press, Cambridge — New York 2013

7. Gulfstream, *Enhanced Vision System Fly Safely Ahead With Infrared*, <http://www.gulfstream.com/productsupport/product-enhancements/enhanced-vision-system>, ultima visita 21/07/2016

di atterraggio) e quindi visualizzati non più in forma fotografica, quanto piuttosto in una *immagine generata al computer in tempo reale*. Tale immagine viene proiettata mediante un sistema HUD (vedi sopra) sul vetro della carlinga dell'aereo, e si sovrappone quindi perfettamente all'immagine reale al momento inaffidabile date le scarse condizioni di visibilità⁸.

La letteratura tecnica parla in questi casi di tecnologie atte ad aumentare la *consapevolezza situazionale* (*situational awareness*: un termine mutuato dall'ambito militare) dei piloti; tale implementazione si ottiene per un verso mediante la costruzione di uno sguardo sostitutivo tecnologicamente procurato che risulti più affidabile e di più ampio spettro rispetto a quello diretto e biologico; e per altro verso mediante la sua integrazione il più possibile perfetta nei processi percettivi e operativi del soggetto: gli ingegneri della NASA parlano a questo proposito di *Equivalent Visual Operation* (EVO)⁹.

Into the darkness

L'universo mediale presenta moltissimi esempi di riprese di azioni belliche effettuate mediante sistemi e dispositivi di visione notturna. Esaminerò al proposito alcuni esempi, senza peraltro alcuna pretesa di completezza.

Un primo caso è dato dai numerosi *combat video in visione notturna*, girati da membri dell'esercito all'interno di reali situazioni di combattimento e diffusi via web. Analizzerò come esempio

8. J. Williams, *Brushing Back the Dark. A Look at the Latest in Night Vision Technology*, in «FAA Safety Briefing», January/February 2014, pp. 20-23

9. L.J. Kramer, S.P. Williams, *Testing the Efficacy of Synthetic Vision during Non-Normal Operations as an Enabling Technology for Equivalent Visual Operations*, Conference paper, *Proceedings of the Human Factors and Ergonomics Society 52nd Annual Meeting*, 2008, p. 1604, <http://ntrs.nasa.gov/search.jsp?R=20080042287>, ultima visita 21/7/2016

il video *U.S. Special Forces In Intense Night Time Combat Operations In Sadr City Iraq, Second Iraq War*¹⁰ dovuto, secondo i credits iniziali, ai soldati Michael Fox, Brett Crote e Ryan C, Creel e della durata di 7',20". Nel video vengono documentate alcune azioni notturne dell'esercito americano contro le milizie ribelli antigovernative nel corso della Seconda guerra del golfo (2003-2011) a Sadr City, un sobborgo a nord-est di Baghdad che è stato scenario di duri combattimenti tra il 2004 e il 2008.

Sono distinguibili, in base alle location e ai caratteri stilistici, quattro segmenti: il primo da 0',07" a 2',10", il secondo fino a 3',27", il terzo fino a 5',54" e l'ultimo fino alla fine. I primi due segmenti mettono in scena alcune azioni di "bonifica" di edifici da parte delle truppe americane: il soldato responsabile delle riprese e dotato di helmet cam tallona i compagni che, nella luce verdastra del sensore notturno e all'interno di un mascherino rotondo definito dai limiti del tubo di intensificazione (cfr. sopra), fanno saltare o sfondano porte (un elemento ossessivamente ripetuto) e si aggirano cauti all'interno di ambienti labirintici che vengono gradualmente occupati. Le immagini "in prima persona" mosse, a bassa definizione, talvolta fuori fuoco, come pure la qualità del suono (un ammasso di scoppi, urla, clangori e momenti di silenzio), rimandano all'immediatezza dell'azione e all'intenso coinvolgimento visuomotorio del soggetto impegnato al tempo stesso nella ripresa e nell'azione notturne. La seconda e la terza parte mettono invece in scena combattimenti in esterni (in alcune parti senza più l'uso del mascherino rotondo e quindi a tutto schermo): il fatto che lo spettatore possa assumere il punto di vista dei soldati e quindi il loro potere di visione al buio, gli permette di seguire lo svolgimento di alcune sequenze di azione altrimenti invisibili, e comunque invisibili ai guerriglieri nemici. Le riprese mettono bene in evidenza i diversi

10. Reperibile on line: <https://youtu.be/p3qJ7woEYfc>, ultima visita 21/7/2016

sistemi di illuminazione e puntamento di cui dispone l'esercito americano (per esempio i raggi laser agli infrarossi applicati alle armi). L'ultima parte infine mostra il procedere di una colonna di autoblindati che bonificano una strada bombardando, sempre con l'ausilio degli infrarossi, i palazzi circostanti da cui provengono raffiche di spari.

I combat video in generale vengono girati per scopi di documentazione (anche per ragioni legali, al fine di contrastare eventuali accuse di maltrattamento da parte dei combattenti di parte avversa); tuttavia, nel momento in cui vengono montati e diffusi via web essi assumono anche funzioni di propaganda, che vanno anche oltre gli "educational and documentary purposes" di cui recitano i credits iniziali del video esaminato. Per esempio nel caso del video esaminato non deve sfuggire il *legame metonimico fortemente esibito tra appropriazione visiva e appropriazione fisica del territorio*. Non mi sembra dunque casuale che gli atti di appropriazione dei differenti spazi (le violente effrazioni delle porte, l'occupazione di stanze e labirinti, il percorrere le strade con gli autoblindo, ecc.) venga per un verso esaltata nella sua progressione e ripetitività degli schemi di azione dalla natura "embedded" della camera di ripresa — non solo testimone impersonale ma parte integrante del movimento di conquista; e per altro verso resa possibile e visibile dall'uso dei dispositivi di visione notturna, atto di vittoria preventiva sulle "tenebre" del male che circondano i corpi dei soldati e minaccerebbero altrimenti di inghiottirli.

Abbiamo parlato poco sopra non a caso di immagini "in prima persona": i combat video ricordano infatti nelle loro modalità espressive i videogiochi del genere "first person shooters" di ambientazione bellica; questi a loro volta riprendono vari elementi stilistici propri dei combat video, compresa la visione notturna. Un esempio è dato da *Medal of Honor — Warfighter* (Danger Close Games — Electronic Arts, Usa, 2012). Si tratta di un vero e proprio kolossal videoludico ispirato alle operazio-

ni compiute negli ultimi anni da alcuni corpi speciali di assalto. Il sito ufficiale del gioco sottolinea insistentemente il realismo delle vicende e dei dettagli, ottenuto anche mediante un coinvolgimento di veri combattenti nella fase di documentazione¹¹.

Nel gioco sono presenti due missioni che implicano l'attivazione della modalità di visione notturna. Nella prima ("Connect the dots") le truppe speciali scoprono un campo di addestramento di terroristi e si ritrovano all'interno di un sistema di sotterranei: il giocatore deve distruggere il generatore elettrico in modo da far piombare gli ambienti nel buio; automaticamente si attivano i visori notturni, che danno un evidente vantaggio tattico alle truppe amiche. Come specifica un tutorial del gioco «None of the enemies will be able to see you, and they just kind of fumble around in the dark. Kill them with melee attacks to avoid wasting ammo [i.e. ammunitions]. They will then start using lights, so fire at the bright spots to kill them»¹².

Nel secondo caso ci troviamo nella sequenza finale del gioco, "Shut it down". La squadra di cui fa parte l'avatar del giocatore sta inseguendo un gruppo di nemici; nell'assaltare una casa, le truppe fanno saltare il contatore elettrico e attivano i visori notturni, in modo da acquisire una superiorità tattica. A questo punto essi possono abbattere una porta, irrompere in casa e abbattere numerosi nemici relativamente indisturbati. Come specifica uno dei tutorial in rete:

Go into the room on the left, then to the next on the right. You will notice the door that you will have to cross. Stand by them, select the method and get ready for the elimination of the four goals, including

11. Electronic Arts, *Medal of Honor Warfighter*, <http://www.ea.com/it/medal-of-honor-warfighter>. ultima visita

21/7/2016. Sul coinvolgimento di militari cfr. anche la nota 15

12. D. "Horror Spooky" Cooper, *Medal of Honor: Warfighter: FAQ/Walkthrough*, 2012, <http://www.gamershell.com/faqs/medalofhonorwarfighter-faqwalkthrough/>, ultima visita 21/7/2016

three enemies [...]. Kill them in the following order (from left) — second, third, first. Do not worry with the flash of the torchlight, after using the ray optics longer dazzle you. Immediately after disposal of the three objectives look to the left and shoot the enemy in the head last. Watch out! From the stairs to the right an enemy will arrive. Shoot at his legs and begin gently to go up¹³.

In entrambi i casi la scena notturna o buia appare esaltata in piena luminosità verdastra grazie ai visori notturni, con numerosi effetti (il raggio laser di puntamento delle armi visibile solo al buio, le scintille procurate dall'ascia contro la porta da sfondare, gli effetti "dazzling" di alcune luci, ecc.) che sottolineano il realismo della sequenza.

Anche in questo caso, come nelle *Night Time Combat Operations In Sadr City*, assistiamo a una sovrapposizione metonimica tra superiorità visiva garantita dalle tecnologie di visione notturna, e superiorità tattica espressa in atti di conquista e di "bonifica" del territorio mediante un sistematico sterminio dei nemici impossibilitati ad agire nel buio. Tuttavia in questo caso entrano in gioco (è il caso di dirlo) due ulteriori elementi. Da un lato la struttura del videogioco in prima persona non solo esprime la conquista visuale, sensomotoria e militare di un territorio, ma permette al giocatore di viverlo direttamente grazie a una esperienza di simulazione incorporata¹⁴. In secondo luogo, nei para-

13. *Medal of Honor: Warfighter Game Guide* by gamepressure.com <http://guides.gamepressure.com/medalofhonorwarfighter/guide.asp?ID=17470>, ultima visita 21/7/2016

14. Sul concetto di "simulazione incorporata" nell'audiovisivo si veda V. Gallese, M. Guerra, *Lo schermo empatico*, Cortina, Milano 2015; in particolare sul videogioco in questa chiave T. Grodal, *Stories for Eyes, Ears, and Muscles: The Evolution of Embodied Simulations* in Id., *Embodied Visions: Evolution, Emotion, Culture, and Film*, Oxford University Press, Oxford — New York 2009, pp. 158-180, tr. it. *Storie per gli occhi, per le orecchie, per i muscoli*, in *Immagini — corpo. Cinema, natura, emozioni*, Diabasis, Parma 2014, pp. 207-235

testi che hanno accompagnato il lancio del gioco la superiorità tecnologica e militare della visione notturna viene fatta rimare metaforicamente con la superiorità tecnologica del videogio-
co stesso (e quindi, ancora metonimicamente, con la fluidità dell'esperienza di gioco e il relativo piacere), la cui costruzione assume tutti i connotati di una delle operazioni belliche che vengono epicamente narrate:

Il *team* [degli sviluppatori] è stato potenziato da *veterani* dell'industria, provenienti da DICE e molti altri studi di sviluppo di alto livello. Insieme, questo *team* è unito da un'unica visione per il gioco — autenticità, rispetto e onore per i guerrieri di oggi, con emozioni reali, minacce reali e un gioco disegnato per far risaltare quanto questi elementi siano straordinari¹⁵.

I due esempi analizzati hanno presentato casi di combattimento al buio ripreso con sensori notturni; lo spettatore cui queste immagini sono destinate viene in tal modo calato nella stessa situazione di vantaggio scopico di cui gode la fazione che indossa i visori. La rilevanza di questo fatto per quanto concerne l'esperienza spettatoriale emerge chiaramente se analizziamo al contrario casi in cui allo spettatore viene negata, almeno a tratti, questa condizione.

Un caso di questo tipo si ritrova in *Zero Dark Thirty* (Kathryn Bigelow, Usa, 2012), il film che narra la serie di vicende che portano nel maggio 2011 all'uccisione di Osama Bin Laden; alludiamo in particolare alla sequenza finale del film, dedicata all'assalto notturno del compound di Abbotabad (Pakistan) in cui è nascosto il ricercatissimo terrorista da parte di un commando del Naval Special Warfare Development Group (DEVGRU), unità specializzata della Marina degli Stati Uniti.

Le implicazioni di questa sequenza per quanto concerne i

15. Electronic Arts, *Medal of Honor Warfighter*, cit.

dispositivi di visioni notturna sono duplici. Un primo aspetto riguarda i visori in possesso dei militari che vengono mostrati nel film: si tratta di visori notturni a quattro tubi, o Ground Panoramic Night Vision Goggle (GPNVG) che usano tecnologia di visione amplificata di terza generazione avanzata (cfr. sopra) e permettono un angolo di visione di 97 gradi grazie alla combinazione di ben quattro intensificatori. Sono gli stessi visori effettivamente usati dal commando del DEVGRU, come ha testimoniato in un volume uscito quasi contemporaneamente al film uno dei militari che avevano partecipato all'operazione, nascosto sotto lo pseudonimo di Mark Owen¹⁶.

16. Il vero nome del Seal è Matt Bissonnette. In seguito alla pubblicazione del libro l'uomo è stato accusato di diffusione di segreti militari: l'accusa riguardava inizialmente anche i dispositivi di visione notturna, ma questo punto è successivamente caduto (M. Weisgerber, P. Tucker, *Are the Night Vision Goggles Used in the Bin Laden Raid Really Classified?*”, in «Defense One», November 3, 2014, <http://www.defenseone.com/technology/2014/11/are-night-vision-goggles-used-bin-laden-raid-really-classified/98090/>). Owen — Bissonnette sottolinea nel suo libro la superiorità di tali visori: “Misi l'elmetto in testa e abbassai i visori notturni (Night Vision Device, NVG). A differenza di quelli in dotazione alle unità convenzionali, i nostri NVG erano di quarta generazione e, diversamente da quelli a due focali, ci offrivano un campo visivo di centoventi gradi anziché di soli quaranta. Con i visori standard sembrava di guardare attraverso i tubi della carta igienica. I nostri NVG, invece, ci permettevano di bonificare più facilmente gli angoli grazie a una migliore resa visiva dell'ambiente. Quando accesi quei visori da 65.000 dollari, la stanza si immerse nelle sfumature del verde: con brevi regolazioni riuscii a vedere i mobili fin nei minimi dettagli” M. Owen (con K. Maurer), *No Easy Day. The Autobiography of a Navy SEAL*, Dutton, New York 2012, tr. it. *No Easy Day. Il racconto in prima persona dell'uccisione di Bin Laden*, Mondadori, Milano 2012 p. 152; cfr. anche le illustrazioni con didascalie a p. 225. Il resoconto di Owen — Bissonnette dell'assalto al compound in Pakistan è peraltro ricco di sequenze in cui viene sottolineato il vantaggio fornito dai visori notturni. È interessante osservare che Marc Owen / Matt Bissonnette fu uno dei militari coinvolto dalla Electronic Arts nella preparazione di *Medal of Honor Warfighter*: Associated Press, *Seven SEALs from bin Laden team are punished for sharing military secrets with creators of video game Medal of Honor*, in «Daily Mail OnLine», 9 Novembre 2012, <http://www.dailymail.co.uk/news/>

La seconda implicazione concerne le tecniche di ripresa della sequenza. La regista chiese al direttore della fotografia, l'australiano Greig Fraser, il massimo realismo — realismo che peraltro contraddistingue l'intera produzione: il compound di Abbottabad in Pakistan dove era rinchiuso Bin Laden fu ricostruito con precisione millimetrica sul set giordano. Per girare la scena dell'assalto notturno Fraser usò (come per il resto del film) una cinepresa digitale, la ARRI Alexa, scelta per l'estrema sensibilità e versatilità del suo sensore e del sistema di lenti. La sequenza dell'assalto notturno al compound fu girata in condizioni di luce molto bassa, ai limiti delle possibilità del visibile da parte della pur versatile Alexa; al colorista Stephen Nakamura fu poi chiesto di abbassare ulteriormente i toni intermedi e desaturare i colori in modo da giungere a una immagine «as dark as it can possibly be without just having a blank screen»¹⁷. Al tempo stesso, Fraser sperimentò la possibilità di inserire alcune soggettive dei soldati in modalità di visione notturna. Dopo vari tentativi e sperimentazioni, decise di usare un vero sensore notturno montato all'obiettivo della Alexa, e di illuminare le scene con raggi infrarossi recuperati da telecamere di sorveglianza di una sequenza girata in precedenza.

Il risultato di questo lavoro è quanto appare nel prodotto finale. La sequenza inizia al minuto 1:55:20 del film fino a 2:24:42

article-2230296/7-Navy-SEALs-team-6-punished-sharing-military-secrets-Medal-Honor-video-game-creators.html#ixzz4F9yHLU7z, ultima visita 21/7/2016. La E.A. rilasciò infatti il 19 dicembre 2012 (in coincidenza con l'uscita del film e a scopi di promozione incrociata) uno *Zero Dark Thirty Map Pack (or The Hunt)*, ovvero una espansione del gioco dedicata proprio all'assalto al compound di Abbottabad (ma nel quale curiosamente non viene usata la visione notturna).

17. S. Kreindler, *Night Vision: Cinematographer Greig Fraser Captures Kathryn Bigelow's 'Zero Dark Thirty'*, in «Creative Planet Network», 20/12/2012, www.creativeplanetnetwork.com/news/news-articles/night-visioncinematographer-greig-fraser-captures-kathryn-bigelow-s-zero-dark-thirty/423212, ultima visita 21/7/2016.

(prima del ritorno degli elicotteri all'alba). La prima parte racconta la partenza del Team Six dalla base di Jalalabad (Afghanistan), il viaggio in silenzio, l'incidente all'arrivo di uno dei Black Hawk che trasportano i soldati senza tuttavia conseguenze mortali. Le azioni vengono narrate mediante il montaggio alternato di tre tipi di immagini. Le prime provengono dalla sala di comando della base, da cui vari operatori (tra cui la protagonista del film, l'agente della CIA Maya Lambert) seguono l'evoluzione dell'azione: alcuni schermi mostrano dettagliate immagini satellitari ottenute mediante immagine termica del sito e degli elicotteri su di esso. Il secondo tipo di immagini sono quelle ottenute con la luce naturale sempre più scure con l'avanzare della notte. Infine, a due minuti dall'arrivo, i soldati indossano i visori notturni e li attivano: immediatamente una inquadratura in soggettiva coglie la scena vista in visione notturna — anche se solo per pochi istanti prima di ripiombare nel buio. L'alternanza tra i tre tipi di immagine viene ripetuta più volte, talvolta con effetti di contrappunto: per esempio all'immagine in soggettiva del terreno visto dall'alto in visione notturna verdastra poco prima del salto da uno dei militari, succede l'immagine azzurrognola dell'immagine termica sempre dall'alto del compound che comprende l'elicottero che lo sta sorvolando, così come lo vedono militari e operatori della CIA dalla sala di coordinamento nella base militare.

La seconda parte della sequenza narra la progressiva esplorazione e "bonifica" del compound da parte delle due squadre di militari, fino all'uccisione di Bin Laden. Questa parte della sequenza, decisamente tensiva, vede la presenza di molte immagini girate a luce naturale e quindi scure al limite dell'indistinguibile (cfr. sopra) e l'improvviso ma temporaneo irrompere di riprese con visori notturni — soggettive dei militari impegnati nell'azione e totali del compound interpretabili come soggettive dei cecchini posizionati all'esterno. Anche in questo caso il contrasto tra i due tipi di immagine dà luogo a effetti di contrappun-

to: per esempio l'azione dell'uccisione di uno dei parenti di Bin Laden, ripresa in visione notturna, viene subito dopo duplicata da un altro punto di vista e in condizioni di luce "naturale", con il fuoco dell'arma a brillare nel buio.

Infine, dopo l'uccisione di Bin Laden e con il decrescere della tensione, le immagini in visione notturna scompaiono (i militari hanno peraltro disattivato i visori e quindi le soggettive non sarebbero giustificate): da questo punto in poi l'alternanza riguarda solamente le azioni nel compound riprese a luce naturale e quelle (tornate ora presenti) nella sala di comando.

L'alternanza tra immagini a luce naturale ai limiti del visibile e immagini girate con visori notturni risponde dunque a una precisa strategia espressiva ed emotiva: nel momento di massima tensione, lo spettatore viene calato in una situazione alternativamente di sollecitazione e deprivazione visuale e sensoriale. Per un verso la presenza intermittente delle immagini girate coi sensori stimolano il suo coinvolgimento nell'azione secondo un modello di simulazione incorporata (come accadeva con continuità nei due esempi precedenti); per altro verso l'irrompere e il prorompere dell'oscurità lo rispingono in una condizione di spaesamento e deprivazione: essi innescano dunque un disperato bisogno di informazione percettiva indispensabile per portare a termine i processi di simulazione incorporata dell'azione precedentemente innescati.

Ritengo non casuale che il procedimento stilistico utilizzato dalla Bigelow nel suo film si ritrovi in *Flames of War. Fighting Just Began* (settembre 2014)¹⁸, il più lungo ed elaborato video di

18. <https://pietervanostaeyen.com/2014/09/28/the-flames-of-war-the-fighting-has-just-begun/>, ultima visita 21/7/2016. Il video non è di facilissima reperibilità e spesso soggetto a censura sui siti che cercano di ospitarlo. Per un'analisi cfr. K. Ruble, M. Hussain, *Flames of War: Islamic State's Feature Length Propaganda/Recruitment Film*, in «Leaksource», 19/9/2014, <https://leaksource.info/2014/09/21/flames-of-war-islamic-state-feature-length-propaganda-recruitment-film/> ultima visita 21/7/2016

propaganda diffuso dall'Isis. Il video, realizzato in inglese da Al-Hayat media center (l'ufficio di propaganda di Daesh) racconta in 55 minuti l'insorgenza dello Stato Islamico a partire dalla guerra civile siriana e dall'avvento del leader Abu Bakr al-Baghdadi. Una delle ultime parti del video (dal minuto 42:46 fino al minuto 51:04) si sofferma su una specifica azione di guerra: l'assalto concluso con successo alla base militare della 17ma divisione dell'esercito regolare siriano, di stanza nei pressi della città di Raqqa, avvenuta nell'agosto del 2014. Questa sezione del video è girata in modalità di visione notturna: nella prima parte un guerrigliero in primo piano racconta gli eventi appena accaduti, quindi viene mostrata una operazione di bonifica del sito e alcuni scorci dei combattimenti finali; infine si assiste alla conta dei morti e al colpo di grazia finale ai moribondi. Anche qui le immagini, girate da una helmet cam, sono spesso quasi indistinguibili o completamente buie. Di tanto in tanto tuttavia alcune riprese con sensori notturni mostrano immagini di soldati siriani morti, abbattimento di porte, scene di combattimento, ecc. con assolvenze e dissolvenze al nero a far sì che la piena visibilità della scena sia costantemente compromessa.

Nel complesso mi sembra evidente che (al di là del problema tecnico della minore qualità visiva delle immagini notturne girate dagli operatori di Al-Ahiat) nel caso di *Flames of War* giochi comunque la volontà di "rifare" in forma di parodia seria la sequenza finale di *Zero Dark Thirty*: la conquista della base di Raqqa diviene nella retorica del video la eroica "risposta" dei mujahidin di Daesh alla uccisione del leader di Al Qaeda — o per meglio dire: il racconto visuale dell'una diviene la risposta al racconto visuale dell'altra.

Guerra e tecnologie del visibile: un dibattito La questione delle relazioni tra guerra, media e tecnologie del visibile, che si disegna sullo sfondo delle analisi fin qui effettuate, ha dato luogo negli ultimi trent'anni circa a un dibattito complesso che riassumerò di seguito in forma necessariamente schematica.

Paul Virilio in un influente volume del 1984 si proponeva di indagare «l'utilizzazione sistematica delle tecniche cinematografiche nei conflitti durante il XX secolo»¹⁹. Virilio disegna due campi di questioni distinti per quanto connessi: essi si prestano bene ad articolare le due aree del dibattito. In base a una prima area, relativa alle *modalità di relazione tra media e guerra*, lo studioso propone un modello di *spostamento* delle tecnologie del visibile dall'ambito mediale a quello militare: a partire dall'uso della fotocinematografia aerea per la ricognizione del campo di battaglia della Prima guerra mondiale, fino alla strategia della visione elettronica globale delle guerre contemporanee (combattute con satelliti spia, droni, missili video), si delinea per Virilio una *logistica della percezione militare*, ovvero un sistema di approvvigionamento di immagini parallelo a quello degli approvvigionamenti di viveri, armi e munizioni. In base a un secondo aspetto della sua analisi, relativo alle *conseguenze delle relazioni tra media e guerra*, Virilio interpreta gli sviluppi delle tecnologie del visibile in ambito militare nel senso di una progressiva *ipertrofia e autoregolazione*: il futuro si delinea dunque come quello di una guerra virtualizzata grazie all'uso di simulatori per l'addestramento, dispositivi guidati a distanza, e soprattutto dispositivi di sorveglianza; inoltre, il sistema che ne nasce verrà gestito da una "macchina della visione" capace di automatizzare sia la percezione (mediante una "visione senza sguardo") che i processi decisionali conseguenti.

Il nucleo delle tesi di Virilio rimane sostanzialmente stabile nei numerosi interventi successivi sulle stesse tematiche²⁰. In

19. P. Virilio, *Guerre et cinéma. Logistique de la perception*, Éditions de l'Étoile, Paris 1984, tr. it. *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, Lindau, Torino 1996, p. 9

20. Cfr. J. Armitage, *Virilio and the Media*, Polity Press, Cambridge — Maklen 2012; in particolare per il legame mediaguerra-percezione pp. 47-70. Sempre sulla relazione tra media e guerra si veda anche la critica di conservatorismo antitecnologico mossa da D. Kellner, *Virilio, War and Technology. Some*

particolare lo studioso riprenderà in un volume del 1988 il tema della sorveglianza automatizzata, di una visione senza sguardo e in definitiva di un sistema tecnologico e simbolico che si rende autonomo e autoreferenziale rispetto al soggetto umano²¹. In altri casi Virilio trova conferma alle proprie tesi in un confronto con la Guerra del Golfo²² (tema come vedremo affrontato anche da Baudrillard) e nella Guerra dei Balcani²³: in quest'ultimo caso, in particolare, l'autore insiste sull'occupazione e il controllo dello spazio aereo a differenti altezze da parte dei dispositivi bellici (satelliti, droni, aerei spesso teleguidati, ecc.) e di una conseguente dimensioni panottica di sorveglianza di cui anche la televisione finisce per fa parte, a favore di una "percezione a tutto campo" e verso una "guerra cibernetica", una "guerra pura" combattuta con "armi pure". Il primo aspetto evidenziato (la questione delle modalità della relazione tra tecnologie del visibile mediali e belliche) costituisce la base del confronto tra Virilio e Friedrich Kittler. Lo studioso tedesco considera i media dispositivi di immagazzinamento, elaborazione e trasmissione di informazioni²⁴. Se l'idea di questo tipo di dispositivi nasce con

Critical Reflections, in J. Armitage (ed.), *Paul Virilio From Modernism to Hypermodemism and Beyond*, Sage, London — Thousand Oaks — New Delhi 2000, pp. 103-125

21. P. Virilio, *La machine de vision*, Galilée, Paris 1988, tr. it. *La macchina che vede. L'automazione della percezione*, SugarCo, Milano 1989

22. P. Virilio, *L'écran du désert, Choniques de guerre*, Galilée, Paris 1991, tr. ingl. enlarged *Desert Screen: War at the Speed of Light*, Continuum, London 2002

23. P. Virilio, *Strategie de la déception*, Editions Galilee, Paris 1999, tr. it. *La strategia dell'inganno*, Asterios, Trieste 2000. Cfr. anche Id. *The Kosovo W@r Did Take Place. Interview with John Armitage*, in J. Armitage (ed.), *Virilio Live: Selected Interviews*, Sage, London — Thousand Oaks — New Delhi 2001, pp. 167-197

24. Su Kittler e i media si vedano S. Krämer, *The Cultural Techniques of Time Axis Manipulation. On Friedrich Kittler's Conception of Media*, in «Theory, Culture & Society», Vol. 23, nn. 7-8, 2006, pp. 93-109; G. Winthrop-Young, *Kittler and the Media*, Polity Press, Cambridge — Malden (MA) 2011; in chiave più decisamente postmediale: E. Ikoniadou, Scott Wilson (eds.), *Media After*

i primi media ottici nel Rinascimento²⁵, è soprattutto la modernità ottocentesca a perfezionarli: l'autonomia dei significanti resa possibile da una produzione automatizzata degli stimoli mediante il fonografo, il film e la macchina da scrivere²⁶ rende infatti possibile una velocizzazione e una unificazione dei tre tipi di processi, che trova il suo culmine nel computer.

Una delle tesi centrali di Kittler è che questo sviluppo dei media moderni abbia avuto una base militare²⁷; per Kittler tuttavia questo non significa semplicemente che alcune tecnologie mediali (per esempio la radio e soprattutto il computer) sono state sviluppate per ragioni belliche: egli ritiene più radicalmente che la logica stessa che articola il processo di sviluppo dei media — la velocizzazione nel catturare, elaborare e trasmettere informazione e la conseguente connessione sempre più stretta delle tre operazioni — sia dovuta a esigenze belliche e militari. Per dirla con lo stesso Kittler «war is [...] the mother of all high-speed information and communications technologies»²⁸.

Kittler, Rowman & Littlefield, London — New York 2015; S. Sale, L. Salisbury (eds.), *Kittler Now. Current Perspectives in Kittler Studies*, Polity Press, Cambridge — Malden (MA) 2015

25. F. Kittler, *Optische Medien, Berliner Vorlesung 1999*, Merve Verlag, Berlin 2002, tr. ingl. *Optical media, Berlin Lectures 1999*, Polity Press, Cambridge–Malden (Mass.) 2009

26. F. Kittler, *Grammophon Film Typewriter*, Brinkmann & Bose, Berlin 1986, tr. ingl. *Gramophone, Film, Typewriter*, Translated and with an introduction by G. Winthrop-Young and M. Wutz, Stanford University Press, Stanford 1999

27. F. Kittler, *Media Wars: Trenches, Lightning, Stars (1987)* in Id., *Literature Media Information Systems*, edited and introduced by J. Johnston, Routledge, London — New York 1997, pp. 117-129. Su questo aspetto in particolare si veda

G. Winthrop-Young, *Drill and Distraction in the Yellow Submarine: On the Dominance of War in Friedrich Kittler's Media Theory*, in «Critical Inquiry», vol. 28, n. 4, 2002, pp. 825-854

28. J. Armitage, *From Discourse Networks to Cultural Mathematics. An Interview with Friedrich A. Kittler*, in «Theory Culture & Society» Vol. 23, nn. 7-8, 2006, pp. 17-38, cit. a p. 27

Se confrontiamo le posizioni di Kittler con quelle di Virilio — al di là di un comune pessimismo circa il rapporto tra soggetto e tecnologia²⁹ — si può osservare che il primo sostituisce alla “logistica della percezione” una “logistica della informazione”. In entrambi i casi l’universo dei media e quello dei dispositivi bellici si fronteggiano, ma per Kittler non c’è un assorbimento di tecnologie mediali da parte dell’industria militare quanto all’opposto una origine militare delle tecnologie mediali — e prima ancora e più profondamente della *logica* che muove i media.

Quanto al secondo aspetto che emergeva in Virilio, relativo alla progressiva “smaterializzazione” della guerra, esso si ritrova con evidenza nell’opera di Jean Baudrillard. Come è noto, Baudrillard sviluppa una teoria dei media basata sull’idea di una loro autoreferenzialità e della cancellazione del loro referente “reale”. Il motto McLuhaniano “il medium è il messaggio” va reinterpretato secondo Baudrillard³⁰: i media hanno prodotto una implosione del sistema di distinzione tra la realtà e la sua rappresentazione mediata, e hanno dato luogo a un sistema di simulazione e di iperrealità diffuse³¹.

Questo approccio si ritrova anche e soprattutto nella rappresentazione mediatica della guerra. Se già negli anni ottanta il filosofo francese aveva sostenuto che *Apocalypse Now* (Francis

29. Vedi per esempio F. Kittler, P. Virilio, *The Information Bomb: a Conversation* (1999), in J. Armitage (ed.), *Virilio Live: Selected Interviews*, London — Thousand Oaks — New Delhi, Sage, 2001, pp. 97-109

30. J. Baudrillard, *Review of Marshall McLuhan’s Understanding Media* (1967), in Id. *The Uncollected Baudrillard*, edited by Gary Genosko, Sage, London — Thousand Oaks — New Delhi 2001, pp. 39-44. Cfr. più in generale W. Merrin, *Baudrillard and the Media. A Critical Introduction*, Polity Press, Cambridge — Malden (MA) 2005.

31. J. Baudrillard, *Pour une critique de l’économie politique du signe*, Galilée, Paris 1972, tr. it. *Per una critica del sistema politico del segno*, Feltrinelli, Milano 1974; Id., *Simulacres et simulations*, Galilée, Paris 1981, tr. it. parz. *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, a cura di M. Brega, Milano, Pgreco, 2008.

Ford Coppola, 1979) era da considerarsi una prosecuzione della guerra del Vietnam con i mezzi dell'immagine³², in occasione della prima Guerra del Golfo all'inizio degli anni novanta egli argomenta provocatoriamente, che essa *non ha mai avuto realmente luogo*³³: la guerra consiste oggi in un gioco di deterrenza basato sul potere della loro copertura mediatica, e dunque non ci troviamo davanti che *simulacri* di guerra.

Anche in questo caso è interessante confrontare la posizione di Baudrillard con quella di Virilio³⁴. Se il secondo prende in esame tecnologie di svolgimento del combattimento e sottolinea l'importanza crescente del momento *scopico* di sorveglianza rispetto a quello *pratico* del combattimento, Baudrillard dal suo canto si focalizza sulle strategie di rappresentazione mediale (soprattutto televisiva) della guerra e sottolinea la sua de-realizzazione. È pur vero tuttavia che entrambi giungono a una *smaterializzazione* della guerra a partire dalla interazione dei conflitti con tecnologie visuali sia panottiche che rappresentative: le tecnologie visuali per i due studiosi sottraggono il soggetto da un confronto diretto e pratico con il mondo isolandolo in una dimensione di sguardo distante, simulacrale o impersonale che sia³⁵.

32. J. Baudrillard, *Simulacres et simulations*, cit.; Id., *The Evil Demon of Images*, Power Institute of Fine Arts, Sydney 1987, in part. pp. 13-34

33. J. Baudrillard, *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, Galilée, Paris 1991, tr. it. parz. *Guerra virtuale e guerra reale: riflessioni sul conflitto del golfo*, Mimesis, Milano 1991

34. Cfr. J. Armitage, *Virilio and the Media*, cit., pp. 58-62; cfr. anche Cfr. anche P. Virilio, *The Kosovo W@r Did Take Place*, cit.

35. Non a caso gli studiosi che si sono posti sulle orme di Virilio e Baudrillard sotto questo aspetto hanno valorizzato ambiti specifici come quello dei (video)giochi di addestramento piuttosto che i procedimenti di combattimento vero e proprio. Cfr. per esempio J. der Derian, *Virtuous War: Mapping the Military-Industrial-Media-Entertainment Network*, 2nd ed., Routledge, New York 2009. Questo non toglie che questo tipo di letteratura colga bene le intersezioni e le sinergie tra sviluppi tecnologici mediali ed extramediali, per esempio militari: cfr. su questo punto le osservazioni di L. Suchman, *Media-*

Conclusioni

In queste conclusioni farò retroagire le analisi della prima parte di questo intervento con il dibattito ricostruito nella seconda parte, in modo da valutare punti di tenuta e punti di necessario ripensamento della discussione.

Per quanto riguarda il primo versante del dibattito, relativo alle modalità di relazione tra i media e gli apparati bellici, gli interventi di Virilio, Kittler e di altri ad essi ispirati hanno avuto il merito di evidenziare una presenza “extramediale” dei media. Seguendo (e aggiornando su alcuni aspetti) Kittler possiamo dire che i media sono solo una delle componenti di un sistema più ampio di cattura e memorizzazione di dati dal reale, della loro elaborazione (mediante combinazione reciproca, trasformazione regolata o casuale, estrapolazione di metadati, ecc.), della loro trasmissione (sia in entrata che in uscita) e infine della loro (eventuale) visualizzazione (sia in termini di dispositivi di visione e interazione, sia in termini di linguaggi, stili e formati). Se il lettore ha la pazienza di ripercorrere quanto detto sulle tecnologie di visione notturna potrà osservare un caso specifico di lavoro sull’informazione che rispetta tutti i passaggi sopra elencati.

Ora, il limite del dibattito su media e guerra risiede a mio avviso esattamente nell’etichetta che lo definisce: il fatto cioè di opporre semplicemente tecnologie del visibile mediali e belliche per studiare le forme di scambio e di influenza delle une sulle altre e/o viceversa. In una condizione postmediale pienamente intesa occorre infatti radicalizzare questo modello e pensare piuttosto i differenti dispositivi di *visual data setting* come *capaci di lavorare*

tions and Their Others, in T. Gillespie, P. J. Boczkowski, K. A. Foot (eds.), *Media Technologies: Essays on Communication, Materiality, and Society*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) – London 2014, pp. 139-148. Altre letture recenti della guerra in chiave baudrillardiana sono P. Hammond, *Media, War and Postmodernity*, Routledge, London–New York 2007 e J. Mieszkowski, *Watching War*, Stanford University Press, Stanford 2012.

contemporaneamente all'interno di differenti e numerose cornici e pratiche sociali: non solo l'ambito dei media in senso stretto e non solo la ricerca e le applicazioni belliche, dunque, ma anche la sorveglianza, l'astronomia, i trasporti, la produzione industriale, la meteorologia e così via. Anche sotto questo aspetto l'analisi dei dispositivi di visione notturna mi sembra (mi scuso per il gioco di parole) illuminante. Le soluzioni tanto tecnologiche quanto formali e stilistiche deriverebbero in questo senso non da ambiti di ricerca isolati, ma piuttosto *da un gioco di reciproche ibridazioni e deep remixes*³⁶ tra le differenti aree di applicazione e sviluppo: tecnologie e soluzioni visive dei dispositivi HUD di visione notturna si ritrovano nei Google Glass, così come soluzioni visive e software dei simulatori di volo videoludici si ritrovano in alcuni sistemi di visione sintetica, e così via. D'altra parte molti degli esempi di ripresa della visione notturna in ambito mediale (cfr. sopra) si prestano ad argomentare in questo senso.

Per quanto concerne il secondo tema portante del dibattito, relativo alla smaterializzazione e alla virtualizzazione della guerra conseguente al massiccio intervento di tecnologie visuali, occorre dire anzitutto che la discussione ha avuto il merito di sottolineare il ruolo che i media rivestono in una condizione postmediale all'interno dei fenomeni geopolitici contemporanei. Ritengo tuttavia errata, alla luce delle analisi della prima parte, l'analisi di Virilio e Baudrillard: il caso dei sistemi di visione notturna e aumentata dimostrano chiaramente che le tecnologie visuali si pongono al servizio di una relazione *situata e incarnata* del soggetto con il mondo: esse sono finalizzate ad accrescere la sua "consapevolezza situazionale" al fine di una gestione ottimale del suo agire. Non si assiste dunque ad una assolutizzazione autoreferenziale del visibile, quanto piuttosto a una *negoiazione dei suoi limiti rispetto all'invisibile*.

36. L. Manovich, *Software Takes Command*, Bloomsbury, New York-London 2013.

Questa affermazione mi sembra comprovata anche dai due casi limite che ho considerato. Per un verso la *synthetic vision* sostituisce all'immagine direttamente percepita un'immagine generata dal computer in tempo reale e sulla base di una quantità di dati altrimenti non visualizzabili, ciò che avviene al fine di ampliare ulteriormente i confini del visibile, senza tuttavia staccarlo dalla sua contingenza referenziale. Per altro verso nel caso delle rimediazioni audiovisive e videoludiche dell'immagine notturna, essa continua ad esibire una funzione relazionale e sensomotoria che lega il soggetto della visione e il mondo diegetico, e che coinvolge lo stesso spettatore — a partire dai differenti processi di simulazione incarnata variamente attivati o deprivati.

Cognition as Emergence

HUBERTUS KOHLE*

I

There are many reasons why the Internet has been viewed with skepticism from the outset, and why this tendency has clearly gained the upper hand over the laudatory descriptions in the last years. To evoke them, it is enough to throw a few keywords into the room: fakenews, filter bubble, scandalization, radicalization, anti-humanism, etc. A particularly painful affront for traditional leaders is probably the fact that common hierarchies of value are often thrown overboard, as happens in journalism, for example. In addition to the gatekeepers of classical publishing, amateur commentators have emerged on the net who make use of simple technical tools of interactive Web 2.0 and have apparently contributed a great deal to the crisis of the newspaper industry, if only because they question the authority of the professionals.

II

In science, the hierarchy of expert and layman is particularly pronounced. Those who want to prove themselves scientifically must first and foremost pay attention to the recognition of the peers, those who are similarly proven in the same field as themselves. Nonetheless, science is also making increasing use of the

* Ludwig-Maximilians-Universität München Institut für Kunstgeschichte..

knowledge and diligence of laymen, be it to determine the folding of proteins (foldit: <https://fold.it/portal/>), to discover stars (galaxy zoo: <https://www.zooniverse.org/projects/zookeeper/galaxy-zoo/>) or to map the occurrence of certain animal species (Skink Spotter: <https://www.zooniverse.org/projects/jovirens/skink-spotter-nz/about/research>). Particularly in the natural sciences, the diversity of phenomena is so immense that enthusiastic lay researchers are happy to help.

III

But in the sphere of the humanities, too, these so-called crowd-sourcings have recently been increasingly taken into account, which can probably also be explained by the fact that the traditional contrast between the natural sciences and the humanities, for example in the so-called digital humanities, is rather neglected. Perhaps best known is the method used by many libraries to have manuscripts or newspaper texts transcribed by lay readers and thus to make them machine-readable. This includes “Transcribe Bentham”, in which the writings of the English utilitarian should be transmitted by the audience. (<https://blogs.ucl.ac.uk/transcribe-bentham/>) Such procedures will remain of interest as long as the machines themselves are not yet able to automatically encode the very individual fonts of humans, but also poorly handed down printed matter, by means of OCR (Optical Character Recognition).

IV

A crowdsourcing project in art history was started at the University of Munich in 2007, which was supervised by the Institute for Art History from the art-historical side (Hubertus Kohle) and by the Institute for Computer Science (François Bry) from the information-scientific side and was called “artigo”. (www.artigo.org) It has a completely different goal than the “Transcribe Ben-

tham” project, for example, and is to be used here as a starting point for more far-reaching considerations.

The principle of application is easy to describe: A work of art that originates from a database of approximately 50,000 works is presented to two Internet users who are each supposed to describe it conceptually. The clou about this is that only those annotations are validated which are entered exactly identically by both participants. The background for this procedure: This is the only way to avoid obvious mistakes, e.g. malicious or due to carelessness when typing.

With *artigo*, which is organized in temporary game rounds and thus acquires a competitive character that is reinforced by the awarding of points for validated entries, more than 10 million descriptive terms have been assigned over a good 10 years, which can be used to search for works. Naturally, these terms are usually rather simple (“blue”, “woman”, “dog”, “sky”, “romance”), but in view of the masses, some higher quality terms are left. As will be shown, apart from that the seemingly simple observations can also be reused. Because after first thinking about a possibility to open up large image databases, for which otherwise not enough personnel was available by far, it quickly turned out that the use of the crowd-sourced data was quite comprehensive.



V

Firstly, an intelligent combination of search criteria allows a more sophisticated search to be carried out. “Sky” often results in landscape pictures, in connection with the criterion “-clouds”, thus the Boolean operator for “not clouds”, one can reduce to cloudless skies, because it is to be assumed that a cloud-occupied sky would have been provided by the crowd quite certainly also with the term “cloud”. With mathematically more sophisticated methods, similarity analyses of images based on their annotations can also be assigned, an approach that is highly promising because it addresses one of the most epistemologically relevant of all with the concept of similarity. Thus, starting from a certain picture, similar pictures can be determined, whereby the result is partly expectable, because there is a historical and contentwise proximity, but partly also surprising, because e.g. semantically different and therefore normally not conspicuous works are suddenly placed next to each other. One example: Jacques Louis David’s “Death of Marat”, an icon of the art of the French Revolution, received 223 individual tags in artigo, slightly more than the average of the pictures. A vector-based comparison of these tags, which can be performed on different mathematical bases, shows the works that are most similar to the image. (<https://dhvlab.gwi.uni-muenchen.de/analysecenter/>) On the basis of search word density and entropy, two mathematically defined measurement methods, the same image appears with 87% similarity, but in a different reproduction. This will not come as a surprise, but is quite lucrative in application, e.g. for the organization of image databases. More interesting are the following works: The next similar one is a competing Marat representation by Joseph Roques, and when one considers that this identification is not made by the image name, but by the multitude of descriptive annotations, their potential becomes apparent. This is not based on the individual indications, but on their combination, and is an instructive example of an

emergence phenomenon. The subsequent “Portrait of a Writer” can at least provide an indication of the sphere of meaning of David’s *Marat*, even if it is otherwise doubtful in our context. The same applies to many other things that can be seen here. After all, Goyas “*Jovellanos*” could suggest the affinity of two lonely philanthropists, Courbet’s “*Wounded man*” refer to the willingness of the intellectual to make sacrifices, and Artemisia Gentileschi’s “*Judith Kills Holofernes*” designate an iconographic resonance space to which David’s painting also refers. All three paintings by the authors* mentioned appear in the list of the most similar works.

VI

It can also be useful to cluster the data entered by the crowd in order to achieve large-scale categorizations of the entire stock of all images. In a contribution which subjected the data stock to so-called “unsupervised learning”, it was stated that the annotations entered by the crowd could be used to classify the total number of images into the classical genres (history picture, portrait, landscape, genre, still life), but that this classification was also more differentiated at certain points.¹ In the combination, individual observation data were put together in such a way that they enable a more or less unequivocal determination of affiliation to certain groups of objects. It is obvious that data such as “warrior”, “temple” and “horse” refer to a historical picture, while “lemon”, “table” and “grapes” have more to do with a still life.

1. Stefanie Schneider/ Hubertus Kohle: The computer as filter machine: A clustering approach to categorize artworks based on a social tagging network, in: *Artl@s Bulletin*, 6/3 2017 (<https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1141&context=artlas>)

VII

At the very beginning there are the evaluation possibilities for questions from the field of aesthetics. However, digital media should give them a significant boost in the longer term. Aesthetically valid terms are not often assigned in artigo, but at least every 300th comes from this field of words, whereby of course the definition of what is an aesthetic term and what is not is partially subjective. “Splendour” and “splendourful” are particularly popular for Baroque works of art, a quality that should actually characterize Baroque art, or more precisely: that shapes its perception in the present. “Ugly” occurs above all in naturalism, a direction which, as is well known, renounces idealizations, and in caricatures which carry out these idealizations in the opposite way and thus tend towards the unattractive. A more comprehensive analysis of what is going on in artigo in this respect might bring some more astonishing results.

VIII

Crowdsourcing approaches such as artigo can also be used to introduce laypersons to an object and increase its attractiveness. In the field of artistic and humanistic phenomena, they may even be suitable to compensate for something that otherwise threatens to be lost with the fading of classical humanistic educational content. Artigo has been used in various museum contexts to provide the respective works with descriptive data, but also to introduce the public to the objects. In order to achieve even greater success here, it is certainly necessary to differentiate the procedure even further and to introduce more sophisticated games. But in principle it should be considered whether such playful approaches are also suitable for transferring educational content into new contexts and thus keeping them alive.

VIII

Anyone who takes the approach pursued in *artigo* seriously in terms of epistemological theory, and does not simply regard it as a data collection tool, will have a different idea of the process of acquiring knowledge than is usual. For him or her, the greatest achievement of knowledge also stands on the feet of simple identification and description processes; it can only be described as their combination and refinement. In this radically empirical perspective, insight is a bottom-up process in which abstraction efforts can be interpreted as emergence phenomena, not top-down as categorical specifications of the phenomena. Thinking in terms of system and complexity modern theory recognizes the significance of simple partial agents — which in our example correspond to the participants in *artigo* — and emphasizes the complexity that results from their combination and interplay.²

2. Vgl. Steven Johnson: *Emergence. The connected lives of ants, brains, cities, and software*, New York 2002

Uffizi Virtual Experience

MARCO CAPPELLINI*

Uffizi Virtual Experience è una digital exhibition immersiva e interattiva. È una mostra basata sulle opere degli Uffizi che tendenzialmente non avrà come sede espositiva e di esperienza un museo ma qualsiasi altro tipo di location. La prima uscita di Uffizi Virtual Experience è stata a Milano nel 2016 alla Fabbrica del Vapore: la nostra idea è quella di rendere il patrimonio culturale e creativo italiano sempre più virtuale, per parlare del futuro ma legandosi a quella che è la nostra tradizione, il nostro passato. Il nostro tentativo come azienda è quella di creare un'esperienza di *edutainment*, che metta insieme *education* ed *entertainment*. La proiezione, oggetto di questa esposizione e lavoro teorico, è basata su una sessantina di capolavori degli Uffizi dal '200 al '500-'600 (da Giotto a Caravaggio). È un nuovo format di fruizione basato sull'altissima qualità delle immagini, che vanno dai 100-150 megapixel fino ai 5-10 gigapixel; grazie a questo l'esperienza è di "edutainment", immersiva. L'immersività è uno dei paradigmi attuali dell'esperienza digitale; Uffizi Virtual Experience è anche un format interattivo e l'interazione attualmente è basata su una serie di installazioni, che vanno dalle installazioni touch-screen (Uffizi Touch reveal) a un'installazione sensibile al passaggio delle persone, grazie a cui produceva una variazione dei contenuti in funzione al posizionamento dei visitatori davanti

* Centrica, Firenze.

alla proiezione. Inoltre usiamo installazioni basate sul kinect e schermi di proiezione per l'area didattica, con ex-attori del Piccolo Teatro di Milano che interpretavano alcune lezioni di storia dell'arte. Nel complesso il format è piaciuto sia ai giovani che agli anziani.

Inoltre, sono stati creati una serie di eventi, come la lezione della direttrice del Museo Poldi Pezzoli sul Pollaiuolo a Milano e agli Uffizi; un concerto di musica barocca; un balletto aereo sincronizzato con le opere di Botticelli. Tutto questo è basato sul background di Centrica. Non avremmo potuto fare Virtuality senza prima le esperienze raccolte con Centrica. Centrica alla fine fa una serie di mestieri che sono la digitalizzazione diretta all'interno dei musei, che negli Uffizi è stata molto ampia ed è durata dal 1999 al 2004 per fare un asset di mille opere a 100-150 megapixel che tutt'oggi è estremamente alta e non ha molti eguali a livello globale all'interno di musei. Soprattutto in Italia la situazione è drammatica perché la storia dell'arte si studiava su immagini in bianco e nero e poi non ci sono state campagne di digitalizzazione recenti, l'ultima è della Rai di alcuni anni fa e la qualità non era così elevata, e quindi gli Uffizi si pongono come un'eccezione in questo panorama.

Centrica poi ha sviluppato in parallelo alla digitalizzazione, dei software e delle piattaforme che permettono di avere certi tipi di funzionalità con queste immagini digitali. Siamo partiti con l'utilizzo prevalentemente su internet e quindi l'esigenza di rendere un'immagine molto pesante veicolabile su un browser in modo rapido. Abbiamo quindi sviluppato un software che si chiama XImage che fa questo mestiere e che via via ha avuto varie evoluzioni e quella che prima era l'esperienza sulla pagina internet ora è l'esperienza sul touch screen e su dispositivo mobile, piuttosto che su superfici a interazione naturale. Nel 2009-2010 abbiamo iniziato lo sviluppo di un'altra componente software che invece si basa su ciò che le immagini rappresentano, sui concetti e sulla semantica delle immagini. Questa si chia-

ma XLknowledge ed appunto va a documentare, di creare degli strumenti per raccontare il contenuto dell'immagine. L'immagine è ricca di contenuti che cambiano a seconda degli occhi di chi la guarda perché la conoscenza che hanno è differente: con XLknowledge abbiamo cercato di creare un'infrastruttura che è basata su ontologie che sono una disciplina della filosofia che serve a rappresentare qualsiasi forma di conoscenza, e attraverso le ontologie e attraverso un sistema di tagging controllato che associano delle porzioni delle immagini a concetti specifici.



Domanda: L'ontologia sulla quale poi si costruisce il tagging si fonda su una descrizione verbale dell'immagine? Come funziona?

Risposta: No, si basa sul concetto che è sempre lo stesso anche se cambia la lingua di comunicazione. Si cristallizza il concetto in modo che persone che parlano lingue diverse si possano concentrare su un'area del soggetto e capirne il significato. Si crea l'ontologia, cioè la rete di concetti e relazioni, poi viene associata per mappare delle aree dell'immagine a dei concetti che sono staccati dalla lingua per non entrare nell'ambito della semantica. Quindi si vanno a costruire delle applicazioni che vengono utilizzate su diversi dispositivi con diversi sistemi operativi, per veicolare quel contenuto.

L'Uffizi Touch consente un tipo di fruizione estremamente visuale, seleziono e vado a scegliere ciò che mi interessa. La scheda informativa è stata creata ad hoc senza basarsi sulle schede del museo, con l'intento di creare qualcosa di divulgativo facilmente comprensibile dal fruitore. (Zoom, Ricerca per artista, Ricerca per epoca storica, Ricerca per soggetto, Confronto).

Sono state realizzate anche delle lezioni per Uffizi Virtual Experience per i ragazzi di elementari, medie e superiori. Nel caso delle elementari, una delle lezioni era sui "fumetti del passato", cioè le storie raccontate nei crocifissi.

Sulle immagini è possibile anche accedere ai suggerimenti: si attiva al di sotto dell'immagine una serie di opere e dettagli di opere a seconda della parte del quadro su cui mi focalizzo (ad esempio un gioiello, un animale ecc).

Domanda: Altri musei vi hanno richiesto un'applicazione come Uffizi Touch? E se sì, avete intenzione di unirli sotto un'unica piattaforma?

Risposta: Sì, altri musei ci hanno chiesto di realizzare una cosa simile, non a Uffizi Virtual Experience. Il Museo del Duomo, il

Museo degli Innocenti, il Museo di Amburgo hanno tutti progetti che abbiamo realizzato sulla matrice tecnologica di Uffizi Touch che ha una piattaforma che si chiama Uffizi Touch Platform che utilizziamo per altri contenuti. Poi Uffizi Virtual Experience ha dato l'avvio a nuovi potenziali clienti anche in ambito extra-culturale, che hanno visto in quel format un nuovo modo per raccontare la propria dimensione.

L'idea di unirli sotto un'unica piattaforma, si potrebbe fare e sarebbe un'operazione molto interessante, anche solo a livello italiano perché significa prendere ad esempio cento musei e far sì che questi interagiscano tra di loro.

Domanda: Come vi siete comportati con le sculture?

Risposta: Le abbiamo trattate come se fossero dei dipinti, solo con una visione frontale, perché fare a 360 gradi un'opera così significa che quell'opera deve essere posizionata su una pedana rotante o che sia possibile girare intorno alla statua con l'attrezzatura... è complicato come lavoro, non da punto di vista tecnologico. Abbiamo realizzato un progetto specifico per sei vasi di Richard Ginori con delle viste a 360 gradi e in alta definizione ma i vasi ruotavano su una piattaforma; farlo per una collezione abbastanza ampia è fattibile però deve avere la disponibilità del museo a maneggiare gli oggetti.

Domanda: Come vi siete comportati con l'archiviazione dei file delle varie immagini?

Risposta: L'archiviazione viene fatta in formato TIFF non compresso già dal 1999, prima su CD ecc, poi su hard disk. Inoltre abbiamo realizzato questa applicazione che si chiama Ubilia. Alla base c'è l'idea di creare una app di prossimità, cioè vedere le cose che stanno vicino a te (entro 300 metri). Queste vengono elencate e ognuna ha una scheda testuale, un'audioguida, un video

o un'immagine ad alta definizione. Questa app funziona sia in outdoor oppure anche indoor quando ci sono i beacon. Questa app l'abbiamo fatta con l'idea che ci siano oggetti culturali turistici eterogenei che entrano dentro e partecipano, e abbiamo iniziato a Firenze con il Comune di Firenze, l'Ufficio Unesco, l'Opera di Santa Croce, il Museo di Storia Naturale, Casa Buonarroti, il Museo del tessuto a Prato. Quindi a Firenze avete punti georeferenziati sia in outdoor che indoor.

Alle origini della realtà virtuale

Lo shock della simulazione della realtà
tratto distintivo dell'arte occidentale

ROBERTO CARRARO*

Tutti vedono il passato, come diceva Heidegger, dal proprio punto di vista. La nostra visione della Grecia è diversa da quella dell'800 e da quella di Michelangelo. Michelangelo vedeva le statue bianche perché erano state rovinate dal tempo e quindi realizza il David bianco; lo stesso Winckelmann teorizza il bianco come chiave dell'arte greca. Sappiamo però ormai noi che le statue erano colorate e questa cosa non è indifferente. Perché in fondo porta avanti questo che è lo shock della simulazione della realtà, cioè della realtà virtuale in un certo senso che cambia i materiali ma sostanzialmente resta il tratto dell'occidente. In fondo è lì che l'occidente si stacca, in questo shock, in questa pazzesca focalizzazione sulla realtà, sul movimento su tutto quello che è in qualche modo noi possiamo analizzare, che ovviamente poi diventa anche introspezione, cioè modo nuovo di capire, di rappresentare la realtà. E parte poi la tecnica: questa era la realtà virtuale a Roma e Grecia. Era colorata, non era bianca ma era colorata perché loro la volevano così, perché a loro in qualche modo volevano una realtà virtuale più simile possibile a quella reale. Questa follia dell'occidente ha avuto grande implicazione e secondo me siamo ancora una volta lì, sulla stessa linea. È un altro passo nell'evoluzione dell'occidente e non a caso accade in occidente. Ma Parliamo di un altro

* Accademia di Brera.

aspetto, completamente diverso, che ancora una volta troviamo nella classicità. Cos'è la realtà virtuale? Abbiamo detto che è un nuovo passo dalla conquista della realtà in occidente, quindi dell'arte occidentale che poi si mischia con la tecnica, quindi arte ma anche tecnica. Tutto sommato anche i punti più alti, come Leonardo, sono ancora una volta punto di incontro tra arte e scienza e la conoscenza della realtà. Quindi la costruzione di una realtà virtuale per capire e modificare la realtà, perché la realtà virtuale non è solo la copia ma l'ultimo stadio della conquista della realtà. Quando parliamo di realtà non parliamo solamente di riproduzione della realtà, del mito Zeus e Parnaso. Non è che la riproduzione della realtà sia ovviamente il mero virtuosismo di riprodurre qualcosa in modo realistico. La realtà virtuale si occupa di altre cose, per esempio di progetti, del futuro, di qualcosa che non esiste e che diventa reale grazie al fatto di essere disegnato. Pensiamo ai progetti di Leonardo: fra le sue invenzioni, la città di Milano come lui la immaginava, noi l'abbiamo ricostruita in 3D. La realtà virtuale non è solo riprodurre ma produrre, organizzare, conoscere. Quando l'occidente affronta la realtà, la capisce: taglia i cadaveri per capire come rappresentarli e da lì scopre come è fatto un feto e da lì si innesta la scienza. La scienza, la conoscenza.

Cicerone quando cerca di costruire un corso su quella che era la disciplina più importante di Roma antica, la retorica, parla di arte della memoria e la descrive in modo dettagliato. In realtà si riferisce a un testo precedente, soprattutto all'*Herennium*, però descrive la realtà virtuale in una maniera molto precisa. E dice: dovete costruire un palazzo ma riferitelo ad un palazzo che già conoscete. In questo palazzo organizzeremo la conoscenza e lo useremo per fissare la memoria. Utilizziamo quindi la memoria perché è la realtà è fuori di noi ma ce n'è molta di più dentro di noi. la realtà virtuale può servire per organizzare la memoria della realtà che è molto più vasta di quella che io percepisco in modo molto limitato adesso.

Nel palazzo vi organizzate il discorso: lui pensa per esempio a Roma. In ogni edificio di Roma mettiamo delle immagini quando dobbiamo ricordarci qualcosa, delle cose forti.

Molti autori, anche classici, confutano questo meccanismo. Tutt'oggi c'è un dibattito, c'è anche un revival di questa tecnica ma al di là del meccanismo soggettivo, di questa ginnastica mentale che ci propone Cicerone, noi troviamo altri esempi di palazzi della memoria nel Medioevo, in cui si cambia il paradigma. L'obiettivo non è più costruire una forma di apprendimento individuale ma in quale modo una rappresentazione collettiva della conoscenza. Quindi abbiamo le pagine di questo palazzo, il più grande palazzo che possiamo immaginare ed è forse la più grande opera letteraria del mondo cioè l'oltretomba dantesco.

In essa si descrive un luogo ed è vero, c'è un racconto, ma che non si leggerà mai di seguito: nel momento in cui si scoprirà scoprire questa grande architettura vi si potrà entrare, e si scoprirà la visione del palazzo di Dante. *Loci et imagines*, luoghi-gironi; la struttura del palazzo della memoria è pensata in modo collettivo, è cambiata completamente rispetto a quella di Cicerone.

L'uomo del Medioevo vuole rappresentare il sistema cristiano della conoscenza, che è anche classico. Le cattedrali sono concepibili come una disposizione della Sacra Scrittura, immersiva. Il palazzo della memoria dantesco è forse la più grande opera letteraria del mondo e qual è la più grande opera d'arte visiva del mondo? Un altro palazzo della memoria, la Cappella Sistina. Io ho cercato qualche anno fa di costruire la cattedrale delle cattedrali, di creare una cattedrale che potesse contenere tutta la Bibbia; per questo abbiamo realizzato un prodotto presentato in Vaticano due anni fa. In sostanza, una cattedrale iconica con all'interno tutta strutturata la Sacra Scrittura, i capisaldi fondamentali. La Genesi sul pavimento, l'Apocalisse sul soffitto... Tutta la strutturazione del contenuto intorno all'altare e al fonte battesimale è stata realizzata secondo quelle che sono le carat-

teristiche fondamentali della strutturazione spaziale del contenuto che è l'architettura cristiana iconica. La realtà virtuale in qualche modo può trovare in essa un riferimento fondamentale.

Adesso torniamo sul percorso principale che è la conquista della realtà; citando Gombrich, si tratta di una linea di percorso in continuità con la classicità. Abbiamo quindi un'idea nuova, la prospettiva: il modello rappresentativo concepito da Brunelleschi è alla base della tecnologia tridimensionale. Quello che rafforza la mia idea di continuità è il fatto che Brunelleschi, quando ha inventato la prospettiva, è andato in piazza davanti al battistero, ha preso una tavoletta con un buco al centro, ci ha messo davanti un'altra tavoletta con delle linee di congiunzione e ha fatto vedere a tutti che funzionava: questo è un atto scientifico, quale artista aveva bisogno di dimostrare le cose? Questa è una dimostrazione scientifica: c'è una sperimentazione, c'è un'invenzione, c'è la costruzione di un prototipo, la dimostrazione della sua ripetibilità e c'è la ripetizione della tecnologia. Quindi prende avvio un nuovo capitolo straordinario che è molto vicino a noi perché le conquiste progressive del Rinascimento non sono altro che le stesse cose che verranno ripetute dagli anni '70 a oggi nella realtà virtuale. Cosa è che va conquistato? Lo spazio tridimensionale, l'anatomia, il volume, l'atmosfera, il movimento.

Andiamo a concludere dicendo questo: noi abbiamo un'evoluzione che porta la funzione e il contenuto nella modalità corporea, cioè da una modalità molto *flat* a una modalità sempre più capace di coinvolgimento cinestetico. Questi strumenti in qualche modo si dotano di un senso aumentato: il poter fare e creare ambienti non facilmente raggiungibili è un appeal interessante. Quello che mi piacerebbe realizzare è un progetto che applica la teoria dei palazzi della memoria al palazzo di Brera: oggettivamente il palazzo di Brera ha delle caratteristiche interessanti perché è un palazzo multidisciplinare, ricchissimo di contenuti e con una forma abbastanza articolata e riconoscibile ma complessa. Quello che vorremmo fare e cercare di sviluppa-

re questo tipo di approccio a Brera stessa e cercare di ricostruire uno dei primi palazzi della memoria virtuali contemporanei.

Domanda. In Riferimento a Shapiro: principio dei margini, differenze della realtà, verosimiglianza.. rapportato alla sfera salta completamente l'idea di margine, si crea una realtà diversa. Non si cerca di capire la realtà in più, si cerca di creare una nuova realtà... non si è dentro il mondo, si crea un mondo a parte.

Risposta. Di per sé questo non è negativo, lo ha fatto Dante concentrandosi sull'aldilà. Io credo sia un gioco intellettuale, stiamo giocando. Questa cosa di ingannare, coinvolgere è sempre stata all'interno dell'arte e soprattutto dell'arte occidentale. Si tratta di un passo in avanti per un'altra ragione: secondo me in fondo l'arte ha sempre avuto un contesto d'uso abbastanza limitato. Il problema della realtà virtuale e di Internet è che comincia a permeare la vita quotidiana, questo diventa il vero problema, la quantità. Da una parte abbiamo un problema di impatto, certamente la sfericità del contenuto rompe i profili e questo è importante — io credo che il passaggio dal quadro alla sfera sia un passaggio importante. È vero, è una linea evolutiva ma essere dentro al contenuto è la cosa più naturale che ci sia. Comunque siamo dentro ad una straordinaria capacità di gioco intellettuale che l'uomo ha sempre avuto e bisogna pensare a giochi nuovi. La realtà virtuale è il nuovo gioco dell'arte occidentale e come tale va anche intesa. Sul discorso del realismo in realtà ci sono delle straordinarie applicazioni realistiche, esempio l'addestramento di piloti, ma ci sono anche mondi iperreali. Google sta realizzando delle esperienze collettive virtuali e questo apre ulteriori possibilità.

Domanda. Il visore è utile per una parte didattica ma non riesco a capire la paura dei registi per il visore (è strano che la gente si spaventi così tanto, si è immersi in un mondo come quello in cui viviamo); l'altra storia che non capisco è la questione del

marginale: non sono ancora sicuro che il margine sia scomparso o che la sfera sia una cosa così “incredibile” perché quando viene realizzata viene realizzata su un foglio che poi viene unita.

Risposta. Il tema di Spielberg è dovuto al fatto che questa è la nuova arte che avrà quindi un suo linguaggio. Perché chi guarda rimane sconvolto, perché i cardini del linguaggio cinematografico sono l'inquadratura e i dialoghi e il racconto che va avanti. Queste cose sono contraddittorie con la sfera perché se una persona definisce l'inquadratura, si posizionano i personaggi e si definisce un racconto lineare, ha più senso la sfera, perde senso il video a 360 gradi. La costruzione del cinema comunque spinge ha un arco stretto, a concentrarsi sul personaggio che parla e quindi la sfera perde senso. L'interazione è contraddittoria con il racconto, infatti i migliori risultati sono documentari e reportage che non hanno focus come nel racconto e nella cinematografia tradizionale: non c'è protagonista ma solo in contesto.

Domanda. Riguardo invece ai palazzi della memoria, a me viene in mente il teatro ligneo Giulio Camillo Delminio e quello diventava una sorta di database di informazioni. Si può pensare di costruire una cosa del genere? Si può pensare di collegarlo a un sistema enciclopedico più approfondito?

Risposta. Assolutamente. Il problema è che i palazzi della memoria non funzionano, lo dicevano già i seguaci di Cicerone. Il teatro di Giulio Camillo Delminio infatti non funziona perché siamo in una fase barocca in cui l'emozione supera la comprensione: la Divina Commedia funziona, la Cappella Sistina anche.. La sfida è costruire palazzi che siano insieme emozionanti e cognitivi e Giulio Camillo non ce l'ha fatta: il suo palazzo è divertente ma non efficace. Non è impossibile costruire dei palazzi che funzionino: con Roma antica ci siamo quasi riusciti, è un esplorare l'architettura della memoria. I romani pensavano a

una memoria soggettiva partendo da un palazzo esistente, non costruivano palazzi nuovi. Io vorrei cercare di costruire dei palazzi che abbiano una loro oggettività e universalità e che siano comprensibili da tutti. Infatti quando Michelangelo ha finito di costruire la Sistina ha detto “io ho fatto una cosa che piace universalmente ad ogni uomo”. La sfida di fondo è costruire delle architetture che siano universali e che abbiano all’interno qualcosa di assolutamente biologico, cioè tu ti muovi in corridoio e ci sono delle scale perché tu fai fatica, devi far fatica per salire queste scale, poi hai un soffitto e arriverai a qualcosa che ti porta al cielo. Andare alla radice del linguaggio cinestetico e provare la costruzione di un’architettura che sia antropologica e quindi con anche delle immagini che siano universali. Però capisco che sia una sfida molto difficile.

Domanda. Tornando al web: in realtà c’è qualche contraddizione tra realtà virtuale e web nel senso che il 3D in qualche modo è entrato nel web e ha una funzione specifica (aumentare la narratività del sito), ma non posso pensare di guardare il web con degli oculus perché non posso andare in giro, devo stare seduto. In più se voglio vedere un racconto, approfondire un argomento, entro nell’argomento, ritornando quindi a un paradigma da cinema 3D piuttosto che da realtà virtuale, se invece vado per ricercare delle informazioni mi devo muovere veloce e riuscire con pochissimi riferimenti ad orientarmi, tanto che si sta riaffermando ultimamente il web brutalista (colori piatti ecc).

Risposta. La tendenza degli ultimi anni è stata quella di appiattare il web. Secondo me il problema è un po’ nella storia del Novecento che però non si ricordano mai. Il telefono ad esempio è uno strumento pazzesco, che ha determinato un cambiamento radicale nella società, con un impatto maggiore della televisione ma nessuno se lo ricorda. Lo stesso web noi lo usiamo quotidianamente per fruire di informazioni flat

però, probabilmente, il web che si ricorderà e resterà nella memoria non sarà questo web che usiamo sempre ma sarà un web straordinario, che ancora non c'è. Quello che si svilupperà in avanti, secondo me, è un web immersivo e virtuale con qualcosa che non si è mai visto né nel cinema né nella televisione. E seppure manterrà un ruolo fondamentale il web, noi cominceremo ad appassionarci a questa di qualcosa di diverso che è questo web immersivo.

Ma come si fruisce un web immersivo? La fruizione va per smartphone, per tablet, per desktop, per oculus (ma devi essere isolato), per televisione (ma devi essere seduto) o per *augmented reality* (ma deve essere fatto attraverso degli occhiali o una webcam che riprende anche fuori, per avere la doppia visione).

Comincio a pensare che i nuovi media non si distingueranno più dalla loro forma specifica ma da come si relazionano alla posizione del corpo umano. Io non credo che si andrà verso una fruizione individuale interattiva; semmai si potrà rendere più immersiva la televisione, ad esempio, attraverso l'olografia o degli schermi sempre più grandi e più sferici. Ma la televisione non è un riquadro, è un *modus vivendi*: sono sul divano, sono sdraiato, sono stanco, insieme alla famiglia. La televisione in quanto tale è un'industria culturale, ma è soprattutto il focolare con cui noi, per una serie di decenni, abbiamo trovato il modo di intrattenerci e di riconoscerci nell'immagine collettiva del mondo. Questa cosa manterrà la sua inerzia. Detto questo anche lei verrà impattata. Netflix non è interattivo, non ha modificato un metodo di fruizione della televisione: no, noi fruiamo i contenuti nello stesso modo. L'unica differenza è che ho la possibilità di fruirlo anche su altri dispositivi ed è su internet ma non è interattivo. Alla fine quello che vince è pensare all'esperienza umana e pensare ai suoi impatti antropologici riguardo al media, non tanto alla tecnologia in quanto tale. Gli occhiali arriveranno e anche quelli saranno una rivoluzione antropologica, cioè la possibilità di avere degli occhiali che ti

danno un'informazione sulla realtà che noi non vediamo, vedremo il mondo attraverso un filtro digitale. Google ha fallito nel tentativo di fare realtà aumentata con gli occhiali perché ha commesso degli errori eclatanti:

- uno sulla privacy
- uno sulla sicurezza della persona e di quello che sta intorno a lui
- difficoltà di connessione

Ma questo non significa che non ci sia un futuro. Si aspettano delle modifiche antropologiche tali che si possano considerare questi fattori come delle protesi che modificano la nostra relazione con la realtà, il nostro comportamento (anche in negativo: vedi incidenti provocati da smartphone). L'impatto di questo mondo digitale che si sovrappone a quello reale va tutto considerato, ma ci sarà: questa cosa non si ferma, sta a noi capirne i rischi e i problemi, sta a noi capire quali sono le possibilità e le opportunità (esempio sito archeologico a Brescia).

Domanda. Progetto palazzo della memoria di Brera — prevede anche un lavoro all'interno della Pinacoteca?

Risposta. No, sarà una sorta di homepage fisica del palazzo. Sarà una sorta di proiezione nel corridoio, proiezioni video 360 e anche alcune cose immersive.

Domanda. Abbiamo posto il focus solo sulla parte occidentale: l'oriente come si comporta in tutto ciò?

Risposta. Dal punto di vista tecnologico sono molto avanti, sono forti. L'ecosistema è ancora americano (software) tranne nella produzione di videogiochi dove Nintendo e Sony si sono introdotti molto bene nell'ambiente della realtà aumentata (Nin-

tendo VR). L'Europa rimane fuori, è quello il problema. Finora la guida è sempre stata occidentale, tranne appunto nei videogiochi. Il controllo è West Coast, California e dintorni; l'Europa è ai margini, dall'Europa non viene niente... alcune startup ma vengono subito comprate da quelle più grandi.

Florida Arabesque

Notes on Giving Up on the Future

MARK LEWIS**

In order to find the essence of art that actually sways in the work, we seek out the actual work and ask the work what and how it is.

MARTIN HEIDEGGER, *The Origin of the Work of Art*

Shortly after I arrived in Captiva it was Thanksgiving. Like everywhere else in the US, things ground to a halt. After breakfast, I took off on my bike and rode more than sixty miles through the two connecting islands of Captiva and Sanibel, on a beach bike with no gears. I even crossed over the causeway to the Florida mainland. I was vaguely looking for something interesting to film. I came back to the residency, late afternoon, in time for the big thanksgiving meal. I felt a little depressed, disappointed. Nothing I had seen on my ride had piqued my interest. Of course, I'm not the first person to be depressed by Florida. I had had the impression while cycling that almost everyone I saw was a Trump supporter. I have absolutely no evidence for this, just my prejudicial judgement based on, I suppose, look, size, fashion and gesture. I did see a few MAGA hats, but certainly not enough for me to make such a sweeping generalisation. Should

* (Estratto). Il presente testo è stato scritto da Mark Lewis in occasione di una residenza a Captiva, in Florida. Le considerazioni qui proposte sulle immagini digitali, benché inserite in un passaggio di carattere narrativo e autobiografico, rivestono, a parere del curatore, un notevole significato in relazione alla produzione e alla fruizioni di immagini digitali e non, dei film e dei video. Il punto di vista degli artisti è imprescindibile per noi.

** Artista e film maker canadese. Vive e lavora fra Londra e il Canada.

I feel ashamed? Regardless, I don't think my disappointment lay there. I've made lots of films in places that I would never want to live, or even visit when not making films. At first, I thought my disappointment was because I felt I was looking for *my* film there, the same film I make everywhere I go. Had I foolishly believed that, separated from habit, from typical circumstances, without obligation or responsibility, I could make something different? That I would be able to look at the world with a distinctive, new gaze? Had I, in other words, fallen for the residency fantasy of reinvention that I had scoffed at in others? Perhaps there was something to be said for this particular kind of disappointment, but as I feel it all the time and everywhere I go, I don't think it explains the precise melancholia I felt that day.

What I think was troubling me was more precisely the fear that I might be making films that looked like *films per se*, films that were indistinguishable. Let me try to explain. When I started exhibiting films some twenty odd years ago, there were probably several million films in the world. Maybe there were a few million more. But we can imagine and agree on an apodictic number close to these figures. Today there are hundreds and hundreds of billions, probably trillions of films in the world. They are made and contained by individuals on their devices. They are stored on massive cloud servers and shared endlessly across social platforms. The statistics are familiar, and already out of date: 300 hours of video uploaded to YouTube every minute of every day; five billion YouTube videos consumed daily (interestingly these are watched by twice as many men as women); 400,000 years to watch every online film, back to back, 24 hours a day. But what's even more remarkable, more frightening in a way, is the extent to which there is a levelling-out, a regularity that has imposed itself, a naturally produced algorithm, written by no one, forced on nobody, but surrendered to without a fight. The influence of drones cannot be overstated here. The more films there are in the world, and the more films we

watch and sample, the more the films we make begin to look like each other. Distinction ebbs away and there is a synthesis of form that seems impossible to resist. We don't even realise we are participating.

There are other uncertain, more terrifying effects of this world saturated with digital images. Distinction and singularity are held hostage by, and dissolved through hardware and software combining ominously in surveillance and tracking devices, facial recognition and synthetic realism. A few days ago, I read my friend Craig's delightful catalogue text on the artist John Stezaker. Craig imagines a conversation he could have with an actual work of art, wittily literalising Hans-Georg Gadamer's insistence that "art works address us." At one point, Craig explains patiently to the Stezaker image that "photographs are hallucinations, but they are also documents, traces of the past. Their power is embedded in the history of a real time and place." He's talking to a photo collage made from the combination of "older", pre-internet images. Maybe the work Craig is speaking to can still recognise Craig's precis of Roland Barthes et al. But a more recent image? One algorithmically produced through the digital sampling of over ten billion other images? Might this more contemporary image not speak back sharply: "Photographs are different now, Craig, hallucination is guaranteed, nothing else." Gadamer also argues that "works of art, images, have content and that that content is meaningful which means that the viewer's outlook is transformed by the same cognitive relations that constitute the art works." But that too seems complicated. My friend Laura has pointed out that there are now whole new regimes of digital photography and film, that, strictly speaking, are neither photography nor film, as they produce no images at all. Surveillance cameras, for instance, that store infinite hours of data never to be shown on a screen, never to be seen by anyone, only to be scanned by software activated and directed by political protocols. It's a wonderful ontological puzzle,

a movie without an image, and it digs in deep with, say Heidegger's question "what and how is a work of art?" now addressed to images in general. A wonderful puzzle, that is, if it were not so troubling.

There is a question of vitiated trust here. Craig's work of art interlocutor, the Stezaker image, might once have agreed that the photographic image's truth was self-evident in some deep archaeological sense, in the image's DNA. But in a recent article in *The New Yorker* on digital imagery in the age of A.I., Joshua Rothman argues that we might now be approaching a zero-trust point with regards to moving and photographic images. Rothman quotes Matt Turek, the program's manager in Media Forensics at the Defence Advanced Research Projects Agency (DARPA) on the myriad ways a moving image sequence can now be manipulated: "What I think we'll see, in a couple of years, is the synthesis of events that didn't happen. Multiple images and videos taken from different perspectives will be constructed in such a way that they will look like they came from different cameras. It could be something nation-state driven, trying to sway political or military action. It could come from a small, low-resource group. Potentially, it could come from an individual." To cite all of this is not meant, I hasten to add, to be a ritualised Jeremiad, a sad lament for easier, better times. Rather it's an attempt to add perspicacity to a question of great uncertainty: how to depict these troubling times and new conditions of the image, how to make these new forms distinctive and revelatory in film and art. In other words, how to be an artist of modern life. Baudelaire's question persists. What to make of how images are made and distributed? How do we gauge their political and cultural effect, both good and bad, without repeating and without giving up on distinction? How can this new condition of indistinctiveness be part of the very composition of a work? All of this seems essential if we are to even start to grasp something of our evanescent present. Actually, I think my disappointment after my long cycle

on thanksgiving, was really just anxiety. Anxiety that my films might not have made adequate register with this urgent political horizon. But anxiety, like other forms of self-reflection, can always be generative. It was time to eat and drink.

Parte II

Spazio, paesaggio, luogo, territorio

2017

Vedere volti: il gigante nella montagna*

MASSIMO LEONE**

English title: Seeing Faces: The Giant in the Mountain.

Abstract: Michelangelo conceived the plan to turn a whole marble mountain in the Apuan Alps into the sculpture of a giant, guiding the sailors toward the ports of Tuscany. His never accomplished project was inspired by that of Dinocrates, the Macedonian sculptor, architect, and urbanist that proposed Alexander the Great to turn the entire Mount Athos into the Emperor's effigy, holding a whole city in his right hand. This project too did not come about, but inspired a rich iconography, in which the top of the mountain turned into a gigantic sculpture was used to extol popes (Pietro da Cortona with Alexander VII), the State (Abraham Bosse with Thomas Hobbes's *Leviathan*), or the Republic (Pierre-Henri de Valenciennes). Another trend also developed, projecting these gigantic accomplishments into the exotic landscapes of ancient Middle East (the Garden of Queen Semiramis) and modern Far East (the mountains of Sichuan). This entire tradition, then, surprisingly resurfaced in the 20th century, with Gutzon Borglum's project to sculpt the Memorial Monument of Mount Rushmore. The present essay interprets all these texts through the lenses of cultural semiotics, detecting a millenarian dialectics between two opposite ideologies of the political use of nature and space: on the one hand, a rhetoric of grandeur and domination; on the other hand, one of proportion and fairness.

Keywords: Faces; Giants; Architecture; Sculpture; Power.

* Una prima versione di questo testo è stata presentata come conferenza plenaria in occasione del XIV Congresso dell'Associazione Internazionale di Studi Semiotici, a Buenos Aires, il 13 settembre 2019. Ringrazio tutti gli organizzatori per la straordinaria opportunità. This project has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme (grant agreement No 819649 — FACETS).

** Università di Torino e Shanghai.

Wenn man einen Riesen sieht, so untersuche
man erst den Stand der Sonne und gebe acht, ob
es nicht der Schatten eines Pygmäen ist.

NOVALIS, *Das Allgemeine Brouillon*, 1798-99:107

1. Il volto gigante di Michelangelo

Nel marzo del 1505, l'allora papa Giulio II¹ convocò Michelangelo² a Roma per commissionargli la creazione di una sepoltura monumentale. In soli due mesi, il pontefice e l'artista si accordarono su progetto e prezzo. Michelangelo si recò quindi a Carrara per scegliere i blocchi di marmo bianco per il nuovo monumento. Il lavoro di selezione ed estrazione del prezioso materiale richiese però molto più tempo. Durante otto mesi, l'artista fiorentino rimase a Carrara, trascorse giorno e notte nelle cave, perlustrò le montagne, osservò attentamente le loro candide viscere, né annusò la polvere, ne tastò le venature, udì il fragore dei blocchi staccarsi dalla montagna madre, e persino sentì nella bocca il sapore della polvere di marmo, la stessa con la quale, a suo dire, era stato allattato da bambino, "latte impastato con polvere di marmo", nel comune di Settignano, dove abitava la nutrice, e lavoravano gli scalpellini che estraevano la pietra serena. Ma mirando e rimirando il marmo, ascoltandolo, toccandolo, annusandolo, persino gustandone la polvere, Michelangelo, come racconta il di lui biografo Ascanio Condivi,³ non cercava nel cuore delle cave il volto di papa Giulio II. Michelangelo voleva scolpire Dio.

Dopo aver trascorso otto lunghi mesi a esplorare le vaste cave di marmo di Carrara, gli parve di scorgere che qualcosa di gigan-

1. Giuliano della Rovere; Albissola Marina, Repubblica di Genova, attuale Italia, 5 dicembre 1443 — Roma, Stato Pontificio, attuale Italia, 21 febbraio 1513; papa dal 1 novembre 1503 fino al 21 febbraio 1513.

2. Caprese Michelangelo (Repubblica di Firenze, attuale Italia), 6 marzo 1475 — Roma (Stato Pontificio, attuale Italia) 18 febbraio 1564.

3. Ripatransone, 1525 — 10 dicembre 1574.

tesco, un mostro invisibile, un essere di dimensioni straordinarie viveva in quel bianco materiale. Agli occhi dell'artista, i recessi delle cave divennero gradualmente dita, piedi, gambe, braccia, omeri; muscoli bianchi apparvero nelle pareti; un sangue latteo prese a scorrervi; più in alto nella montagna si gonfiò un petto di gigante, e le pendici si torsero in forma di fianchi poderosi; e ancora più in alto, sulla cima delle Alpi Apuane, comparve il volto di un uomo, la bocca serrata, lo sguardo fisso sul mare, i capelli scompigliati dal vento impetuoso che soffia a quell'altura.

Fu allora che Michelangelo smise di scovare blocchi per dar forma di marmo ai capricci dei suoi clienti e cominciò a credere che in tutta la montagna si nascondesse una figura di gigante, creato a immagine e somiglianza di Dio. Concepì dunque il titanico progetto di liberarlo, di trasformare la montagna tutta nella statua di un colosso di marmo che, con sguardo lucente, orientasse i naviganti verso i porti della Toscana:

Stette in quei monti con due servitori, et una cavalcatura, senza altra provisione, se non del vitto, meglio d'otto mesi. dove un giorno quei luoghi veggendo, d'un monte, che sopra la marina riguardava, gli venne voglia di fare un Colosso, che da lunghi apparisse a' navaganti, invitato massimamente dalla comodità del masso, donde cavare acconciamente si poteva, et dalla emulazione delli antichi, iquali forse per il medesimo effetto che Michelagnolo, capitati in quel loco, o per fuggir l'otio, o per qual si voglia altro fine, v'hanno lasciate alcune memorie imperfette, et abbozzate, che danno assai bon saggio de l'artificio loro. Et certo l'harebbe fatto se'l tempo bastato gli fusse, o l'impresa per laquale era venuto, l'havesse concesso.

(Condivi 1553: 14 verso)

Il colossale progetto non fu mai realizzato. Nel 1506, Michelangelo tornò a Roma e scoprì che Giulio II non s'interessava più alla sua propria sepoltura e si dedicava ad altre opere e battaglie.

2. Il volto gigante di Dinocrate

Ma neppure si realizzò il progetto di quell'altro eccelso scultore che probabilmente aveva ispirato Michelangelo e la sua emulazione degli antichi. Come raccontano diverse fonti greche e latine, Dinocrate di Rodi,⁴ noto anche come Stasicrate o Chirocrate, fu il primo a concepire il progetto di trasformare una montagna intera nella scultura di un uomo. Non un gigante volle rappresentare, tuttavia, né un dio, ma un giovinetto che, a quel tempo, aveva acquisito carattere divino e conquistato gran parte del mondo allora conosciuto: Alessandro Magno.⁵ Racconta Vitruvio⁶ nel II libro del *De Architectura*, che l'ambizioso architetto e urbanista Dinocrate lasciò d'impulso la nativa Macedonia per seguire in battaglia l'esercito di Alessandro, incontrare il celebre sovrano e proporgli di persona un progetto straordinario. Anche Dinocrate, infatti, aveva visto un gigante in una montagna, e precisamente nel Monte Athos, dove secoli più tardi sarebbe sorta l'enclave dei monasteri ortodossi. Dinocrate però non aveva osservato questa montagna con gli occhi dello scultore, come lo avrebbe fatto in seguito il suo emulatore fiorentino, ma con quelli dell'architetto e urbanista. Pertanto, propose ad Alessandro di trasformare il Monte Athos nell'immensa statua di un uomo, la quale avrebbe retto nella mano sinistra una città e, nella destra, una coppa smisurata, ove sarebbero confluiti tutti i rivi della montagna. Michelangelo aveva letto Vitruvio, e la storia del progetto di Dinocrate lo aveva impressionato. Come il suo antesignano greco, anche il fiorentino morì senza aver trasformato la montagna in un gigante. Il colosso, tuttavia, iniziò a vivere nelle arti visive.

4. Nato verso la fine del secolo IV a.C.

5. Pella, Macedonia, Grecia antica, 20 o 21 luglio del 356 a. C. — Babilonia, 10 o 13 giugno del 323 a.C. Sulla storia e la filologia del progetto, si consultino Schama 1995 (cap. 7: "Dinocrates and the Shaman: Altitude, Beatitude, Magnitude": 385-446); Desideri 2001; Speake 2002 (cap. 1, "Athos BC": 12-16); Cagnazzi 2005; Della Dora 2005.

6. Marcus Vitruvius Pollio, Roma (Italia) c. 80-70 a.C. — c. 15 a.C.

3. Volti giganti moderni

Oggi i laureandi italiani consegnano le loro tesi con banali frontespizi stereotipati, ma nel diciassettesimo secolo li utilizzavano per ringraziare ermeticamente i loro benefattori. Nel frontespizio delle *Conclusioni* difese dallo studente spagnolo Cristoforo Lozano nel 1666 per ottenere il titolo di dottore presso l'Università "Sapienza" di Roma compariva un'immagine disegnata da Pietro da Cortona⁷ e incisa da François Spierre⁸ (Fig. 1).



Fig. 1. Frontespizio della tesi di Cristoforo Lozano (1666), disegno di Pietro da Cortona; incisione di François Spierre. Incisa a Roma. 37,2 x 27,1 cm. Londra: British Museum.

7. Pietro Berettini; Cortona, Italia, 1 novembre 1596 — Roma, Italia, 16 maggio 1669.

8. Nancy, 12 novembre 1639-Marsiglia, 6 agosto 1681.

Rappresenta l'artista italiano che, in ginocchio, presenta al Pontefice l'incisione stessa, mentre un terzo personaggio, l'anziano architetto e urbanista Dinocrate, indica coi gesti, la postura, e l'espressione del viso la corrispondenza tra l'immagine offerta e l'incisione. Il messaggio visivo del frontespizio, un caso esemplare di *mise en abyme*, gioca con l'omonimia dell'imperatore macedone col Papa Alessandro VII,⁹ incoraggiando il secondo a riconoscersi nel glorioso omonimo attraverso una serie di segni sibillini, come le querce ai piedi della montagna, riferimento a quelle che comparivano nello stemma del pontefice.

Forse lo studente spagnolo Cristoforo Lozano aveva letto il libro che un suo connazionale, il diplomatico e letterato Diego de Saavedra Fajardo,¹⁰ aveva pubblicato alcuni anni prima, nel 1640, con grande successo internazionale: *Idea de un Príncipe Político Cristiano representada en cien empresas*. In questa versione cristianizzata di Machiavelli, l'impresa 40, intitolata "Pese la liberalidad con el poder. *Quae tribuunt, tribuit*", si riferiva in modo velato ma significativo alla concezione del potere incarnata dal progetto di Dinocrate:

A los príncipes llaman montes las divinas Letras, y a los demás, collados y valles. Esta comparación comprende en sí muchas semejanzas entre ellos; porque los montes son príncipes de la tierra, por ser inmediatos al cielo y superiores a las demás obras de la Naturaleza, y también por la liberalidad con que sus generosas entrañas satisfacen con fuentes continuas a la sed de los campos y valles, vistiéndolos de hojas y flores, porque esta virtud es propia de los príncipes. Con ella, más que con las demás, es el príncipe parecido a Dios, que siempre está dando a todos abundantemente. Con ella la

9. Fabio Chigi; Siena, Italia, 13 febbraio 1599 — Roma, 22 maggio 1667; papa dal 7 aprile 1655.

10. Algezars, Murcia, 6 maggio 1584 — Madrid, 24 agosto 1648.

obediencia es más pronta, porque la dádiva en el que puede mandar hace necesidad, o fuerza la obligación. El vasallaje es agradable al que recibe.¹¹

Nella storia visiva dell'Occidente, il ricorso all'immagine del potere come montagna trasformata in gigante non esalta solo il dominio di monarchi e pontefici assoluti ma anche quello dello Stato, come nel famoso frontespizio ideato da Abraham Bosse,¹² nel 1651, per il *Leviatano* di Thomas Hobbes:¹³ in questa incisione, il potere assoluto viene rappresentato insieme come una montagna più alta delle altre, come l'effigie di un sovrano, e come corpo di gigante creato da quelli di una moltitudine (Fig. 2).

11. “Le divine Scritture chiamano i principi “montagne”, e tutti gli altri “colline” e “valli”. Questa comparazione racchiude in sé molte similarità; infatti i monti sono i principi della terra, perché sono immediatamente vicini al cielo e superiori alle altre opere della Natura, ma anche per la liberalità con la quale le loro viscere generose spengono con fonti continue la sete dei campi e delle valli, rivestendoli di foglie e fiori, perché questa virtù è propria dei principi. Grazie a essa, più che alle altre, il principe è simile a Dio, il quale dà sempre a tutti abbondantemente. Grazie a questa virtù, l'obbedienza è più immediata, giacché il dono, in colui che può esercitare il comando, rende questo necessario e spinge all'obbligo. Il vassallaggio è gradevole per coloro che ricevono.” (trad. nostra).

12. Tours, Francia; c. 1602-1604 — 14 febbraio 1676.

13. Westport, presso Malmesbury, 5 aprile 1588 — Derbyshire, 4 dicembre 1679.



Fig. 2. Abraham Bosse (1651) Frontespizio del Leviatano di Thomas Hobbes, Andrew Crooke, Londra.

Anche nella Francia repubblicana, nel 1796, Pierre-Henri de Valenciennes¹⁴ dipinse un *Monte Athos trasformato in monumento per Alessandro* (Fig. 3). In molti lo hanno interpretato come rappresentazione allegorica del potere repubblicano, e tuttavia non si può escludere che l'intenzione del pittore francese fosse invece quella di alludere alla sua propria estetica della pittura di paesaggio, poi teoricamente descritta nell'opera *Elements de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de reflexions et conseils à un élève sur la*

14. Tolosa, 6 dicembre 1750 — Parigi, 16 febbraio 1819.

peinture et particulièrement sur le genre du paysage (1799).¹⁵ In essa si sottolineava l'esigenza di considerare la pittura di paesaggio come se si trattasse di quella di un ritratto, esattamente come il volto di Alessandro, nella pittura di Valenciennes, pareva scaturire naturalmente dal Monte Athos (Wilson-Chevalier 1997).



Fig. 3. Pierre-Henri de Valenciennes (1796) *Il monte Athos trasformato in monumento per Alessandro*, olio su tela, 41,9 × 91,4 cm, Art Institute, Chicago, IL.

In effetti, ciò che né l'architettura di Dinocrate di Rodi né la scultura di Michelangelo erano riusciti ad ottenere, vale a dire la trasformazione di una montagna intera nel corpo di un gigante possente, s'incarnava invece come simulacro visivo nell'immaginario politico e visivo dell'Occidente. Pietro da Cortona e il suo cliente laureando lo usarono per lodare Papa Alessandro VII; Diego de Saavedra Fajardo per delineare le virtù del principe cristiano; Thomas Hobbes per alludere al potere dello Stato assoluto e Pierre-Henri de Valenciennes per enfatizzare la superiorità della Repubblica, nonché la dignità della pittura di paesaggio.

15. Parigi: Desenne-Duprat.

4. Volti giganti orientali



Fig. 4. Johann Bernhard Fischer von Erlach. 1721. Entwurf einer historischen Architektur. Vienna, tavola XVII.

Va sottolineato che Fischer von Erlach non confronta il progetto di Dinocrate con architetture occidentali, ma con opere dell'Oriente Medio o Estremo. Nel commentare la tavola XVII, l'architetto austriaco ricorda come anche la regina assira Semiramide avesse fatto scolpire il suo ritratto gigante in una montagna oggi conosciuta come Bisotun, nella provincia di Kermanshah, a Ovest dell'Iran. Sicuramente, la fonte di Fischer von Erlach è Diodoro Siculo,¹⁷ il quale racconta l'episodio nel II libro della sua *Bibliotheca historica*:

16. Graz, 20 luglio 1656 — Vienna, 5 aprile 1723.

17. Agira (Italia), c. 90 a.C. — c. 30 a.C.

ἡ δὲ Σεμίραμις ἐπειδὴ τοῖς ἔργοις ἐπέθηκε πέρας, ἀνέζευξεν ἐπὶ Μηδίας μετὰ πολλῆς δυνάμεως: καταντήσασα δὲ πρὸς ὄρος τὸ καλούμενον Βαγίστανον πλησίον αὐτοῦ κατεστρατοπέδευσε, καὶ κατεσκεύασε παράδεισον, ὃς τὴν μὲν περίμετρον ἦν δώδεκα σταδίων, ἐν πεδίῳ δὲ κείμενος εἶχε πηγὴν μεγάλην, ἐξ ἧς ἀρδεύεσθαι συνέβαινε τὸ φυτουργεῖον. [2] τὸ δὲ Βαγίστανον ὄρος ἐστὶ μὲν ἱερὸν Διός, ἐκ δὲ τοῦ παρὰ τὸν παράδεισον μέρους ἀποτομάδας ἔχει πέτρας εἰς ὕψος ἀνατεινούσας ἑπτακαίδεκα σταδίου. οὗ τὸ κατώτατον μέρος καταξύσασα τὴν ἰδίαν ἐνεχάραξεν εἰκόνα, δορυφόρους αὐτῇ παραστήσασα ἑκατόν.¹⁸

È interessante notare che, in un altro passaggio della stessa opera, Diodoro Siculo racconta come Alessandro Magno, nella sua marcia da Susa a Ecbatana, avesse deviato il suo cammino per ammirare quel paradiso. Fischer von Erlach, poi, riteneva che la scultura gigante che Dinocrate non potette realizzare si fosse concretizzata non solo nell'Oriente Medio, ma anche in quello estremo. Nella stessa tavola XVII l'architetto austriaco cita Erasmus Finx,¹⁹ più noto come Erasmus Francisci, considerato uno dei primi scrittori professionisti della modernità. Nel 1668, questo prolifico e versatile autore tedesco volle sfruttare la crescente passione europea per i viaggi esotici pubblicando un libro che fu in effetti molto venduto e letto, *Ost- und West-Indischer wie*

18. II, 13 “Semiramide, avendo compiuto le sue opere (a Babilonia) marciò contro i Medi con un vasto esercito; però quando giunse alla montagna chiamata Bisotun, si accampò lì vicino e preparò un paradiso [un giardino paradisiaco] la cui circonferenza era di dodici stadi; poiché si situava in pianura, disponeva di una grande sorgente, grazie alla quale si potevano irrigare tutte le piante. La montagna in sé era sacra a Zeus, e aveva rocce scoscese lungo una pendice fino al giardino, le quali misuravano fino a diciassette stadi di altezza. Dopo aver tagliato la parte inferiore della roccia, [la regina] vi fece scolpire il suo proprio ritratto, insieme con la raffigurazione di un centinaio delle sue guardie personali” (traduzione nostra).

19. Lubecca, 16 novembre 1627 — Norimberga, 20 dicembre 1694.

auch Sinesischer Lust- und Stats-Garten: in drey Haupt-Theile unterschieden, in cui descriveva tutti i paesaggi straordinari incontrati dagli esploratori europei. A pagina 1070, nella sezione dedicata ai giardini cinesi, Erasmus Francisci scrive:

Zwischen der Hauptstadt Chung-king und der Stadt Tungchuen, in der Reichs-Landschaft Suchuen, ist am Ufer des Flusses Fu ein abenteuerlicher Berg zu schauen. Denn wiewohl er ziemlich hoch; hat man ihn doch recht wie einen natürlichen Menschen gebildet; ihm Kopf, Augen, Nasen, Ohren, Brust, Bauch, Arme und Beine gemacht und eine sitzende Postur gegeben. Seine Füße zeugt dieses Berg-Bild. [...] Solches ungeheure Berg und Götzen-Bild wird unter dem Namen *Fe*, Göttlich von Ihnen, zu gewissen Zeiten verehrt und angebetet.²⁰

La pagina che segue contiene un'incisione che rappresenta la montagna venerata dai Cinesi del Chung-king (Fig. 5). Chun-King è il vecchio nome di Chongqing, nella provincia del Sichuan. Il nome della montagna menzionato da Erasmus Francisci, *Fe*, corrisponde probabilmente al modo in cui, nel dialetto della città, viene pronunciato il nome della montagna *Fo*, ovvero Jin Fo Shan (金佛山), ove “Jin Fo” (金佛) significa “divinità dorata” e rappresenta l'aspetto sublime della montagna.

20. “Tra la capitale Chung-king e la città di Tungchen, nel regno della provincia di Sichuen [Sichuan] si può vedere lungo la sponda del fiume Fu una montagna meravigliosa. Siccome è piuttosto alta, le si è conferita l'effigie di un uomo; vi si sono scolpiti testa, occhi, narici, orecchie, petto, addome, braccia e gambe e le si è conferita una postura assisa. Questa effigie di montagna mostra i suoi [piedi] periodicamente, questa montagna mostruosa e l'immagine dell'idolo sono oggetto di devozione e offerte sotto il nome di *Fe*, una loro divinità.” (trad. nostra).

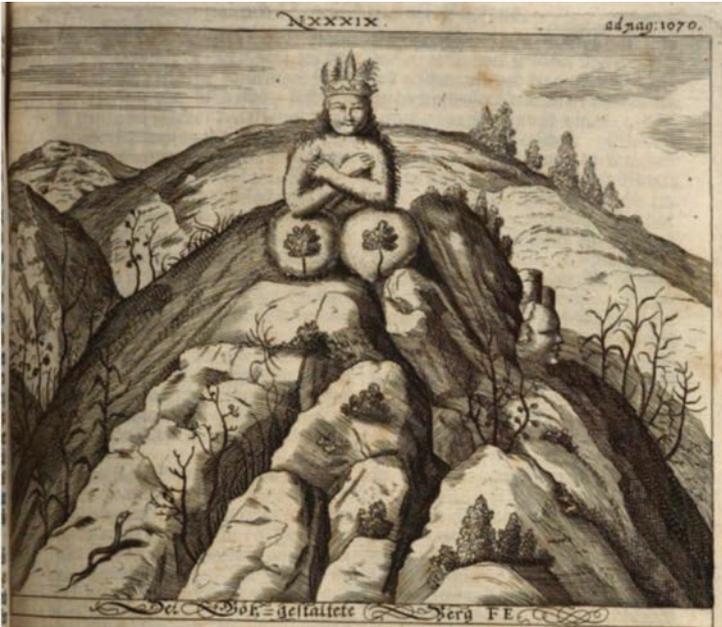


Fig. 5. Erasmus Finx (1668) Ost- und West-Indischer wie auch Sinesischer Lust- und Stats-Garten: in drey Haupt-Theile unterschieden. In Verlegung Johann Andreae Endters, Norimberga, 1070.

Nel quadro di una semiotica delle culture, si può formulare una nuova interpretazione di questa serie di testi, quelli verbali che evocano progetti colossali non realizzati, quelli visivi che li rappresentano, e altri testi che, in parole e immagini, evocano il loro compimento in uno spazio esotico e orientale. Tale interpretazione non riguarda solo il passato ma anche il presente, e il rapporto che gli esseri umani instaurano tra natura, spazio, potere e ambizione. C'è un elemento fondamentale nella storia di Dinocrate e Alessandro Magno che Michelangelo ignorò, che Pietro da Cortona non volle ricordare, che Diego de Saavedra non menziona, che non appare né nel frontespizio del *Leviatano* né nel dipinto di Pierre-Henri Valenciennes, e che Fischer von Erlach non sottolineò nei suoi riferimenti ai colossi orientali citati da Diodoro Siculo ed Erasmus Francisci.

5. Contro i volti giganti

L'elemento è il seguente: come riferiscono diverse fonti antiche, Alessandro Magno non volle trasformare la montagna nella sua effigie gigante. Plutarco,²¹ nel capitolo 72(5-8) della *Vita di Alessandro*, lo ricorda in modo lapidario: “ταῦτα μὴν οὖν παρητήσατο”, “respinse il progetto”. È però lo stesso Vitruvio, nel secondo libro del *De Architectura*, a riportare in dettaglio i motivi per cui il giovane imperatore non assecondò il progetto del visionario artista:

[...] delectatus Alexander narratione formae Statim quaesivit se Essent agro circa qui possent frumentaria ratione eam della città tueri. cum invenisset non posse nisi transmarinis subvec tionibus, Dinocrate, inquit, Attendo egregiam formae compositionem et ea delector, sete animadverto se qui deduxerit eo loci coloniam ribalta ut iudicium eius vituperetur. ut enim natus infans sine nutricis lacte non potest ali neque annuncio vitae crescentis Gradus perduci, sic civitas sine Agris et eorum fructibus in moenibus affluentibus non potest Crescere nec sine Abundantia Cibi frequentiam habere populumque sine copia tueri. itaque quemadmodum formationem cazzo probandam, locum improbandum psichico, teque volo esse mecum, quod tua opera sum usus.²²

21. Lucius Mestrius Plutarchus (Μέστριος Πλούταρχος), Cheronea (Beozia, Impero romano), 46 — Delfos (Focida, Impero romano) 127.

22. II, 2: “Alessandro restò altamente soddisfatto della descrizione di tal progetto e sul momento chiese se attorno alla città vi fossero campi che potessero approvvigionarla con le raccolte di grano. Quando gli fu detto che tale approvvigionamento non sarebbe stato possibile se non attraverso il trasporto d’oltremare, Alessandro rispose: ‘Dinocrate, osservo con attenzione la magnifica struttura del tuo progetto e mi aggrada. Tuttavia avverto che se qualcuno fondasse una colonia in questo stesso luogo, la sua decisione sarebbe forse molto criticata. Infatti, così come un neonato si può alimentare soltanto con il latte della nutrice e senza di essa non può svilupparsi, allo stesso modo una città non può crescere se non possiede campi i cui frutti le giungano in abbondanza; senza un approvvigionamento abbondante non può aumentare il

Nel testo vitruviano, la risposta di Alessandro a Dinocrate è meno brusca che in Plutarco, più gentile e più articolata; vi emerge, in particolare, l'evocazione dell'Imperatore come uomo saggio e illuminato, che non dà seguito all'ambizione personale di vedere un'intera montagna trasformata in un gigante a sua immagine, con la città letteralmente nelle sue mani, ma si preoccupa innanzitutto delle condizioni degli stessi cittadini, con uno sguardo dal basso verso l'alto, piuttosto che viceversa. In un'altra opera di Plutarco su Alessandro, il libello *De Alexandri magni fortuna aut virtute*, l'autore chiama Dinocrate "Stasicrate" e lo descrive come uno scultore; spiega inoltre che il suo progetto era quello di scolpire l'effigie di Alessandro sul Monte Athos, esattamente come Michelangelo aveva sognato di farlo col suo gigante nelle Alpi apuane:

[...] ἐν δ' οὖν τοῖς ἄλλοις τεχνίταις καὶ Στασικράτης ἦν ἀρχιτέκτων, οὐδὲν ἀνθρῶν οὐδ' ἡδὺ καὶ πιθανὸν τῇ ὄψει διώκων, ἀλλὰ καὶ χειρὶ μεγαλοργῶ καὶ διαθέσει χορηγίας βασιλικῆς οὐκ ἀποδεύουση χρώμενος. οὗτος ἀναβὰς πρὸς Ἀλέξανδρον ἐμέμετο τὰς γραφομένας εἰκόνας αὐτοῦ καὶ φλυφομένας καὶ πλαττομένας, ὡς ἔργα δειλῶν τεχνιτῶν καὶ ἀγεννῶν 'ἐγὼ δ'' εἶπεν εἰς 'ἄφθαρτον, ὃ βασιλεῦ, καὶ ζῶσαν ὕλην καὶ ρίζας ἔχουσαν αἰδίου καὶ βάρος ἀκίνητον καὶ ἀσάλευτον ἔγνωκά σου τὴν ὁμοιότητα καταθέσθαι τοῦ σώματος.²³

numero dei suoi abitanti né essi possono sentirsi sicuri. Pertanto, in merito al tuo progetto penso che esso meriti ogni classe di elogi, ma la ubicazione della città non può essere approvata. È mio desiderio che tu rimanga al mio fianco, in quanto voglio servirmi della tua opera." (trad. nostra).

23. II, 2: 431; "Ma io, Sua Maestà", disse, "ho concepito il progetto di collocare l'effigie in materiale vivo e imperituro, con radici che siano eterne, inamovibili e incorruttibili nel peso'. In effetti il Monte Athos in Tracia, in quella parte di esso in cui si trova la cima più alta e visibile, ha superfici e altitudini ben proporzionate, estremità e articolazioni e proporzioni che suggeriscono la forma umana. Quando lo si sia tagliato e lavorato adeguatamente, lo si

In questo passaggio si dichiara apertamente l'intento adulterio del progetto ma se ne rivela anche lo scopo estetico, lo stesso che soggiaceva all'ambizione smisurata di Michelangelo: molti secoli prima che Walter Benjamin si preoccupasse della perdita dell'aura a causa della riproduzione meccanica delle opere d'arte, gli antichi avevano già compreso la deperibilità dei dipinti, delle sculture, e persino delle architetture: i pigmenti potevano seccarsi e screpolarsi, i colori sbiadire, le tavole di legno marcire e creparsi; persino il marmo e l'oro, i materiali dell'eternità, potevano essere soggetti a colpi, fessure, scheggiature, graffi; nonostante le dimensioni monumentali, poi, le opere in generale potevano essere rubate, come dimostra la loro rapace circolazione per il mondo dopo saccheggi, guerre, e furti. E nemmeno si poteva contare sull'architettura, le rovine attestando sin troppo eloquentemente il carattere effimero dei templi, dei mausolei, come pure dei palazzi e persino delle muraglie. No, l'unico modo per garantire eternità all'effigie di un imperatore-dio era quello di trasformare un'intera montagna a sua immagine.

L'opuscolo di Plutarco sottolinea l'arroganza dell'artista per sottolineare il carattere morale e l'umiltà virtuosa di Alessandro, che gli si contrappone. A tal fine, anche la sua risposta si modifica, in quanto nel *De Alexandri Magni fortuna aut virtute* l'Imperatore macedone non si preoccupa più dell'approvvigionamento di grano ai cittadini che vivranno nella sua mano gigante, ma risponde invece come segue:

potrebbe chiamare la statua di Alessandro, è così sarà; con la sua base situata nel mare, con la mano sinistra impugnerà e manterrà una città popolata di diecimila abitanti, e con la destra verserà da una coppa per libagioni un rivo che scorra sempre verso il mare. In quanto all'oro e al bronzo, all'avorio, ai materiali lignei e ai pigmenti, che compongono quelle immagini miserabili che si possono comprare e vendere, rubare o fondere, rifiutiamole tutte!" (trad. nostra).

ἔα δὲ κατὰ χώραν' ἔφη 'τὸν Ἄθω μένειν: 13 ἀρκεῖ γὰρ ἑνὸς βασιλέως ἐνυβρίσαντος εἶναι μνημεῖον: ἐμὲ δ' ὁ Καύκασος δεῖξει καὶ τὰ Ἡμῶδὰ καὶ Τάναϊς καὶ τὸ Κάσπιον πέλαγος, αὐτὰι τῶν ἐμῶν ἔργων εἰκόνες.'²⁴

Maliziosamente, nella risposta di Alessandro Magno riportata da Plutarco, il Monte Athos diventa riferimento a Serse,²⁵ che lo tagliò con un canale e andò incontro a un fallimento militare. Pertanto, si delinea qui un'opposizione tra una concezione greca del potere, che rifugge l'arroganza e il dominio spaziale e morfologico sulla natura che essa comporta, e una concezione persiana, che fallisce proprio perché non comprende i limiti del suo dominio (Warnke 1994). Interpretata storicamente e antropologicamente, questa dialettica sarebbe però il risultato di una semiotica della cultura orientalista, non difficile da confutare. L'attribuzione di gigantismo antropomorfo alla Cina, per esempio, è un puro frutto di tale proiezione, dal momento che le fonti di Erasmus Francisci con ogni probabilità si erano semplicemente imbattute nelle statue giganti del Buddha scolpite nelle rocce del Sichuan. Inoltre, mentre in Europa Pierre-Henri de Valenciennes consigliava di trattare la pittura di paesaggio come quella di ritratto, in Cina, dove quest'ultimo genere venne introdotto dopo il primo, pittori e teorici consigliavano esattamente il contrario: era necessario riconoscere il paesaggio nel volto di una persona, secondo la ricetta dell'antica fisionomia cinese, e non il volto di una persona nel paesaggio. Ciò è quanto suggeriva, per esempio, lo *Shenxiang quanbian* (神象全編), la *Guida completa alla fisionomia dello spirito*, compilata da Yuan Zhongche

24. II, 2: 431; "'Però', disse, 'lascia che Athos rimanga com'è. È sufficiente che sia il memoriale dell'arroganza di un re; invece mostreranno la mia impronta il Caucaso e la catena dei monti Emodi, il Don e il Mar Caspio; questa sarà l'immagine delle mie opere.'" (trad. nostra).

25. Persia, 519 BC — agosto 465 BC.

(袁忠徹), durante la prima dinastia Ming (1367-1458) (Fig. 6).
Chiaramente ispirata al taoismo, la *Guida* consigliava:

Il volto [dovrebbe] essere diviso nelle Cinque Montagne (*wuyue*) e nei Quattro Fiumi (*sidu*). Le Cinque Montagne sono la fronte, il mento, il naso, lo zigomo destro e lo zigomo sinistro; i Quattro Fiumi sono le orecchie, gli occhi, la bocca e le narici.



Fig. 6. Shenxiang quanbian, “Guida completa alla fisionomia dello spirito” (神象全編), compilato da Yuan Zhongche (袁忠徹), alias Gongda o Jingsi, durante la prima dinastia Ming (1367-1458). Edizione di epoca Ming, Biblioteca nazionale centrale di Taipei, Taiwan.

La dialettica non è quindi tra Oriente e Occidente, ma tra una concezione che immagina il potere come in grado di plasmare la natura a sua immagine e somiglianza e, all'opposto, una che rifiuta questo potere come arroganza pericolosa, suggerendo che sia la natura stessa a dettare la dimensione delle azioni umane. Ogni volta che, nella storia, gli esseri umani scelgono la prima opzione, esaltano la cieca ambizione di Dinocrate e dimenticano il saggio rifiuto di Alessandro.

6. Volti giganti contemporanei

Ciò è avvenuto anche nell'epoca contemporanea. Il 19 marzo del 1934, il quotidiano americano *Washington Herald* pubblicò una caricatura dell'artista Gutzon Borglum,²⁶ che allora stava scolpendo i volti giganti di quello che oggi è noto come il *Monumento Nazionale del Monte Rushmore* (Fig. 7). Nella didascalia della caricatura si legge il seguente commento sarcastico:

Gutzon Borglum, who has been in Washington perfecting plans for the Mount Rushmore Committee, says of the Memorial: "Alexander the Great wanted to convert the Olympian mountain into Sculpture, Michael Angelo wished to carve colossal figures on Carrara mountains — America alone is achieving in a national memorial the dreams of these great men".²⁷

26. John Gutzon de la Mothe Borglum; Bear Lake, Idaho, USA, 25 marzo 1867 — Chicago, Illinois, USA, 4 marzo 1941.

27. "Gutzon Borglum, il quale è stato a Washington per perfezionare i piani per il Comitato del monte Rushmore, dice a proposito del Memoriale: 'Alessandro Magno desiderava convertire la montagna olimpica in scultura, Michelangelo desiderava intagliare figure colossali nelle montagne di Carrara. Solo gli Stati Uniti stanno conseguendo in un monumento nazionale i sogni di questi grandi uomini'." (trad. nostra).

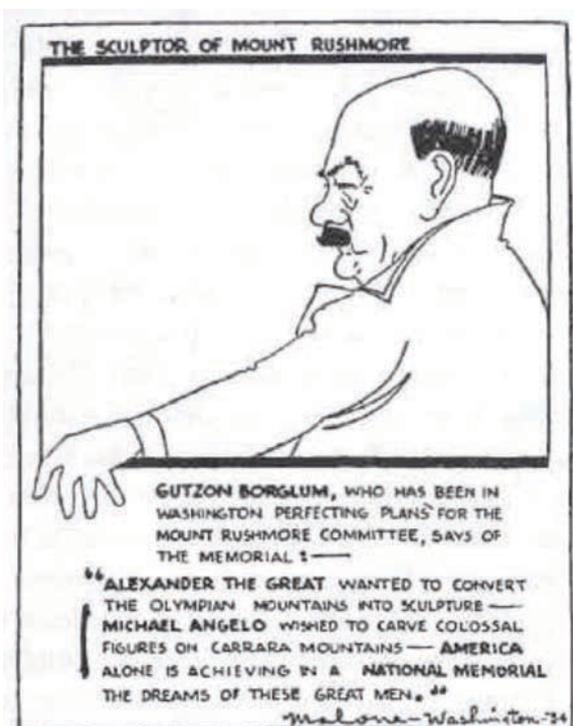


Fig. 7. Caricatura dell'artista Gutzon Borglum pubblicata dal quotidiano americano Washington Herald il 19 marzo 1934.

Il creatore del *Monumento Nazionale del Monte Rushmore* era stato in effetti ispirato da antichi progetti di trasformazione di montagne intere in effigi di protagonisti della storia di una nazione. Le sue fonti, tuttavia, erano state mal interpretate: Alessandro, come si è visto, aveva di fatto respinto il progetto di Dinocrate, divenendo così, nelle storie mitiche dell'episodio, emblema del sovrano che sa come moderare la propria arroganza. Gli ideali politici di Gutzon Borglum erano però altri: ammiratore del leader fascista italiano Benito Mussolini e dei film razzisti di David Wark Griffith, lo scultore del Monte Rushmore era un membro del Ku Klux Klan. La sua concezione del potere

e dell'uomo, nonostante le dichiarazioni di fede politica democratica, era quella del nietzscheano *Übermensch*, di qualcuno che domina il mondo, la natura e gli altri uomini, e imprime la sua effigie nella storia in modo violento e indelebile.



Fig. 8. L'effigie di un quinto presidente sul Monte Rushmore; immagine anonima.

7. Conclusione: volti proporzionati

Si dice di Donald Trump che, in alcune interviste, avrebbe espresso la volontà di apparire come quinto presidente di Monte Rushmore (Fig. 8). La storia si ripete. Un'intera nazione, la più potente del mondo, ha sostenuto un politico che le ha promesso di "farla grande di nuovo". Il compito di una semiotica della cultura non consiste nel criticare ma piuttosto nell'indicare che un altro modello ideologico è possibile, e si oppone al sogno di Dinocrate. Non è un presunto modello "occidentale" ma piuttosto uno umanistico, secondo il quale il valore dei progetti umani non si misura in relazione alla loro dimensione ma alla loro proporzione. Nessuno ne formulò il principio meglio di Leon Bat-

tista Alberti, esattamente nell'ambito di una critica del progetto di Dinocrate. Nel *De re aedificatoria*, scritto nel 1450, il quarto capitolo del sesto libro recita "Quis enim audeat, quicumque ille fuerit, seu Stasicrates, ut refert Plutarchus, seu Dinocrates, ut refert Vitruvius, qui en monte Athos Alexandri effigiem facturum se polliceret, in cuius manu civitas affidaret milium capax hominum decem" / "Perché chi mai sarebbe stato talmente tracotante, che si trattasse di Stasicrate, come lo riferisce Plutarco, o Dinocrate, come lo riporta Vitruvio, nel promettere che avrebbe scolpito l'effigie di Alessandro nel monte Athos, ponendogli nella mano una città di diecimila abitanti?"

Fig. 9: Francesco di Giorgio Martini. 1470. *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*. Post 1477-ante 1487. Biblioteca Reale, Codice Saluzziano 148, Torino.

Nel 1470, il pittore, scultore e architetto senese Francesco di Giorgio Martini tradusse il *De re aedificatoria* dal latino al volgare italiano e lo pubblicò per la prima volta. Sei anni dopo, diede alle stampe il suo proprio trattato, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, in cui cercò di seguire l'insegnamento di Vitruvio e sviluppare una teoria dell'architettura che fosse esattamente opposta a quella incarnata dalla proposta di Dinocrate ad Alessandro: il corpo dell'uomo, e non la sua eccessiva ambizione, doveva costituire la misura di ogni progetto. Nel trattato appare una nuova immagine del mito di Dinocrate, in cui non il corpo gigante nella montagna, ma il corpo giovane e perfettamente proporzionato dell'Imperatore tiene nella sua destra la città.

Vi è dunque da sperare che anche i futuri leader politici s'ispirino ad Alberti, e non a Dinocrate, e guadagnino consenso non promettendo di fare grandi le loro nazioni, ma di farle proporzionate. E cos'è poi in effetti la giustizia, se non la più sublime delle giustezze, la migliore delle proporzioni?

Riferimenti bibliografici

- CAGNAZZI S. (2005) *Il grande Alessandro*, "Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte", 54, 2: 132-143 (Franz Steiner Verlag, Stoccarda).
- CALLEBAT L. (1994) *La Tradition Vitruvienne au Moyen Age et à la Renaissance: Eléments d'Interprétation*, "International Journal of the Classical Tradition", 1, 2: 3-14 (Springer, Dordrecht).
- CONDIVI A. (1553) *Vita di Michelagnolo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi da la Ripa Transone*, appresso Antonio Blado Stampatore Camerale, Roma.
- DELLA DORA V. (2005) *Alexander the Great's Mountain*, "Geographical Review", 95, 4: 489-516 (American Geographical Society, New York, NY).
- DESIDERI P. (2001) "La montagna nel pensiero ecologico degli antichi", in S. GIORCELLI BERSANI (a cura di), *Gli antichi e la montagna. Ecologia, religione, economia e politica del territorio*, atti del convegno (Aosta 21-23 settembre 1999), Celid, Torino, 23-25.
- LOTZ W. (1940) *Eine Deinokratesdarstellung des Francesco di Giorgio*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 5, 6: 428-433 (Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut, Firenze).
- SCHAMA S. (1995) *Landscape and Memory*, Vintage, New York (Cap. VII: "Dinocrates and the Shaman: Altitude, Beatitude, Magnitude", 385-446)
- SPEAKE G. (2002) *Mount Athos: Renewal in Paradise*, Yale University Press, New Haven, CN (Cap. I: "Athos BC": 12-16).

WARNKE M. (1994) *Political Landscape: The Art History of Nature*, Reaktion Books, Londra.

WILSON-CHEVALIER K. (1997) "Alexander the Great at Fontainebleau", in Nicos HADJINIKOLAOS (a cura di), *Alexander the Great in European Art*; atti del convegno (22 settembre 1997-11 gennaio 1998), Organization for the Cultural Capital of Europe, Salonicco, 25-33.

Luoghi, tra estetica e politica

Una storia di sguardi e di racconti dello sguardo

ROSSANA BONADEI*

Dieci quadri per parlare di momenti della nostra storia lunga, dei modi e degli stili culturali che hanno determinato il nostro insediarsi e del sinuoso adattarsi del linguaggio nella costruzione e definizione del nostro 'farci spazio' nel mondo: tanto 'politicamente', osservando, agendo, progettando, costruendo, difendendo e conquistando, quanto immaginativamente, sognando, parlando, raccontando, scrivendo, disegnando. Agente della determinazione spaziale, del suo farsi quanto del suo immaginarsi, è innanzitutto lo sguardo: da qui una storia dei luoghi che è anche e soprattutto storia di sguardi e di racconti dello sguardo. Proveremo qui a far dialogare tra loro spazio e sguardo, all'insegna di uno 'spatial gaze' capace di interrogare le molteplici narrazioni che raccontano un luogo e ne costruiscono il senso, muovendoci tra varie prospettive disciplinari, tra storia letteraria e poetiche del paesaggio, geografia e antropologia, teorie del viaggio e del turismo.

1. Spaziare

Parole vicine ma diverse, per cui ci viene da associare predicati e complementi con sfumature diverse: noi occupiamo lo **SPAZIO**, abitiamo un **LUOGO**, guardiamo e godiamo di un **PAESAGGIO**. Parole che non sono interscambiabili, anche se in qualche modo

* Università degli studi di Bergamo.

sono tra loro associate e si implicano, ricorrono nel nostro conversare quotidiano, perché riguardano, descrivono, qualificano, differenziano il nostro *STARE* nel mondo. ‘Localizzandolo’ nel linguaggio, distinguendolo per porzioni differenziate, cominciamo a trasformarlo a nostra immagine- a misura di *homo faber*- facendone una variabile cruciale della nostra esperienza collettiva. Così si stabilizza uno spazio, fissandolo a una posizione inamovibile tra la terra e il cielo, “fortificandone i confini in modo da proteggerlo dal ritorno del selvatico o dalla ‘avidità di altri uomini” (Zanini, 1997)1.

Se “essere alloggiati significa cominciare ad essere” (Braudel, 1988), allora poi possiamo dire che in un certo luogo, viviamo, lavoriamo, seppelliamo i nostri morti, abbiamo o mettiamo radici, ma anche ce ne allontaniamo- portandoci dietro qualcosa del nostro *humus* d’origine per impiantarli altrove C’è sempre in qualche spazio terreno, o ci piace pensare ci sia, un luogo più nostro, che noi- evoluti nella specie *humandi*- immaginiamo impregnato di presenze, tracce, resti, ossa da cui siamo discesi (Harrison, 1992; Schama, 1996). Ma nel dire o diventare ‘noi’ rispetto ad altri che stanno altrove, ammettiamo già prospettive diverse, cominciamo a esercitare una capacità d’altra specie, ci raffiguriamo in un’ottica riflessiva e comparativa, ci riconosciamo come *homo figurans*. Diventando “spettatori del mondo, e non solo abitanti” (Turri, 1986), avviamo con lo spazio relazioni di segno diverso, poste emotive, immaginarie, simboliche, utopiche: per un appaesamento più articolato, più raffinato, che non riguarda più solo il nostro stare al mondo e usarlo per ‘come esso è’ ma per come ‘potrebbe essere’ o ‘vorremmo che fosse’, e addirittura- in un’ottica di restauro- per come ‘dovrebbe tornare ad essere’, fantasticando sul nostro essere padroni dello spazio nel tempo. È in questo senso prospettico e relazionale, in questo guardare e pensarci guardati che il mondo diventa PAESAGGIO, diventa rappresentazione, all’incrocio dei molti sguardi e dei molti racconti che si sono nel tempo susseguiti.

2. Foresta e radura

Agli albori dell'umanità, nel mondo dei raccoglitori e dei cacciatori, erano gli animali l'ossessione dominante e i protagonisti pressoché assoluti della prima pulsione figurativa (Calasso, 2017), inseguiti e 'catturati' dal vivo e 'dal morto'. Per cui uomini e animali insieme costituiscono motivo di paesaggio, scene incise sovente con il sangue stesso degli animali uccisi o sacrificati, a darci un'idea essenziale di quei mondi (Berger, 1980). Con le società stanziali, l'ossessione si sposta sul territorio, da 'controllare' e 'ordinare' secondo un gesto antropologico: ovvero strappare spazio alla foresta per farne radura, e fare della radura villaggio, e poi *polis* — il costruito/prodotto culturale e politico per eccellenza. Nel dare al territorio forme diverse da quelle 'in natura' — abbattendo, rimuovendo, adattando, scolpendo, tingendo, imponendo un proprio disegno ad alberi, pietre, terra, acque — gli uomini 'traumatizzano' il territorio, iscrivendovi le proprie ossessioni-desideri, paure, sogni, incubi, potere. Lo spazio antropizzato conferma così il suo essere riflesso dell'umanità, una SUA PROPRIETÀ, da controllare e difendere: uomo e natura si sono compenetrati, dando vita a luoghi silvani o petrosi o acquei, popolati di manufatti che ne sottolineano la specificità, la qualità del disegno e del lavoro che c'è dietro e dentro. Noi oggi diciamo di un paesaggio che è "tipico" anche perché tipizza e identifica la comunità che l'ha costruito, riflettendovi segni e manufatti propri.

3. La dominante politica. Fortificare e difendere

Non solo funzionali all'abitare, e all'abitare sicuri, i luoghi portano incisi segni che sono riflesso di cultura, di ideologia, di creatività, di *know how*, tratti ben visibili, che danno spettacolo di sé. E per quanto possa sembrare strano, non meno delle tracciate agricole, dei coltivi, delle architetture abitative, anche le archi-

tetture difensive fanno paesaggio- hanno qualcosa a che vedere con la difesa ma anche con l'estetica e lo spettacolo- spettacolo del potere sulla natura, su altri uomini, spettacolo di tecnica, oggetto di meraviglia. Le strutture difensive sono quanto di più evidentemente politico ma sono anche pregevoli opere architettoniche, che implicano un disegno, un'immaginazione creativa che spesso origina da prospettive 'immaginate' e ne genera di 'panoramiche' (genere figurativo militare per eccellenza), incorporando un occhio che osserva stupito, ammirato, e intimorito. Il Limes Romano (opera del II secolo d.C., costruita nel fulgore dell'Impero)- un continuum architettonico a chiara funzione delimitativa e difensiva (oggi un sito Unesco transnazionale, che racchiude uno spazio esteso tra Mediterraneo e Mar Nero) offre numerosi spunti per riflettere sul paesaggio come prodotto politico ed estetico. E più recentemente (tra il XV e il XVI secolo), il sistema difensivo della Repubblica di Venezia che si snoda lungo l'asse costiero dell'Adriatico orientale, tra Italia e Cipro ridisegnandone gli skyline, ha segnato il destino politico ed estetico della città di Bergamo: qui, nell'ultimo baluardo occidentale della Repubblica, mura gigantesche, frutto di geniali calcoli ingegneristici, hanno inciso sul territorio un segno 'traumatico', ma ricco di forme affascinanti, torrioni, porte, piattaforme e spalti attorno a cui si è riorganizzata spettacolarmente la città, semidistrutta ma risorta dalle sue pietre.

4. La predominante estetica- architetti e pittori

Tra Medioevo e Rinascimento, il discorso sul paesaggio riguarda la rappresentazione del mondo all'incrocio tra arte e scienze pratiche, tra tensione estetica e sviluppo tecnico: rappresentare il mondo, farne un testo (una mappa, un quadro, una poesia, una canzone), catturarne tracce significative in un sistema di segni grafici o pittorici, o in un esperimento chimico, è nella convinzione di mol-

ti — filosofi, artisti, architetti, viaggiatori — il modo migliore per conoscerlo: ovvero ‘vederlo’ e ‘processarlo’ attraverso una serie di codici (sintattici, matematici, simbolici) con ciò dandogli un senso. Passato attraverso generi e ‘cornici’, riscritto dentro ai sistemi di segni di cui la civiltà europea si andava dotando, il mondo così ‘tecnicamente’ antropizzato si ricostituisce a paesaggio secondo un’operazione mentale ove ordine e spettacolo si scambiano le parti e si potenziano a vicenda. Dall’impulso visionario rinascimentale nasce un paesaggio materiale e sociale nuovo, dove un artefice dialoga con la terra e le acque e progetta città, imbriglia la natura per farne spazio sociale armonioso. Gombrich riconduce il concetto di paesaggio, e la sua traduzione in genere pittorico, all’incrocio tra le teorie di Leon Battista Alberti — che legava esplicitamente il piacere della visione all’effetto della cornice — e la pratica pittorica fiamminga, che dallo sfondo porta il paesaggio in primo piano. Dalla delimitazione di campo e dalla imposizione prospettica, tecnica unicamente europea e occidentale (Berger, 1958) nasceva allora il genere paesaggio- dunque: un certo modo di ‘ordinare’ lo spazio attraverso una nozione ‘filosofica’ e una visione ‘tecnica’, un prodotto mentale concepito da un ‘geniale’ sguardo filosofico/architettonico. Altrove, i pittori fiamminghi, restituivano la pittura al piacere del riconoscimento empirico, dove l’ideale si rovesciava nell’utile, come sostanzialmente ‘utile’ era il lavoro che gli olandesi stavano facendo sul loro territorio, strappando con sistema la terra al mare.

5. Land-skip. Lo sguardo proprietario e il ‘godimento’ della terra

Gli inglesi quando parlano di *landscape* (e intendono paesaggio) intercettano la nozione olandese di *landschap* — land-skip, un ‘tratto di terra’ ben circoscritto (incorniciato): verrebbe da dire un ‘ri-tratto di terra’, per come la pittura europea lo andava disegnando, ma anche più prosaicamente un pezzo di terra da

recintare (le *enclosures* si sviluppano tra '600 e '700, trasformando il latifondo, con i tratti di *free land* di pertinenza, in terreni agricoli di proprietà), appezzamenti attribuiti a un padrone che ne avrà il 'godimento', in senso lato. Con il '700 una sensibilità estetica nuova (stimolata dall'esperienza del Grand Tour, che apre alle dolcezze del paesaggio europeo, soprattutto francese e italiano, dei Poussin e dei Rosa) si sposa in Inghilterra con una radicale re-iscrizione politica del territorio. Il paesaggio inglese è di fatto reinventato a misura del nuovo *gentleman*, che non è più l'aristocratico del latifondo ma il nobile diventato imprenditore terriero, o il borghese arricchitosi coi profitti coloniali che compra la terra e ne 'gode' (è Robinson Crusoe che torna dall'isola oltreoceano e si dedica al godimento dell'isola natia). Ad avviare il processo è il desiderio di mettere a frutto la terra, bonificata, rigenerata o razionalmente coltivata, ma anche trasformata esteticamente tanto da sembrare un quadro 'pittresco', e in quel quadro compiacersi di abitare, diventando artefici e designer di un grande laboratorio 'verde' (come i signori Andrews di Gainsborough) o inventandosi una moderna 'nobiltà' (alla maniera dei laboriosi borghesi di Hogarth).



In altri termini, la nostra storia di sguardi e di racconti dello

sguardo individua nel '700 la codificazione di un nuovo spettacolo dello spazio, con una pratica politica dei luoghi che ne ridefinisce radicalmente il loro 'godimento', con un osservatore che prova il bisogno e sa 'distinguere'. Un osservatore consapevole (*beholding*) consapevole di aver predisposto modelli mentali e sociali per supportare e giustificare tale esperienza: dire LANDSCAPE allora non vuol tanto dire un certo tipo di natura ma un tipo di uomo (e donna), padroni del luogo capaci di legare processi economici a godimento estetico, a partire da uno sguardo e da un certo "modo di guardare" (Berger, 1972). È a questa confidenza (e *confident* sono per collettivo riconoscimento i moderni *landlords*, che di terre ne possiedono ormai in tutto il mondo) di poter "make Nature move to an arranged design" (Williams, 1973), che si lega l'invenzione del *landscape garden*, il più vistoso e geniale 'falso di natura', destinato a incantare generazioni di amanti del verde: dove natura e artificio, decoro estetico e tecnica arborea, convivono in un equilibrio studiato e perfetto, tanto da sembrare appunto 'originale'. La rifacitura del parco in stile arcadico-pittoresco sa allo stesso tempo innestarsi nel sistema di sfruttamento intensivo delle terre agricole e armentizie, con la ripartizione quasi matematica delle quote di *enclosures*, con le sue siepi squadrate e le sue strade diritte, che sono tutt'uno con le curve naturali e le radure sapienti del nuovo scenario verde. Nel parco inglese — vero e proprio manifesto politico dell'Inghilterra settecentesca — aristocrazia e borghesia si sono amalgamate pacificamente, l'una imitando l'altra: per tutti ora l'organizzazione per la produzione sconfinava nella organizzazione del consumo visivo: nel trionfo di una colossale '*imposed mistification*', lo sguardo del proprietario si apre ora su una natura addomesticata: '*prospect*', '*scenery*', '*view*' sono l'effetto di quello sguardo, di un ordine proiettato sullo spazio che — come bene illustra Warnke — crea il luogo concretamente per quanto riguarda la vita sociale, e immaginativamente per quanto riguarda la sua rappresenta-

zione, il suo racconto, il suo valore estetico. Un film di Peter Greenaway- *The Draughtman's Contract* restituisce magistralmente quel pezzo di storia sociale, con tutte le sue vibrazioni ideologiche, emotive, di gender: una sequela mozzafiato di giochi di potere e di relazioni pericolose, dove a perdere la faccia (la vita) sarà, non a caso, l'artista.

6. Grand Tourists. Cacciatori di vedute

Indossati gli abiti del viaggiatore, quello stesso *beholder* insulare lo ritroviamo in viaggio alla volta del paesaggio continentale delle cui tracce — riportate e rilavorate su suolo inglese — si riempirà tutta l'isola: lo si incontra nel Grand Tour alla fine del '700, 'cacciatore di paesaggi', collezionista di vedute e di oggetti, 'curioso' di luoghi e ambienti stranieri, in cui ricercare tra l'altro tracce di un passato antico e classico in cui eventualmente situare le proprie radici culturali. Il grand-turista inglese, adepto della pratica del *sightseeing*, è il capostipite di quella specie di viaggiatori che amano incontrare luoghi come quadri, viste suggestive da consumare sullo sfondo di un brusio della storia ridotto al minimo, con poca o nessuna presenza umana 'locale', se non per cenni di rovine e echi di un passato perduto: non-luoghi, a voler ben guardare, fantasie letterarie, luoghi dipinti, paesaggi della mente o museificati come quelli confezionati in serie dai ritrattisti del viaggio in Italia, Batoni, Soldi, Nazari, Hamilton, o l'apprezzatissima Kaufmann, amica di Goethe, il grand-turista per eccellenza.



A consolidare e ingrossare la passione del paesaggio ‘pittorresco’ ci avevano nel frattempo pensato alcuni ‘filosofi del viaggio insulare’ - il Reverendo Gilpin innanzitutto - che ne aveva codificato i modi, i ritmi e le tecniche, tracciando mappe ad hoc intese a rileggere e valorizzare esteticamente il territorio britannico- quello ‘strano’ e autoctono delle vallate gallesi e delle lande scozzesi. Quanto alle vedute ‘sublimi’, Kant aveva tracciato linee significative ma fu Edmund Burke a prescrivere in un sistematico trattato le corrispondenze tra vista ed emozione, tra oggetti in natura o d’arte e sensazione.

6. I sensi del viaggio. L’internazionale dello sguardo

La lettura storica dello sguardo ‘proprietario’ come generatore di paesaggio opposto alla passività del nativo che lavora e non ha tempo o desiderio di contemplarlo, riflette l’idea di una

territorializzazione del mondo determinata dall'ideologia e dall'egemonia piuttosto che dal composito della cultura: sono i proprietari terrieri, gli imprenditori, gli artefici dello sviluppo economico, gli agenti della 'colonizzazione' materiale e immaginaria messa a segno dalla cultura occidentale, e non da ultimo i turisti, gli agenti di uno 'sguardo esterno' che si espande oltre confine e sovrintende a consistenti manipolazioni concrete e immaginarie. Ciò che abbiamo chiamato il godimento 'proprietario' legato al Settecento — che non pare improprio associare alla modernità — rimanda a una trasformazione culturale che non appartiene a chi sulla terra, della terra, semplicemente vive. Dalla terra alla Terra, la storia degli ultimi due secoli sembra essere anche la storia di un impero dello sguardo che procede e si espande nel mondo sotto le insegne della conoscenza geografica e scientifica, sorretta dalla tecnologia, dal progresso economico (il proprio), e da un godimento 'scenico' riservato a un'élite che tuttavia si sta ingrossando, e 'mobilitando'. In questo senso ci consentiamo di dire che lo sguardo occidentale, in modo più sistematico e massiccio di quanto accaduto per altri sguardi, è dilagato fino a farsi "storia delle forme e delle fantasie spaziali attraverso cui una cultura dichiara la sua presenza" (Carter, 1987), senza frontiere, ovunque. Questa lettura, che da un lato afferma l'egemonia culturale dello sguardo occidentale, da un altro lo legittima come assoluto quasi destoricizzato, senza tener conto di processi di mediazione e di contagio, molti dei quali intervenuti a partire invece proprio dalla fine del '700. Il secolo infatti non aveva ancora finito di produrre e ri-produrre 'rivoluzioni', anche dello sguardo e del gusto: un altro sguardo e altri racconti si profilavano all'orizzonte del giro di secolo.

7. Il beholder romantico e la reinvenzione della natura

Dallo sguardo del proprietario e del grand-turista allo sguardo dell'escursionista borghese e neo-cittadino ('autorizzato' dalla legge a passeggiare su sentieri che attraversano le proprietà private): accade che *propriety* della terra e dello sguardo si divaricano, per lasciare spazio a una 'democratizzazione' del godimento, a un senso di appaesamento che registra la ferita, la perdita, la nostalgia, ma reclama riparazioni. Si dice sguardo 'romantico' (Urry, 1993) per dire di istanze estetiche dense di politica, di una volontà di appartenenza e assimilazione caratteristiche di una temperie culturale ed estetica che fu capace di costruire una potentissima retorica della Natura, dentro a cui siamo tuttora per molti versi compresi. Con l'avventura estetica che chiamiamo Romanticismo, la "natura" e le sue creature diventano matrice discorsiva e vortice metaforico: una natura ri-raccontata da prospettive ravvicinate, dove il palpitare vegetale e animale reclama dispositivi sensoriali acutizzati, alla ricerca di impossibili corrispondenze. Gli studiosi del Romanticismo sono ormai concordi nell'affermare che la '*naturalità*' della natura romantica fu un effetto di quella macchina discorsiva, fu anzi il più potente dei suoi prodotti, quello destinato a segnare radicalmente e duraturamente le sorti della percezione / rappresentazione della natura del moderno occidentale. Da allora noi ci accostiamo al mondo naturale, lo pensiamo, dentro tropismi sostanzialmente romantici che il Novecento ha solo in parte modificato. È insomma attraverso l'immaginario romantico che noi moderni siamo portati a dire e intendere la natura che si fa paesaggio- dalla "Campagna" che fa da sfondo al famoso ritratto di Goethe, alla countryside del Lake district. Il Romanticismo ha operato 'restauri' e 'suture' senza le quali la natura che ancora oggi ci sembra così 'naturale', a cui ancora siamo disposti a dare un senso, ci apparirebbe piuttosto un paesaggio irricognoscibile. A generare tale retorica fu però, come suggeriva Raymond Williams, l'affer-

marsi di una altrettanto potente retorica pure assimilata all'idea stessa di modernità: il racconto della città. Paesaggio collocato nello spazio e nel tempo, restituito al vivere quotidiano dei suoi "many meanings in feeling and activity, in region and in time", la countryside spazializza dinamiche storiche che incorporano prospettive evolutive, con la bussola puntata verso la città: il territorio, espropriato o sottratto alle sue economie 'originarie' ma simbolicamente 'di tutti' (territorio nazionale in senso moderno), è un testo stratificato di cui si intravedono le origini e insieme l'allontanamento dalle stesse, di cui si mostrano i passaggi trasformativi, anche se traumatici e laceranti. Nell'Ottocento, letteratura, pittura e musica sono percorsi polifonici nel tempo della storia, dove molti sguardi e molte voci si incrociano: incluse le voci degli umili, dei perdenti, dei migranti della rivoluzione industriale- insomma tracce di umanità estesa che l'artista integra nel proprio paesaggio attraverso viaggi intrapresi camminando, portatore di uno sguardo 'antropologico' attento al folklore, dominato dal demone dell'illustrazione di luoghi, di individui, di comunità. Ma questo soggetto, il *beholder* della ri-mediazione e del 'restauro', è anche l'artefice di un modo di vedere raffinato, e un modo di far vedere le sfumature, le intime sfaccettature di un territorio. La 'rivoluzione romantica' ridisegna il paesaggio intervenendo sulle prospettive e sulle posture, ridefinendo insomma il 'posto' del soggetto rispetto a un territorio di cui si intende cogliere il senso della trasformazione. È il suo un occhio vigile, sinceramente attratto da pulsazioni cosmiche, naturali e umane ascoltate con commossa precisione: nuvole, temporali, rocce, piante, fronde viste da molto vicino, quasi toccate e poi minutamente rappresentate, come frammenti per un diario geo-meteorologico o etnografico di una fisiognomica naturale e umana che impareremo a chiamare 'senso del luogo', 'carattere'. Dalle pieghe della terra e le rughe dei suoi abitanti, scaturiscono pagine e pagine di diario di viaggio, schizzi e bozzetti fissati a volo su block notes in cui riconosciamo l'antenato

dell'album fotografico, la bibbia del futuro turista. A nome di coloro che hanno 'perso' terra e memoria, che hanno perso di vista i luoghi natii, che 'pensano' alle proprie origini o le vogliono immaginare prima che la frattura si faccia irreversibile, l'artista romantico procede con penna o pennello a un altrettanto colossale restauro immaginario, 'restituisce' immagini, crea suture lavorando tra memoria e desiderio, tra idealità e quotidianità, tra passato e futuro. È tra l'altro dalla tensione tra invenzione romantica e vocazione etnografica che nasce l'immagine tutta organica del 'paesaggio tipico', che ritrova la propria 'tipicità' attraverso lo 'straniero' che lo guarda, all'insegna di nuove "mitologie" che si richiamano a un deposito immaginario recuperato da un mondo concretamente perduto e idealmente rievocato.

8. Topografie dello sguardo da vicino- Pétit Tour

Non siamo mai soli quando guardiamo un paesaggio: questa storia di sguardi ci appartiene, ce la portiamo appresso anche senza saperlo, distillata in rappresentazioni che appartengono alla nostra specie di uomini che si sono selezionati mescolando caratteri specifici di *homo humandi*, *faber*, *viator*, e *figurans*. Né 'assoluto' né davvero solo 'nostro', lo sguardo è di fatto intertestuale, costruito nel tempo attraverso vari processi di differenziazione e di assimilazione, innestato sui molti testi con cui la mente e l'immaginazione hanno sposato lo spazio. E non esisterà, parallelamente, nemmeno uno 'sguardo turistico assoluto', ma sguardi differenziati che si sono costruiti nel tempo lungo delle vicende sociali, dell'ideologia, dell'estetica, anch'essi progressivamente testualizzati, pronti a innescare l'emozione intertestuale del paesaggio. Fu Montaigne a cogliere il legame più sottile tra il libro e il viaggio: come il viaggio colma i vuoti della carta geografica, il libro riempie quelli del viaggio e ne attesta a futura memoria l'effettivo svolgimento. Ma fu Goethe, stregato da un viaggio

in Italia che fu anche una rivelazione filosofica, a cogliere con assoluta chiarezza la qualità ‘sovratemporale’ del tutto specifica che facciamo quando ci accostiamo a un luogo, attribuendo allo sguardo del viaggiatore uno spessore intertestuale. In un recente saggio sul *pétit tour*, sugli itinerari italiani minori destinati a diventare mete ambite dei viaggiatori ottocenteschi, Attilio Brilli ritorna sul “prezioso mosaico di citazioni” che guida il viaggiatore (anche a sua insaputa), a rafforzare l’idea per cui sono le opere d’arte e le raffigurazioni topografiche a fare paesaggio: il che equivale a riconoscere in ogni momento il primato della finzione. Nell’antichità, l’approdo a un luogo — conosciuto o sconosciuto — non avveniva mai senza riti di propiziazione e di preparazione all’incontro con il luogo, senza operazioni simboliche che, mettendo in gioco corredi culturali, immaginari e stilistici, sancivano un’inestricabile continuità tra spazio fisico e spazio mentale:

Il viaggiatore antico vedeva il paesaggio popolato di ricordi eroici che erano congiunti alle tombe degli eroi visibili in ogni luogo. La stessa natura, la fonte, la grotta, la vetta, l’albero, gli apparivano abitati da divinità che attribuivano forma oggettiva a ciò che l’uomo moderno vive in forma soggettiva. (Brilli, 1996: 16-17)

Da tempo immemore incontro e racconto del luogo sono proceduti inestricabilmente: e se ogni incontro può generare un racconto, il luogo sarà alla fine il frutto dei molti incontri e dei molti racconti che si sono stratificati nel tempo. Ieri come oggi — ricordava Goethe — è una memoria cromatica, lavorata tra ricordo e enciclopedia culturale a mediare gli incontri con il paesaggio: per cui prima della esperienza individuale, un corredo di immagini di incerta origine, squarci di luce, giochi di colore o geometriche scansioni impressionano il cristallino e condizionano la percezione stessa. Per gli studiosi del viaggio in Italia, la straordinaria e duratura fortuna del paesaggio italiano

starebbe anche proprio in questa sua “godibilità intertestuale”. Parliamo dunque di una dimensione riflessa che mette la percezione in cortocircuito con una sua caratteristica essenza ‘messa a quadro’, rielaborata nel tempo da altri occhi e da altre pitture, e infine mediata da sguardi stranieri, che hanno dato luogo a interessanti contaminazioni geografiche e simboliche (pensiamo alle campagne di Lorraine e Poussin, ai paesaggi ‘classici’ di Hackert, Cozens e più tardi ai paesaggi tenebrosi di Ducros e Bocklin e a quelli frondosi di Sargent). C’è insomma una ‘Italia dipinta’ e mitica, un prodotto culturale ed estetico generato da quella ‘Lure of Italy’ che molti ritengono alla base dello sguardo turistico- un lascito durevolissimo, disseminato oggi anche nello sguardo filmico e pubblicitario.

9. Archivi del sentire umano

All’incrocio tra arte e costume, tra apprezzamento estetico e osservazione sociale, il discorso sul paesaggio, sovente associato al viaggio, resta al centro degli interessi di molti scrittori di fine secolo: con in mente le lezioni di Ruskin e Pater, in particolare, riprende vigore ad esempio una passione per l’Italia non solo paesaggio di rovine antiche ma di tesori d’arte open air e di stratificazioni architettoniche, finemente descritte e indagate ‘sul campo’, interrogando le pietre (di Venezia), gli altari e i vetri delle chiese (di Firenze), gli arredi delle ville (di Roma), il tessuto prezioso delle piccole città e dei borghi antichi di cui è costellato il Paese. A queste esperienze ‘sul campo’, presentate già allora come ‘altro’ dal turismo, si lega un nuovo modo di cercare emozioni di viaggio e di paesaggio, e una mobilità legata agli ‘itinerari minori’, percorsi a piedi, o in bicicletta, con la ritrovata lentezza che era stata già tipica degli escursionisti ‘romantici’ e che ora caratterizza gli estimatori alla ricerca di ciò che Durrell avrebbe chiamato “intime identificazioni”, echi del *Genius loci*.

Singolare, tra i molti esempi che si possono addurre, l'esperienza 'trascritta' lasciataci da Vernon Lee (pseudonimo di Violet Page, nata a Londra nel 1851 e vissuta in Germania, in Francia e in Italia). Muovendosi tra la lezione visionaria di Coleridge e una certa mistica sensistica di Goethe, Vernon Lee teorizza un'emozione estetica che si satura nell'attimo del vedere o del sentire ma affonda le sue radici in una zona densa, quasi primordiale, dove memoria individuale e memoria collettiva si intrecciano: in questa riserva intellettuale e inconscia ("storage") sta la specificità di una condizione estetica sempre passibile di risveglio e di incremento, un archivio capace di connetterci simultaneamente con molti diversi passati. La memoria sinestetica, dove le parole richiamano immagini o sapori che richiamano altre immagini in una combinazione infinita, è lo strumento proprio di un'emozione che si costituisce proustianamente nella proliferazione e nella mescolanza.

È una memoria visiva fatta di fissazioni cromatiche e di reminiscenze pittoriche, a dettare la descrizione di Siena, recuperata al ricordo come una "sottile trafittura dell'azzurro oltremarino delle colline oltre la Lizza" e riconosciuta per "quell'inconfondibile colore azzurro...il colore del desiderio dell'inaccessibile". Ed è sempre una suggestione cromatica e sinestetiche, a produrre una prima istantanea di Foligno, che pare a portata di mano tra "selvagge montagne di pietra rosata, coperte dalla pelliccia dei lecci, dove fanno rotolare le fascine nell'alveo dei torrenti". Ed è sinestetico il piacere di 'percepire' oltre l'esperienza percettiva: fantasticando intorno a paesaggi dotati di spessore musicale ("I once heard Bach's Magnificat, with St.Mark's of Venice as a background in my imagination; certain moonlight songs of Schumann have blended wonderfully with remembrances of old Italian villas"), o lavorando simbolicamente sulle tracce visibili e tangibili, a caccia di uno spirito, di un ente geniale, antico quanto la memoria secolare dell'interprete. "Certamente una divinità, grande o piccola a seconda dei casi, a cui tributare una

silenziosa adorazione”, questo spirito non ha corpo né forme precise, ma ha dato corpo e forma al paesaggio:

Ciò che io chiamo Genius loci non è mai personificato, e tuttavia posso sentirlo vicino e potente, aleggiare intorno a un monumento o a un tratto distintivo del paesaggio. È immanente, spesso, ma ci raggiunge e ci colpisce al cuore, a una curva della strada, su un sentiero tagliato sopra una terrazatura collinare, in vista di una grande montagna; oppure anche in una chiesa (...) ma soprattutto in un punto dove i venti si incontrano, o alla bocca di un fiume (...) in questi luoghi alberga il *genius loci*; in senso stretto, esso ‘è quei luoghi’. (Lee 1908)

Lo spirito si è fatto terra e acqua, il suo stato ‘volatile’ ha impregnato di sé tutto il paesaggio oppure è precipitato nelle fibre vegetali di un arbusto (come quel “*laurus nobilis*” avvistato in un quartiere degradato di Roma, capace di innescare emozioni persino durante una poco romantica corsa in tram). A chiudere il vortice sensista della fin de siècle sarà, coerentemente, l’idea che lo spirito del paesaggio ‘si sente’ perché è fatto della sua stessa sostanza. In *Art and Life*, Vernon Lee aggiorna il linguaggio al dibattito evolutivo e bio-fisiologico del tempo, e parla di ‘scatto nervoso’, di una proprietà della specie umana: siamo umani perché è nella nostra struttura nervosa la capacità di ‘sentire’: dove questo ‘sentire’ è un tratto selettivo, non un semplice atto fisiologico (‘vedere’ e provare un’emozione) ma la sedimentazione di un patrimonio genetico, di terminazioni nervose che nei secoli si sono selezionate su una eredità *sentienti*, esercitandosi a cercare, riconoscere, riprodurre, produrre forme, e forme belle:

il potere della bellezza, e perciò il potere essenziale dell’arte, è da imputare alle relazioni che esistono tra certe forme visibili e udibili e le principali funzioni vitali e nervose proprie delle creature sensibili; relazioni che si sono stabilizzate nel corso dell’intero processo dell’evoluzione umana e, forse, anche animale; relazioni installate nelle profon-

dità del nostro agire, ma allo stesso tempo irradiate in superficie sotto forma persino delle nostre vaghe, organiche sensazioni di benessere e malessere; e poi tradotte, come le oscure sensazioni meteopatiche, in vere e propri contenuti di coscienza, che danno colore e sapore di verità all'intero edificio dei nostri pensieri e dei nostri sentimenti....una scarica improvvisa che si salda al potere di rendere gli umani esseri vivi. (Vernon Lee, 1896; trad. nostra).

Fanno eco a queste riflessioni le recenti note di Michele Cometa, secondo cui l'avventura di *homo sapiens*, e la sua progressiva vitalità creativa, si lega alla sua competenza simbolica, al desiderio di raccontare e mettere a testo il mondo, dove la creazione e il godimento delle forme — e delle forme belle — avrebbero garantito un patrimonio di conoscenze tramandabili, una straordinaria riserva di prodotti e modelli su cui innervare la piattaforma della specie e la sua evoluzione: dunque “le storie ci aiutano a vivere” e il loro archivio a progredire (Cometa, 2017).

10. Sguardi contemporanei. Tracce di tracce di tracce

Pochi decenni e la tensione mitica si sfalda, il paesaggio diventa ostaggio di un tempo che corre veloce, che lo trasforma fino a renderlo irricognoscibile, indecifrabile. Oggi, fuori dalla città, fuori dallo spazio consacrato alla corsa radicale del tempo, il piacere del paesaggio sopravvive in preziosi silenzi o alla ricerca di uno spirito boschivo a volte un po' troppo segnato dal linguaggio degli ecologisti. Il paradosso è che viviamo in un mondo che si è in larga misura fatto città senza confini, dominato da una territorializzazione disordinata e violenta, ma sogniamo mondi che avevamo e abbiamo perso: geologi e scienziati ci dicono che siamo nell'era dell'antropocene, dove un'umanità senza visione consuma i mari e brucia le foreste, le riserve primarie della nostra vita concreta e immaginaria (Davies and Etienne, 2014; Clark, 2015). È forse la

terribile smania di spazio e la nostalgia di altro spazio a creare il bisogno di viaggiare verso luoghi meno battuti (dopo che il progresso ha annullato la lontananza, anche lo Spazio siderale può diventare destinazione turistica), di trovare paesaggi intatti, illusioni di armonia (di equilibrio ecologico, diremmo oggi): il turista contemporaneo (persino la pubblicità ce lo dice) cerca spazio, cerca luoghi pieni di ciò che sa di star perdendo e che perciò più desidera (aria e acqua pulita, verde, silenzio), sogna paesaggi ormai praticamente inesistenti, tanto che a volte è disposto ad accettarne in cambio di palesemente falsi, artificiali eppure ‘rassicuranti’, parchi di svago dotati di un loro valore terapeutico, quando non salvifico. Certamente, prima del mondo continua ad esserci il libro — per dire il racconto — o comunque tracce palpabili di quel mosaico di sguardi e di emozioni fatte testo o diventate prodotto (anche commerciale) che scandiscono il nostro vivere quotidiano nella mobilità radicale che ci caratterizza. Ora il *beholder* contemporaneo, a tutte le latitudini, incontra i luoghi del mondo nel contesto della polifonia mediatica e nel brusio della Rete. Su tracce, e su tracce di tracce, i paesaggi della mente continuano a formarsi, come palinsesti che si combinano all’incrocio tra memoria individuale e memoria collettiva, per poi essere messi alla prova di esperienze sempre più veloci e fugaci: così i luoghi ci seducono, e ci raggiungono, in un incontro consumato tra la solitudine (ora anche del viaggio in Rete) e la moltitudine, l’incontro o lo pseudo-incontro (a seconda che scegliamo la lentezza o la velocità). Lo ‘sguardo turista’- che sia l’osservatore ‘curioso’ di John Urry (diventato massa, perché tutto il mondo si è messo in viaggio senza discriminare di cultura, età, classe sociale e genere) o l’osservatore ‘superficiale’ dell’*innominabile attuale* di Calasso (2017)- si costituisce ancora sulla saldatura tra immaginazione ed esperienza, dove resta comunque l’immaginazione, ora iperconnessa, a generare il desiderio di incontrare un luogo e a predisporre il godimento. La percezione di un paesaggio insomma non conosce ‘ trasparenze’, ci sono di mezzo rappresentazioni, echi testuali, memorie di sguardi e di racconti

altrui che indirizzano anche molti rumori di fondo e di disturbo, che condizionano l'esperienza stessa del luogo e fanno del paesaggio circostante — e dello stesso paesaggio mentale — un prodotto fortemente segnato dalla logica e dal piacere esibito per il consumo certificato dal villaggio globale.

Riferimenti bibliografici

BERGER J. (1972) *Ways of Seeing*, BBC publication, London.

—, (1980), *About Looking*, Writers and Readers Cooperative.

BONADEI R. (2007) *I sensi del viaggio*, Franco Angeli, Milano.

BRILLI A. (1997) *Il viaggiatore immaginario*, Il Mulino, Bologna.

CALASSO R. (2016) *Il cacciatore celeste*, Adelphi, Milano.

—, (2017) *L'innominabile attuale*, Adelphi, Milano.

CLARK T. (2015) *Ecocriticism on the Edge: The Anthropocene as a Threshold Concept*. Bloomsbury Publishing, London.

COMETA M. (2017) *Perché le storie ci aiutano a vivere*, Raffaello Cortina Editore, Milano.

DUBBINI R. (1994) *Geografie dello sguardo*, Einaudi, Torino.

WALLACE A.D. (1993) *Walking, Literature and English Culture*, Clarendon Press, Oxford.

GOETHE J.W.(1993) *Viaggio in Italia*, Mondadori, Milano.

- HARRISON R.P.(1992) *Foreste. L'ombra della civiltà*, Garzanti, Milano.
- DAVIS H., ETIENNE T. (2014), *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. Open Humanites Press, London.
- HIRSCH E., O'HANLON M., (eds.) (1995), *The Anthropology of Landscape*, Clarendon Press, Oxford.
- HOSKINS W.G. (1955) *The Making of the English Landscape*, Pelican Books, London.
- LA CECLA F. (1993) *Mente locale: per un'antropologia dell'abitare*, Elèuthera, Milano.
- LEE V., "Art and Life"(1896) in Broomfield, Mitchell (eds.)(1996) *Prose by Victorian Women*, Garland, New York and London.
- "Genius Loci"(1898), in (1908) *Notes on Places*, John Lane, London.
- RITTER J.(1978) "Le paysage", in *Argyle*, est.
- RYKWERT J.(2003) *La seduzione dei luoghi*, Einaudi, Torino.
- STERNBERGER D. (1985) *Panorama del XIX secolo*, Il Mulino, Bologna.
- TURRI E.(1998) *Il paesaggio come teatro*, Marsilio, Venezia.
- URRY J., LARSEN J. (1989-2011 new ed.) *The Tourist Gaze 3.0*, Sage, London.
- URRY J. (1993) *Consuming Places*, Routledge, London.
- WARNKE M. (1994) *Political Landscape. The Art History of Nature*, Re-

aktion Books, London.

WILLIAMS R.(1973) *The Country and the City*, Chatto&Windus, London.

WILTON A., BIGNAMINI I. (1996), *Grand Tour. The lure of Italy in the XIXth century*, Tate Gallery Publishing, London.

ZANINI V. (1997) *Significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali*, Bruno Mondadori, Milano.

Il paesaggio dissonante e il sentimento del ritorno in *Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo

MARIELLA PERUCCA*

Che la trama spaziale di *Horcynus Orca*¹ sia tema rilevante si annuncia già dalla vicenda della sua composizione: dalla prima formulazione del 1956 all'uscita del romanzo nel 1975, una tormentosa successione di stesure moltiplica i dattiloscritti e le bozze, prolifera in migliaia di fogli che, revisione su revisione, si dilatano per l'aggiunta di fasce di carta laterali formando i famosi "aquiloni" dai *marginalia* fitti di scritte colorate che, appesi su fili, occupano le stanze in cui Stefano D'Arrigo vive e lavora². Ma non di questo spazio paratestuale si vuole qui parlare, bensì dello spazio di paesaggio che la parola potente di D'Arrigo apre in un romanzo la cui dimensione costitutiva è la dismisura.

La vicenda dell'ulisside 'Ndrja Cambria si svolge, come si sa, quasi interamente nello stretto di Messina³: luogo del mito

* Accademia di Brera.

1. Questo lavoro è parte di uno studio ancora in corso dedicato ai paesaggi orciniani. Per non appesantire la lettura le citazioni, che sono tratte dalla prima edizione del romanzo, D'Arrigo (1975), sono contrassegnate dalla sigla *HO* seguita dal numero di pagina e sono poste direttamente nel testo senza rinvii in nota.

2. La storia esterna dell'opera è ricostruita, tra gli altri, da Walter Pedullà nell'*Introduzione* a D'Arrigo (2000), pp. v–viii.

3. A beneficio del lettore che ancora non si fosse concesso la gioia intellettuale dell'immersione nel romanzo darrighiano, mi proverò nell'impresa di riepilogarne le 1257 pagine, pur sapendo di svilire una costruzione grandiosamente dendritica e reticolare con l'attenermi alla linea principale dello svolgimento, privo cioè dell'innesto dei numerosi e determinanti episodi collaterali. Dopo lo sbando

per D'Arrigo che vi era nato, e per il quale rimase il paesaggio incoativo, fondato in quel tempo mitico nella biografia di ognuno che è l'infanzia; ma luogo del mito anche in senso proprio, perché per la sua singolarissima conformazione chiasmica, le due terre che vi si affacciano sono disgiunte dalla congiunzione in turbolenze d'acque di due mari, trasformandosi nei mostri omerici Scilla e Cariddi posti a guardia di un passo marino tra i più arrischiati, come sperimentano i naviganti nel dodicesimo libro

dell'otto settembre 1943, nel tornare da Napoli al natio villaggio di Cariddi sullo stretto di Messina, scendendo lungo la costa calabrese il ventiduenne "marinaio, nocchiero semplice della fu regia Marina 'Ndrja Cambria" (HO, p. 7) accumula indizi sui mutamenti avvenuti nel suo mondo: la pesca è sospesa per effetto della guerra e dei divieti imposti dagli alleati, le imbarcazioni sono state tutte distrutte o requisite, sullo Stretto nessuno naviga più eccetto, nottetempo, le abitanti del paese delle Femmine dedite al contrabbando, e proprio grazie all'indecifrabile femminota Ciccina Circé, in una notte di novilunio 'Ndrja attraversa il mare dello "scill'e cariddi" sbarcando in Scilia. A Cariddi, dove ritrova il padre Caitanello e la giovanissima Marosa impetuosa e fedele, egli riscontra che la guerra ha profondamente intaccato anche la temperie morale della comunità, che non potendo più procurarsi pesce "cristiano" pescato con onesta e leale fatica, si degrada al "pescebestino" raccogliendo sulla marina le carogne spiaggiate delle "fere", nome che nello Stretto è dato ai delfini per il loro comportamento maligno a rovina dei "pellisquadre", i pescatori. Al degenerare dei cariddoti corrisponde l'improvviso stabilirsi nello scill'e cariddi di un immenso cetaceo oceanico piagato nel fianco, "l'Orca, quella che dà la morte, mentre lei passa per immortale: lei, la Morte marina, sarebbe a dire la Morte, in una parola" (HO, p. 721). Arcanamente affine alle fere per la forma della coda — donde è detta anche "ferone" o "orcaferone" —, dalle fere l'orca è "scodata" e con ciò privata d'ogni forza vitale e infine della vita stessa. 'Ndrja, che è stato ingaggiato per una regata dagli alleati di stanza a Messina, ottiene che gl'inglesi facciano arenare sulla spiaggia di Cariddi l'incalcolabile mole di carne bestina dell'orcaferone, quasi a suggello dell'alterazione dei pelli-squadre, ma d'altra parte con il compenso della regata potrà ordinare una nuova barca, una palamitara con cui salverà il villaggio riportandolo al "bell'onesto del loro mestieruzzo" (HO, p. 1154). Ma nella prova per la regata nel porto di Messina ingombro di navi militari, mentre cala la notte la lancia comandata da 'Ndrja prende una velocità quasi soprannaturale e troppo si avvicina a una portaerei: una sentinella spara nel buio e coglie 'Ndrja "in mezzo agli occhi con una vampata che lo gett[a] per sempre nelle tenebre" (HO, p. 1256).

dell'*Odissea*. E tuttavia, in quanto luogo di *Horcynus Orca*, esso è e non è lo stretto di Messina.

Da un lato esso è lo Stretto, perché le parole di D'Arrigo lo circoscrivono dentro limiti topografici esatti — Scilla, Cannitello, Rasocolmo, Faro, Ganzirri, l'Antinammare, cioè il Dinnammare, per citarne solo alcuni — e perché vi troviamo raffigurato con poetica ἐνάργεια il regime di correnti e maree, con i moti complessi dalla mezzera verso le coste e lungo la linea dell'incontro tra i due mari: l'alternarsi ogni quattr'ore di "rema montante" con cui lo Jonio si riversa in Tirreno, "rema morta" che mantiene una temporanea stasi, "rema calante" con cui il Tirreno si riversa in Jonio, e di nuovo rema morta per poi riprendere con la montante, e ancora la matassa di rapidissime controcorrenti che si rigirano in labirinti di contorti "bastardelli", i vortici, gli "spurghi" e i "rifiuti", le onde che portano in superficie i pesci abissali dormienti sui fondali profondissimi e immoti. Tutti questi movimenti pendolari, lenti e violenti, a flusso e riflusso, quasi una respirazione retta dalle fasi lunari, e dunque costitutivamente notturna, sembrano dettare ritmo e respiro all'inimitabile scrittura marina di D'Arrigo.

Ma d'altro lato questo non è lo Stretto perché la scrittura, attraverso descrizioni dirette e attraverso l'implicita assunzione della sua "presenza" come spazio degli eventi narrati, lo crea *ex nihilo* riplasmandone l'apparenza coalescente col suo senso, come peraltro sempre accade nella letteratura e nella poesia già, per citare solo una manciata di esempi, dalle rive dell'Ilisso del *Fedro* fino, poniamo, a Vaucluse di Petrarca, all'isola di Saint-Pierre cara al *promeneur solitaire*, a Illiers trasmutato in Combray, al conradiano fiume Congo. E anche tralasciando che nello Stretto orciniano, dove il Golfo dell'Aria⁴ si restringe, si affrontano il promontorio del calabrese "paese delle Femmine" e "lo sperone corallino" cariddoto (*HO*, pp. 7–8) che invano cercheremmo su

4. "Golfo dell'Aria" è il nome dato dai pellisquadre a quello di Gioia Tauro.

una carta geografica, e tralasciando che l'Antinammare risulta nel romanzo enormemente avvicinato a Capo Peloro, dov'è immaginato il villaggio di Cariddi⁵, resta che quel mondo, tanto nei suoi luoghi per dir così "mimetici", quanto nei suoi luoghi che chiamerei "analoghi", benché possa essere il precipitato della memoria dell'autore, si costituisce come paesaggio in rapporto a una percezione ed esperienza pensata, mediata dal suo configurarsi come scrittura, ripensata dal lettore in quella forma peculiare di esperienza estetica che è la lettura.

Occorre infine aggiungere che il cosmo orciniano è il teatro del νόστος di 'Ndrja e questo, al di là del gioco delle corrispondenze con la topografia omerica, pone l'esperienza dei luoghi — in quanto si dà nella scrittura — in una tensione tra il rischio sempre incombente dell'erranza e lo scacco del ritorno che già Kant, nell'*Antropologia*, aveva intuito come conseguenza di una sorta di travisamento, per il quale il desiderio di ritrovare il luogo che si era lasciato, e che sempre al tornarvi delude coi suoi mutamenti, nasconde quello di resuscitare il tempo felice che vi si era vissuto, segnatamente il tempo dell'infanzia, ch'è perduto per sempre⁶. È questo il varco dal quale c'inoltreremo in uno dei paesaggi del νόστος darrighiano.

Da un punto di vista strettamente spaziale, Cariddi è un villaggio fatto d'un pugno di case disposte "a testa di tenaglia" prolungato dallo "sperone corallino che s'apprua [...] dentro alla linea dei due mari" (*HO*, p. 379) formando con questa l'asse a un tempo spaziale e simbolico che spartisce il sistema dei luoghi in

5. Che l'Antinammare debba trovarsi immediatamente sopra Capo Peloro anziché alle spalle di Messina, si evince sia dal salvataggio dei bambini da parte di Ferdinando Currò nel terremoto e maremoto di Messina del 1908, il "Ventottodiciembre" (*HO*, p. 530 *et passim*), sia dalla fuga dei cariddoti dal "famoso sole del giorno diciassett'agosto" (*HO*, p. 495).

6. Cfr. Kant (1798) AA VII, §32, pp. 178–179 (trad. it. p. 46). Jean Starobinski commenta: "Prima che Rimbaud dicesse: 'Non si parte', Kant ci aveva avvertiti 'che non c'è ritorno'." Starobinski (2012), p. 271.

lato jonico — “sabbia dura”, tre palme, Lanterna Vecchia e, si direbbe, marina — e lato tirrenico — spiaggetta sotto lo sperone, grotta della ’Ricchia interpretata come l’orecchio delle sirene, dune che si prolungano fuori del paese fino a Rasocolmo —, ove il primo è il regno dell’agire concreto e iscrive l’arco del giorno dei pellisquadre che da lì varano e lì tornano con le loro barche, ma anche l’intera arcata della loro vita fino alla sua conclusione nel piccolo camposanto delle tre palme, mentre il secondo è il regno delle narrazioni mitiche, dei giochi infantili che le ripetono, dell’iniziazione sessuale che le immette nella vita adulta. Tra i due, in linea col “duemari” sta lo sperone, baricentro filosofico perché da lì si contempla teoreticamente la vita dello scill’è cariddi, e vi nasce il dialogo che spartisce quasi spazialmente le questioni in tesi e antitesi, come nella disputa sull’orca, coi “pro del signor Cama” e “i contro di Luigi Orioles” (*HO*, pp. 747–768). Questa topografia, ancorché destinata a restare congetturale nei dettagli⁷, obbedisce dunque a una soggiacente polarizzazione, che contribuisce definire il senso di ciò che vi accade.

All’alba del primo giorno da che ha rimesso piede a Cariddi, trascorsa in veglia la notte pressoché intera ad ascoltare le “due parolette” interminabili del padre Caitanello, che lo aveva riconosciuto dopo molto riluttare in una sorta di ostinato risentimento (*HO*, pp. 471–626), quasi come in sogno ’Ndrja scende alla ’Ricchia. Il suo muoversi nello spazio lo porta inconsapevolmente nel luogo dove vige l’intemporalità del mito, che la natura stessa sembra palesare nel dar forma alla grotta, “un vero e proprio capriccio di natura, una tale eccentricità di utile e dilettevole insieme, che poteva essere solo quello che era: l’Orecchio delle Sirene, la ’Ricchia di quelle celebri e celeberrime” (*HO*, p. 641). Tra la grotta e lo

7. La ricostruzione è dedotta principalmente da *HO*, pp. 153, 158, 271, 395, 412, 549, 569, 578, 641, 650, ma *HO*, p. 905, per esempio, mostra qualche incoerenza rispetto alla maggior parte degli altri passi richiamati, soprattutto quanto alla collocazione in Jonio o in Tirreno dei diversi elementi.

sperone s'incava una "vallatella" ove indugia il tempo notturno, mentre nello scill'è cariddi già sale la luce. È un dolce avvallamento che termina in una spiaggetta la cui "sabbia, brillante di scaglie nere" ci appare d'una nerezza risplendente, affatto opposta a quella sulfurea, calda, enigmatica e funeraria che abbiamo visto tingere la "rena nera" della marina femminota, fittamente punteggiata dalla dubbia luminescenza delle carcasse di fera nella notte illune, al principio del trasbordo per Cariddi (*HO*, pp. 149–152).

Qui, la vallatella è ritratta dalla voce di D'Arrigo come "immersa [...] in una solitudine d'ombre, in un'aria tenera e molle, di rugiada spruzzata sui nascondigli dello scirocco", talché appena 'Ndrja vi si addentra, "al ritrovarsi là", promana dal luogo in lui e, potremmo dire, nel luogo da lui una "grande, appassionata malinconia" (*HO*, p. 641), che riveste il sentimento del ritorno. Essa nasce da un movimento degli occhi di 'Ndrja, che percorrono il luogo e lo percepiscono nella sua oggettiva concretezza, e però al contempo gli danno vita "come se, solo a sfiorarla con lo sguardo, la spiaggetta gli si animasse sotto gli occhi, e parlasse dentro di lui con tante voci, gesticolasse con tanti gesti, si sfacciasse con tante facce" (*ibid.*). È come se lo sguardo, che potremmo definire aptico, di 'Ndrja dopo avere accarezzato il luogo tornasse a lui sotto forma di voci, gesti, volti insorgenti bensì dal luogo ma in lui, ed è come se, risvegliato dal tocco di quello sguardo, il luogo a sua volta toccasse l'anima di 'Ndrja — se "anima", magnifica parola disusata, è termine che ancora può aver corso. Sicché, possiamo affermare, la spiaggetta si fa paesaggio in questo risponderci e corrisponderci del luogo e del soggetto, del contemplante e del contemplato, e nell'aura o nell'atmosfera⁸ che ne nasce.

D'Arrigo ribadisce: "Questa impressione nasceva dalla 'Ricchia e nasceva in lui, un accordo, quasi come quello che c'è fra il

8. Il termine sarà da intendersi, secondo la definizione di Griffiero (2010), p. 7, come un "prius qualitativo-sentimentale, spazialmente effuso, del nostro incontro sensibile col mondo".

corpo e l'ombra" (*ibid.*), col che sembra esprimere la coalescenza di quanto d'oggettivo e di soggettivo "compone" la *Stimmung* che, nella formulazione ormai classica di Simmel⁹, intona ogni paesaggio, pur lasciando — e giustamente — indeterminato che cosa sia "corpo" e che cosa "ombra" tra la spiaggia e 'Ndrja. Ma il corpo balza subito al centro perché, per quanto aptico, lo sguardo non basta a ritornare: è necessario immergersi nel mare della 'Ricchia.

Vi scende, 'Ndrja, in una completa nudità che è, a un tempo, intensificazione massima della presenza al luogo e primo determinante nesso con l'infanzia, restando egli infatti "nudo come un mucusello" (*ibid.*). E vi scende continuando a muoversi quasi in sogno, vedendosi ora però come qualcuno che ripete in sonno "qualcosa che fece di giorno, un giorno, e un lontano giorno", dove questa condizione di sogno-veglia non si traduce in divagante *rêverie*, ma è un protendersi nel tentativo "di combaciare, dopo tanti anni, col mucuso che lì, forse sulla stessa impronta del piede insabbiato, si metteva nudo e si gettava in acqua" (*HO*, p. 642).

La posta in gioco del νόστος è dunque bensì temporale come aveva visto Kant, ma non consiste tanto nell'accesso al passato, come sarebbe rientrare col piede nell'orma antica che la sabbia della 'Ricchia ha conservato — e qui prende a diramarsi il tema della memoria di cui, a cominciare dal *Teeteto* di Platone, in 191 D-E, l'impronta che si conserva è una delle metafore —, quanto nella ricongiunzione, in 'Ndrja, di sé, qual è ora, con sé, qual era nel "lontano giorno" dell'infanzia da cui l'esperienza del mondo, e il tempo della vita, aveva avuto inizio. È una *retrouvaille* come di due persone differenti¹⁰, che chiede d'essere mediata

9. Cfr. Simmel (1912), p. 64.

10. Hans Blumenberg afferma che il tempo nel suo trascorrere rende l'uomo "estraneo a se stesso [...] gli strappa il suo possesso di coscienza, la sua identità, i suoi vissuti", donde l'*hantise* del ricordo, donde il rilievo della

dalla ripetizione dell'immersione di 'Ndrja bambino in "quello specchio d'acque rotte da scogli e sporgenze renose" (*ibid.*), che sembra quasi debba risultare angusto al movimento del corpo aggrandito di 'Ndrja adulto.

E però immergendosi nell'acqua il corpo-proprio non solo "rioccupa" il suo spazio, non solo rientra nel "suo naturale" dopo il lungo esilio terrestre del cammino da Napoli a Cariddi, ma è investito dal "piacere e [dal]l'ebbrezza della prima volta quando, gettato apposta in acqua da suo padre, si era scoperto a galleggiare e a nuotare, mischiato all'acqua, tuttuno come un pesce" (*ibid.*). E dal ritorno all'immedesimarsi originario con il mare, compimento dell'esperienza proprio-corporea del paesaggio della 'Ricchia, parrebbe possibile saldare la scissura tra 'Ndrja ora e 'Ndrja allora, perché "sì, in questo, si trovò a combaciare col mucusello di un tempo, perché nuotava e gli pareva di non avere più nuotato dal quel tempo, il tempo in cui faceva il bagno nudo" (*ibid.*).

Ma questo miracoloso ritrovarsi si rivela solo "l'impressione di un momento, un'impressione pelle pelle": 'Ndrja deve continuare a cercare, nuotando "fra tenebre e trasparenze azzurrastre, andando e venendo in giro fra gli scogli sabbiosi sopra, sotto, orlo orlo alla 'Ricchia scivolando velo velo in un silenzio senza schiume, il nuotare del pesce che nuota nel verso del pelo marino", ricercando nel movimento armonioso le sue braccia infantili. Inutilmente: ciò ch'egli insegue gli sta "sempre alle spalle" (*ibid.*), e il suo vano accanito ricercare suggella lo scacco del νόστος. Insorge allora in lui un'inquietudine che lo rende "risentito e triste, carico di una sospettosità strana, rabbiosa e senza motivo" simile alla "frenesia chiusa, tesa e tagliente di tutti i sensi ribellati" che prende il "verdone", lo scialo dello scill'e ca-

memoria come "centro del confronto tra tempo della vita e tempo del mondo" che un'opera come la *Recherche* scolpisce: cfr. Blumenberg (1986), p. 334. Posso qui solo sfiorare questi temi.

riddi, quando è risvegliato “da qualcosa che sente vicino, in quel mare, ma che gli riesce oscuro e inafferrabile”: inquietudine cui si aggiunge l’arrivo dei “primi spurghi e rifiuti della nuova rema” (HO, p. 643) che muovono a salire sulla riva.

Ritorna così, come un *da capo*, il tema della contemplazione del paesaggio mentre si fa giorno: lo sguardo abbraccia “quella fiumara di mare” ch’è lo scill’e cariddi scorrendo nello spazio tra il “grande ammasso bluastro” al largo, che contrasta con “il taglio spumoso delle marine” ove si schiarisce, e il mare della ’Ricchia, dipinto ora però da un breve motivo inaspettato che s’innalza come la “petite phrase” della sonata di Vinteuil: “Ai suoi piedi, ogni onda, ondicella in arrivo sembrava ammucciare ogni volta con la sua spuma una particella di luce in più sulla spiaggetta [...]” (*ibid.*), motivo che subito sotto si ripete aggiungendo nuove note: “Tocco su tocco l’ondicella di maitino spingeva alla riva un chiarore sempre più vivo e questo si spandeva per terra, faceva a poco a poco rilucere la roccia, le scaglie nere della spiaggetta, crescendo a vista d’occhio come la fiamma dentro il tubo di un lume” (*ibid.*). E questa luce d’idillio marino è quasi una materia preziosa, fatta d’innumerevoli “particelle” radunate dalle onde, “scaglie e scintille perse dal sole, solari rimasugli galleggianti che esse, pareva, rigettavano tutte, tutti là, sulla spiaggetta della ’Ricchia, come se solo là dovesse fare giorno” (*ibid.*).

Dalla profusione luminosa del sole di giorni passati si effonde dunque la luce portata dal mare, con avvertibile *crescendo* essa illumina il paesaggio e lo rivela nella risonanza che si ripercuote tra gli aspetti sensibili del luogo che prendono un visibile rilievo e il deluso anelito al ritorno: lo “sperone corallino” che dal paese delle Femmine ’Ndrja aveva visto baluginare nel crepuscolo come una prua lanciata verso il mare (HO, p. 8), nella luce dell’ora presente diviene sì una prua, ma di nave “arenatasi e incarcassatasi là, **nella pietra**”, **si fa figura di un naufragio irrimediabile, mentre la roccia della grotta emergendo dal buio prende un colore di ferita, appalesandosi sott’acqua come “aggrumata di sangue”**

(*HO*, p. 643). Da ultimo la “chiarà” che si stabilisce sul mare è addirittura come promanasse dal “biancore” dei denti minuti di “vere caterve” di fere che si addensano sulla mezzeria, alzando “con le pinne soprane” l’ostile insegna di “scuri conficcate nell’acqua” (*HO*, p. 644). È l’ultima immagine che s’imprime negli occhi prima che ’Ndrja, ricaduto sulla sabbia “come dal filo troncato della sua vita” — ed è una delle tante premonizioni disseminate sul cammino del ritorno —, si assopisca giacendo “nudo e travagliato come un naufrago che onde dolci e pietose allora allora deposero, quasi a braccia, sopra la riva amica” (*HO*, p. 646).

Comincia qui una serie di variazioni sopra l’enigma di sirene e fere, lunga e ramificata analessi tra memoria e sogno, che muove dalla ’Ricchia e alla ’Ricchia infine approda per la ripresa — ma trasposta in altra tonalità ed espressa con colori timbrici diversi — del tema dell’immersione marina, che conclude l’intero movimento. Qui non preme più l’urgenza di “combaciare” con sé nel momento inaugurale della relazione col mondo (*HO*, p. 642) ma, con inconsapevole anticipazione dell’imminente epilogo “dentro, più dentro dove il mare è mare” (*HO*, p. 1257), ’Ndrja scivola nell’acqua che si apre e subito si richiude rinserrando il corpo che vi sparisce “come per sempre” (*HO*, p. 709). Quando poi “riassomma”, il suo nuotare è talmente “senza peso” e in tal silenzio da sciogliere l’accordo perfetto del corpo e dell’ombra che sposava il paesaggio e il corpo-proprio (*HO*, p. 641), perché ora pare ch’egli tutto sia ombra (*HO*, p. 709), come le ombre che in *Pregreca* “migraivano per la eternità”¹¹. E per l’eternità sono migrati, sospinti dal tempo di tragedia della guerra, tutti i mucuselli compagni del gioco antico “a sirene e naviganti” che aveva luogo oltre la “stretta, tenebrosa feritoia” della grotta. Essa è la soglia che ’Ndrja non ha il coraggio di varcare, e il luogo dove il filo del suo viaggio si riannoda al principio perché proprio qui “tutto d’un colpo” egli si sente “come toccasse terra allora allo-

11. D’Arrigo (1978), p. 11.

ra dopo avere nuotato per giorni e per notti” (*ibid.*) e ne prova infinita stanchezza.

Qui, ora non è più data la piena ancorché precaria immersione nel beato luogo marino del mito e del ricordo, ma 'Ndrja può solo esperire il penetrare in lui, fino al suo cuore, di un paesaggio dissonante che si dà a conoscere come la dolorosa verità ultima del suo νόστος senza compimento, ed è la verità di una condizione sempre, per sempre sull'orlo della morte: “Il silenzio deserto della 'Ricchia se lo sentiva dentro nel sangue, come ridotto in forma di un ago, un ago dalla punta di gelo rovente che gli camminava nel sangue e si muoveva verso il cuore, e il peggio era che se lo sentiva come sarebbe stato sempre così, sempre come in punto di trapassargli il cuore, sempre a quel punto” (*HO*, p. 713).

Riferimenti bibliografici

BLUMENBERG H. (1986) *Lebenszeit und Weltzeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. it. *Tempo della vita e tempo del mondo*, il Mulino, Bologna 1996).

D'ARRIGO S. (1975) *Horcynus Orca*, Mondadori, Milano.

D'ARRIGO S. (1978) “Pregreca” in *Codice siciliano*, Mondadori, Milano, 11-17.

D'ARRIGO S. (2000) *I fatti della fera*, Rizzoli, Milano.

GRIFFERO T. (2010) *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Roma-Bari.

KANT I. (1798) *Anthropologie pragmatischer Hinsicht*, AA VII (trad. it. *Antropologia pragmatica*, Laterza, Roma-Bari 2009).

SIMMEL G. (1912) *Philosophie der Landschaft*, “Die Gùldenammer Norddeutsche Monatshefte”, 3 (trad. it. “Filosofia del paesaggio” in *Saggi sul paesaggio*, Armando, Roma 2006, 53–69).

STAROBINSKI J. (2012) *L'encre de la mélancolie*, Éditions du Seuil, Paris.

Di fronte a un paesaggio

FRANCO LA CECLA*

Piero Zanini mi ha ricordato che, in altre circostanze, mi sono posto la domanda “Cosa bisogna fare di fronte a un paesaggio?”. Come se la condizione dell’esser di fronte postulasse una risposta o una azione.

Fino a qualche tempo fa, di fronte ai bei paesaggi, nelle piazzole di sosta, nei belvedere: erano piazzati dei binocoli: è una risposta suggerita, qualcosa che va fatto per “rendersi conto” del paesaggio. L’Europa è costellata di toponimi, di nomi di luoghi che hanno a che fare con il “bel vedere”. In altri continenti, in America latina, ad esempio ci sono luoghi deputati alla visione del paesaggio che si chiamano “Soledad”. Sono postazioni al pari dei belvedere che postulano un omaggiare ciò che si vede da lì. C’è una specie di indicazione compulsiva nella presenza del cannocchiale. Adesso che sei qui non puoi non “rimirare”, guardare con più attenzione. L’insieme a noi contemporanei dà un po’ il senso di noia, il resto di un atteggiamento da vedutisti o da alpinisti della domenica. E soprattutto non risponde completamente al “cosa devo fare?” Adesso ovviamente la prima risposta è “mi faccio un *selfie* con il telefono” oppure faccio una foto al paesaggio: una risposta “alla turista giapponese”: ho capito che questo è il posto rimarchevole e me lo stampo all’interno della memoria del telefono. È un aggiornamento di un vago senso del dovere un po’ ottocentesco di fronte al paesaggio.

* Inserire afferenza.

Quando è stata inventata la “belvederistica” la gente sapeva, aveva una certa idea dello shock che doveva subire di fronte al paesaggio, tutta la teoria del Sublime viene costruita molto su dei paesaggi che mi devono particolarmente colpire, precipizi, orridi, abissi, cascate, spazi infiniti, orizzonti illimitati e dispersi. Gli “intervalli” della televisione all’inizio dagli anni 50 ai ’70 erano un animare le cartolina e l’Italia veniva raccontata attraverso i suoi migliori paesaggi — tra l’altro non è una cosa che appartiene solo a noi, in Giappone c’è una specie di raccolta di tutti quelli che sono considerati i paesaggi che bisogna andare a vedere, nella cultura giapponese c’è un’enorme quantità di attività che bisogna fare nei confronti del paesaggio, c’è un momento in cui il colore di alcune foglie cambia e allora si va in alcuni posti a vedere questo colore. È una cosa molto antica che per il Giappone affonda in qualcosa di molto più profondo che il nostro Romanticismo, in una certa idea buddista di rapporto con la natura. Questa cosa c’è anche negli Stati Uniti dove si fanno dei viaggi per andare a vedere il cambiamento delle foglie nella zona a nord di New York perché effettivamente è considerato uno spettacolo, uno show che fanno gli alberi. L’idea di fondo è che ci sono degli spettacoli “naturali”. Mentre prima c’era un’idea un po’ statica cioè io sto fermo e il paesaggio è di fronte a me, poi un po’ l’idea di fondo è che il paesaggio sia uno show. Sto di fronte a un paesaggio dove accade qualcosa. In alcuni paesi questo alimenta un turismo ben preciso, con tutta un’industria degli spettacoli “naturali”. Anche in questo caso però torna il “che devo fare?” È una questione che riguarda anche il mondo dell’arte il problema di cosa debba fare il pubblico di un quadro, di un’opera d’arte come di una mostra. Le teorie della fruizione si occupano di questo, l’arte non esisterebbe se non ci fossero dei fruitori dell’arte, senza pubblico non avresti le mostre, i musei. Cosa è la fruizione? Ci si è concentrati per molti anni sul fare arte ma molto poco su cosa fa chi si trova di fronte a qualcosa che considera arte. Ma il paesaggio è arte?

Dal punto di vista della risposta che viene chiesta al pubblico sì.

Di fronte a un paesaggio ci sentiamo in dovere di fare qualcosa ed è assurdo. Il paesaggio su di me ha un'efficacia simbolica, è qualcosa che mi induce fare qualcos'altro. Una delle teorie dell'arte è che l'arte ci fa fare delle cose, in qualche modo io vedo un quadro, la mia vita ne viene influenzata, ne vengo migliorato o ne sono scioccato, o semplicemente turbato: c'è un sacco di ciarlataneria sull'arte curativa, sul fatto che l'arte fa bene. La questione è molto più seria. Un grande storico dell'arte, David Freedberg ci ha scritto nel 1989 un libro fondamentale: "Il potere delle immagini, il mondo delle figure: reazioni ed emozioni del pubblico". L'arte, come il paesaggio ha un "effetto" su chi ne è fruitore, un effetto che non si limita al "consumo" dell'opera.

In quanto antropologo c'è una questione: se uno va in giro per il mondo e se fa un po' di lavoro in mezzo ai popoli indigeni, si rende conto che in genere la gente non è che abbia un atteggiamento di fronte al paesaggio: più tu vivi in un posto, anche se è un posto molto bello, non è che ti fermi a guardare. In qualche modo la fruizione statica di un paesaggio prevede che tu non ci abiti perché se ci abiti ci sei talmente abituato, diventa la cornice di ciò che tu fai che non è più una veduta, è una *vissuta*. Però questo è importante perché la nostra idea della fruizione estetica di un paesaggio non corrisponde molto a cosa la gente normalmente fa nei confronti di quello che hai intorno. Poi ci sono delle strane accezioni, per esempio io sono cresciuto in un villaggio di pescatori vicino a Palermo e posso dire che sul muretto accanto a casa mia che dava sul mare c'erano sempre cinque o sei pescatori che guardavano il mare per tutta la giornata, però lo guardavano con un atteggiamento che potrebbe essere quello di un artista, oppure lo guardavano perché il mare è in qualche modo un luogo in cui il pescatore impara sempre di più a conoscere: nel mare non vedevano un dipinto ma qualcosa che annuncia il cambiamento che sta arrivando, il fatto che non possono andare a pescare più tardi.

Insomma c'è nell'esperienza del paesaggio qualcosa che non c'è nella semplice idea di guardare un paesaggio perché l'esperienza di paesaggio è qualcosa che prevede in qualche modo il fatto che voi non siate digiuni di fronte al paesaggio, il fatto che Quel paesaggio non sia soltanto un insieme di colori e di linee ma sia invece un qualcosa che mi racconta qualcos'altro, che richiede una certa competenza.

Otar Iosseliani (regista di *Un incendio visto da lontano*) si immagina che in alcune tribù, la gente di fronte al tramonto si comporta come quando si va al cinema: si siede, vedi cosa sta accadendo e poi si alza. Questo può darsi che accada, sarebbe interessante fare una ricerca su questo. Però quello che accade in genere è che invece non ci sia una fruizione come noi immaginiamo, come se fosse uno spettacolo. C'è una nostra amica antropologa che ha molto lavorato in Perù su una cosa che accade alle donne quando vedono un tramonto: quando vedono un tramonto molto forte negli altopiani del Perù gli viene una cosa che si chiama *espanto* che sarebbe lo spavento. In verità è un fenomeno talmente forte che le donne rimangono bloccate, avviene anche durante le tempeste, e questa cosa si cura, accade anche ai bambini: si chiama un grande un *curandelo* che arriva con un porcellino d'India che viene aperto, guarda nelle viscere per l'animale la causa e poi frega in porcellino d'India contro la pelle della persona spruzzando questa persona di alcool. Diciamo che è una sorta di sindrome di Stendhal, cioè di fronte a un avvenimento molto forte dal punto di vista naturale si ha una reazione isterica, ad esempio in Artide alcuni uomini dei popoli che vivono la grande notte a un certo punto danno di matto e questo si chiama isteria artica. È interessante perché è come se non ci fosse una fruizione neutra della natura, la natura non è mai un agente passivo: nelle culture che hanno un rapporto forte con la natura non siete voi a guardare la natura ma è la natura che vi guarda, c'è una forma di interazione che è una forma estremamente complicata è pericolosa,

di fronte alle forze della natura siete voi che in qualche modo dovete rispondere e interagire. Questo è interessante perché in qualche modo anche in queste culture c'è un rapporto che non è estetico con la natura ma è etico, cioè effettivamente di fronte a un fenomeno culturale la risposta è "che devo fare?", c'è una risposta su come agire e interagire. Questo è interessante perché con il cambiamento climatico, alcuni antropologi brasiliani stanno facendo tutta una teoria del fatto che se c'è una cosa importante in questo momento, il cambiamento climatico e le catastrofi che ne conseguono, e il fatto che abbiamo scoperto che la natura non è passiva, agisce, risponde al nostro contaminarla costantemente, si scatena. Da un certo punto di vista è come se noi fossimo in una fase della storia in cui la natura ha smesso di essere un oggetto passivo di fronte al quale noi possiamo distruggerla o preservarla, ma è un qualcosa che invece agisce su di noi. È interessante perché se fate un salto mentale e pensate applicare questo alla fruizione di un quadro o alla fruizione di un'opera d'arte: l'idea del mondo che l'opera d'arte sia passiva nei vostri confronti è molto banale, forse non c'è mai stata nella storia dell'arte un'idea simile, È un'idea molto recente, molto nostra. Però l'arte è sempre stata un agente, in qualche modo i quadri erano fatti con l'idea che dovessero agire su chi li guarda. Ovviamente si va dalla banalità generale, il dipinto che doveva istruire il fedele a delle questioni più radicali: il quadro non è soltanto un dipinto ma è una presenza, di fronte a un'icona nelle chiese del Sinai oppure le icone russe, queste non sono immagini, sono qualcos'altro, la presenza effettiva di qualcosa di fronte a voi. Voi conoscete la storia di Veronica, questa donna che prende un fazzoletto e asciuga il volto di Cristo è sul fazzoletto rimane l'immagine del suo volto. Essendo un'immagine a contatto non è un'immagine dipinta, ha a che fare con il sudore, gli effluvi, la carne della persona e quindi è una vera icona. Infatti Veronica significa *vera icona*. Questa teoria dell'immagine va avanti per

tutta la storia dell'arte, cioè l'idea di fondo che la pittura non sia soltanto pittura ma ci sia qualcosa di più, una presenza. Voi sapete che uno dei più formidabili escamotage dei francescani quando sono andati in Messico è che hanno convinto una parte degli Aztechi a convertirsi perché hanno inventato la Vergine di Guadalupe: si racconta la storia di questo indigeno Matteo che va in una grotta sopra Mexico City, vede una bellissima signora che gli dice di essere la Madonna e di andare dal vescovo a dirgli di averla vista. Allora Matteo va dal vescovo ma il vescovo non gli crede. Ritorna nella caverna e la Madonna riappare ma questa volta Matteo è dentro la caverna e la Madonna è tra l'entrata della caverna e Matteo, quindi dà le spalle alla luce e guarda Matteo. A questo punto la Madonna si leva il mantello e lo dà a Matteo che nel frattempo le ha portato dei fiori: i fiori cadono dentro al mantello e accade che la luce attraversi il corpo della Madonna colpisca il mantello. Rimane impressa l'immagine della Madonna colorata — questo è il procedimento fotografico pensato due secoli prima del brevetto. Nei libri francescani si dice che questa è la vera immagine della Madonna dipinta dalla mano di Dio, quindi voi non avete a che fare con una pittura ma con una reliquia. L'idea che c'è qualcosa che vi riguarda e che vi guarda all'interno di un'immagine. È un'idea fortissima nel mondo occidentale ma anche nel mondo indiano. Il fedele hindu quando prega di fronte a un'immagine di Krishna o di fronte a Ganesh prega con gli occhi. In Nepal diventa tutta una capacità visiva di spostare le cose con gli occhi. Nell'immaginazione attiva è lo sguardo che è fondamentale. C'è un'idea di attivazione della presenza, le immagini non sono sacre di per sé ma sono sacre se vengono guardate in un certo modo dal fedele.

Tutto questo non è accessorio rispetto a un discorso di fruizione del mondo. Di fronte alla domanda un po' ironica di che cosa si debba fare di fronte al paesaggio, la questione non è quello che devi fare tu ma il problema è quello che ti sta facendo il pa-

esaggio, come sta agendo il paesaggio su di te. Dietro c'è tutta la faccenda del rapporto "imbarazzato" con il mondo, noi non riusciamo più a leggere il mondo, non riusciamo ad ascoltarlo. La cosa più terribile del paesaggio oggi è che il paesaggio è noioso, anche il paesaggio più bello non ci prende come Facebook perché in qualche modo non abbiamo più la competenza, non ci "dice" più nulla. Ha a che fare con l'indifferenza: non solo noi pensiamo di essere indifferenti alla natura ma noi pensiamo che la natura sia indifferente verso di noi. È come se tra il nostro campo emotivo e il campo emotivo della natura ci fosse un'incapacità. Se il Romanticismo ha teorizzato una specie di vibrazione tra la natura e il sentimento, noi siamo assolutamente convinti che questa cosa non c'è, che tra noi e la natura c'è un salto che ci rende molto difficile che può essere magari superato se uno va verso la natura estrema (un tentativo di ricongiungersi con la natura in momenti talmente forti in cui tu non puoi non farci caso).

C'è un equivoco estetico che ci fa pensare che noi dovremmo emozionarci mentre invece probabilmente nell'esperienza del paesaggio o nell'esperienza della natura c'è qualcosa di diverso. Secondo Levi-Strauss:

le conoscenze locali straordinariamente acute di cui gli indigeni erano dotati permettevano loro di distinguere esattamente i caratteri generici di tutte le specie viventi, terrestri e marine, E così pure le più impercettibili variazioni di fenomeni naturali quali la luce e i colori del cielo, le increspature dalle onde, i movimenti della risacca, le correnti acquatiche ed aeree. (...) Spesso ho visto un negrito incerto sull'identità di una pianta, assaporarne il frutto, annusarlo, ed esaminarne il fusto, studiarne l'habitat: solo in seguito ad un'attenta considerazione di tutti questi dati egli dichiarerà di conoscere o meno la pianta in questione.

Il paesaggio voi lo potete vedere in un altro modo, come luogo che è una fonte inesauribile di curiosità. Di fronte a un paesaggio noi non abbiamo come primo istinto quello di anda-

re a vedere cosa c'è lì dentro, non abbiamo un atteggiamento scientifico nei confronti di un paesaggio mentre invece gli indigeni ce l'hanno. Per gli indigeni, cioè coloro che vivono di un posto, il paesaggio è innanzitutto qualcosa da indagare. Questo è il passaggio da un'idea estetica del paesaggio a un'idea etica del paesaggio, il fatto che è un luogo dove fundamentalmente voi accumulate conoscenza. Questa semplice dichiarazione può essere ribaltata perché in realtà in questa curiosità degli indigeni, lo dice anche Lévi-Strauss, c'è un sacco di stupore, cioè non è soltanto un atteggiamento scientifico ma è anche un entusiasmo, nel rapporto di scoperta della grandissima ricchezza che hanno intorno, c'è un atteggiamento estetico di altro tipo, noi non siamo abituati a pensare che la scienza possa portare a un atteggiamento estetico. Non capiamo che abbiamo reso la scienza oggettiva, completamente demotivandola, mentre invece la scienza di chi indaga come abitante di un posto ha un'estrema componente relazionale. Gli indigeni sono dei gruppi umani che sanno perfettamente che hanno una relazione vitale con il posto in cui stanno. Però tutto questo ha una dimensione che gli antropologi chiamano *di parentela* cioè la natura per buona parte dei popoli indigeni non è natura ma in qualche modo società. Le specie naturali fanno parte della società, se sei un indigeno sei imparentato con le cose che hai intorno e quindi hai nei loro confronti avversione o attrazione, parentela o rifiuto.

Nelle cosmogonie amerindiane si sa che tutte le specie animali sono uomini. Siamo noi che li vediamo come animali. Il principio dell'antropizzazione è diffuso in tutta la natura, anche se gli animali non ci vedono come simili perché sono convinti di essere uomini e quindi ci vedono come qualcos'altro.

Il mondo è molto più attivo di quello che noi pensiamo, una delle cose che abbiamo dimenticato è che noi abbiamo a che fare con un mondo vivente, che è fatto di cose con cui siamo imparentati. Da questo punto di vista molte teorie dell'arte sono antiquate, sono ancora il frutto di una certa teoria romantica

dell'arte. Il romanticismo vi fa credere che la vita sia un tessuto di emozioni e che le emozioni non siano prevedibili. Invece è il contrario se c'è una cosa di prevedibile sono proprio le emozioni, è tutta la parte razionale che è imprevedibile. Alfred Gell negli anni '80 ha scritto *Art and agency* dove lui, che veniva dal mondo dell'arte, ma era anche antropologo ha detto che se si studia come è fatto un museo, se si cerca di capire come funziona l'arte contemporanea, ci si rende conto che fondamentalmente l'arte contemporanea è un discorso in assenza di qualcosa, è qualcosa che viene definito di volta in volta come aura oppure che qualunque cosa, messo su un piedistallo, diventa arte. Alfred Gell dice che questa cosa che viene chiamata in maniera diversa nella storia dell'arte recente contemporanea è in realtà l'imbarazzo di affrontare l'arte sacra, è qualcosa che l'arte sacra sapeva benissimo: la teoria della presenza, gli oggetti, i dipinti, le statue sono presenze e voi ci avete a che fare con la stessa relazione che avete nei confronti di una presenza. C'è una forma addirittura quasi di intenzionalità in alcune rappresentazioni, in alcuni oggetti. Se non si affronta a questa faccenda, di come alcuni oggetti vengano caricati di presenza, non abbiamo più l'arte. Gell ha fatto una rilettura dell'arte contemporanea con delle categorie che sono quelle dell'arte sacra, però rinnovata dal fatto che negli ultimi cento anni abbiamo una quantità enorme di monografie di antropologia, di come si fa l'arte nei mondi indigeni. Qui si sa che nel momento in cui voi fate un manufatto, c'è un momento in cui quel manufatto si carica di qualcosa, c'è un momento in cui questa cosa diventa attiva perché nel mondo indigeno c'è una teoria della cosificazione: così come tutto è uomo o donna, nello stesso modo può diventare cosa, ci sono delle pratiche che ti fanno diventare cosa. Queste pratiche noi le conosciamo bene, se si ripete moltissimo una formula tu diventi una cosa cioè nella ripetizione o perdi il tuo carattere soggettivo e assumi il carattere quasi di una macchina, un carattere oggettivo. La ripetizione serve a staccarti dall'idea di soggettività e a renderti quasi una

cosa. Ciò rinnova completamente la lettura che noi abbiamo dell'opera d'arte, rimette in gioco la fruizione, il pubblico e la relazione tra opera e fruitore che, nell'arte sacra, è la relazione tra il fedele e l'opera, cioè colui che attiva nell'opera qualcosa, che è testimone del fatto che quella cosa è significativa.

Questa cosa io l'ho chiamata nei confronti del paesaggio *mente locale*, nel senso che in qualche modo quando noi abbiamo a che fare con un paesaggio che ci appartiene, abbiamo un tipo di relazione dove la nostra identità diventa quella del paesaggio e viceversa, non solo ci personalizziamo vivendo in un posto ma personalizziamo il posto.

Titolo contributo

PIERO ZANINI*

Provo a dialogare con quanto appena detto da Franco La Cecla, incrociando qui e là le tracce che ha lasciato lui a partire da questa fantomatica domanda su cosa si debba fare di fronte a un paesaggio. Sempre, appunto, che qualcosa si debba fare. Ma prima vorrei collegarmi ad altri discorsi su mappa, immagine e fotografia. Penso in particolare a un fotografo che mi è molto caro, Luigi Ghirri, e al suo modo di pensare la fotografia, e non solo di utilizzarla come strumento, modo che riflette bene quell'idea di passione per il mondo, e dell'attenzione che dovrebbe accompagnarla, di cui parlava anche Franco. Uno dei primi lavori realizzato da Ghirri all'inizio degli anni '70 del secolo scorso riflette la sua fascinazione per quella strana cosa che è un atlante, per i desideri che contiene, e per certe immagini che vi si possono trovare in cui una piccola figura umana, un piccolo omino a volte in piedi a volte seduto, è colto nell'atto di guardare il mondo. Immersa nel mondo. Come a darne una possibile misura. Così, per esempio.

* Inserire afferenza.



Il ghiacciaio d'Argentière nella catena del Monte Bianco (Alta Savoia).

(G Pennesi, R. Almagià, Atlante Geografico Paravia, 1957)

In questo lavoro, intitolato per l'appunto Atlante, Ghirri fa però qualcosa di più, e lo si coglie fin dalla prima immagine. Cosa vediamo? Vediamo una distesa di un blu azzurro retinato attraversata dall'alto verso il basso da una sottile linea nera che ad un certo punto interseca una scritta che disegnando un piccolo arco dice "OCEANO". Quello che ci viene mostrato è il frammento, il dettaglio ingrandito, di una mappa che attraverso il codice della rappresentazione richiama, fa risuonare, una realtà fisica e immaginaria, un mondo come quello oceanico. Qui come nelle altre immagini Ghirri esplora la possibilità di un viaggio dentro l'immagine, dentro il segno, che è anche in fondo il racconto di un viaggio dentro qualcosa, una raccolta, che è supposta contenere tutto il mondo. E che del mondo è stato uno degli strumenti di conquista. Può sembrare qualcosa di apparentemente distante da

quella cosa che siamo soliti chiamare “realtà”, quello che c’è là, fuori dalla finestra, invece ci mette nella condizione di coglierne un aspetto fondamentale, quello della metonimia tra segno, mappa e mondo. Per cui la scritta oceano può diventare oceano, anzi è oceano; o, in un’altra delle pagine dell’atlante, le palme sono il deserto. Ecco, quello che mi interessa e è farvi riflettere sulla tensione esistente tra quello che abbiamo in testa (“immaginario”, che sia nostro o venga da altro, visto che siamo esseri storici fatti di storie oltre che di storia) e quello che c’è là fuori, intorno a noi, senza per questo fare una differenza sul grado di realtà di una cosa e dell’altra, che le due sono complementari.

Questo è un esempio di cos’era la fotografia per Ghirri, che la concepiva come una possibilità di riattivare “i circuiti dell’attenzione fatti saltare dalla velocità dell’esterno”, come un momento di capace di (ri)organizzare lo sguardo (ancor più oggi, di fronte all’estrema economicità della produzione delle immagini e della loro circolazione) in modo che questo possa continuare a interrogare ciò che ha di fronte, per quanto labirintico e incomprensibile possa apparirci. E qui credo che il punto di vista dell’antropologia sia necessario e possa aiutarci nel tentare di comprendere come e cosa struttura a un dato momento storico il nostro sguardo sul mondo, le ragioni di praticarlo, i desideri che suscita, le attese di cui lo carichiamo, i pregiudizi che vi proiettiamo. E questo vuol dire assumere e comprendere lo scarto che esiste tra il modo in cui immaginiamo un luogo, in sua assenza, e quello che questo luogo è, nella sua presenza, una volta che lo tocchiamo con mano.



(A. Linke, R. Rinaldi, P. Zanini, Archivio Alpi Research Projejt, 2011)

Franco prima parlava dei belvedere, di questi luoghi che suggeriscono, anche se a volte sembrano piuttosto intimare, cosa e come guardare. Ecco, ogni volta a me viene in mente una breve cronaca, come quelle che si trovano nelle pagine interne dei giornali di provincia, dello scrittore austriaco Thomas Bernhard, che potete leggere in un libro intitolato *L'imitatore di voci*. In questo raccontino, il titolo è *Bella vista*, due professori universitari tedeschi vanno in gita sulle Alpi Austriache. Una volta raggiunto un belvedere che sovrasta un ghiacciaio, seppur scettici, i due non resistono davanti alla bellezza senza pari del panorama che hanno di fronte e ognuno dice all'altro di guardare per primo dal cannocchiale. Il primo comincia a guardare rimanendo estasiato da ciò che vede. Poi cede il posto all'amico che appena avvicinato l'occhio al cannocchiale, stramazza al suolo, morto. Fine della storia. Ognuno può leggerci quello che vuole, ovviamente. A me questo raccontino mi ha sempre fatto pensare, e la cosa è banale, all'idea che l'atto stes-

so del guardare è potenzialmente pericoloso. Pur guardando apparentemente lo stesso panorama, e dallo stesso punto di vista, i due personaggi di Bernhard sono in un certo senso “presi” in modi radicalmente diversi da ciò che guardano. A ricordarci che nel momento in cui guardiamo qualcosa siamo allo stesso tempo anche potenzialmente guardati da quella cosa, e soprattutto che non possiamo mai sapere prima in che modo quest’altro sguardo ci toccherà. O detto con altre parole, ci riguarnerà. Questo è un ulteriore esempio di quelle forme di interazione di cui parlava prima Franco, e che interrogano la parzialità di una postura puramente contemplativa di fronte al paesaggio. Perché il guardare non è un atto neutro.

Nel suo romanzo *Il paese delle maree*, ambientato nelle Sunderbarans, le importanti foreste di mangrovie che si estendono nella regione dei delta del Gange e del Brahmaputra, in Bengala, lo scrittore indiano Amitav Ghosh riprende una storia diffusa tra quanti abitano nella regione, oggi ancora popolata da numerose tigri. Cosa fare quando ci si trova di fronte una tigre? Il consiglio che ci viene dalle Sunderbarans è di sostenerne lo sguardo, di guardarla intensamente negli occhi, perché guardarsi negli occhi vuol dire non essere percepiti dalla tigre come una preda (il cui primo istinto sarebbe ovviamente quello di girarsi, dandole le spalle, e scappare a gambe levate...). Non so se funziona, né vorrei trovarmi nella situazione per verificarne l’efficacia, ma resta il fatto che in questo suggerimento ritroviamo un’ulteriore indicazione della non neutralità dello sguardo, dell’effetto (della potenza?) dello sguardo. Nello sguardo c’è qualcosa — una presenza? — e nell’atto di guardare accade qualcosa — un agire? l’attivarsi di qualcosa? — che, come in questo caso, può essere molto forte, può indicare la differenza tra il salvarsi la pelle o invece l’essere mangiati dalla tigre. Certo, un paesaggio non ci guarda come potrebbe guardarci una tigre, ma fino a che punto possiamo sostenere che sia comunque innocuo?

Quando pensiamo al paesaggio, pensiamo prevalentemente in termini visivi, perché questa è la dimensione che storicamente ha preso il sopravvento, almeno per noi occidentali. Ma il paesaggio non può essere ridotto solo allo sguardo, al visuale, e non sempre questa è la dimensione più interessante. Perché di fronte a un paesaggio non ci sono soltanto i nostri occhi, ci siamo noi, tutti interi, con tutti i nostri sensi, con tutto il nostro corpo, con tutte le nostre esperienze, etc... La modernità ha tra i suoi tratti fondamentali proprio questo, la rimessa in questione sempre più forte della nostra esperienza tattile, concreta, del mondo. Immagino che ieri Farinelli vi abbia parlato del portico degli Innocenti a Firenze... e di quello che ha significato per la cultura occidentale la rottura introdotta con la prospettiva tra l'occhio e la mano, tra il tatto e lo sguardo? Allora, una domanda che potremmo porci è fino a che punto siamo capaci di far nostro, di comprendere, questo scarto e la mancanza di corrispondenza che introduce tra questi due modi della conoscenza che in noi coesistono.

Anni fa ho lavorato a un progetto sul paesaggio alpino assieme a due amici, Armin Linke, fotografo, e Renato Rinaldi, musicista e ricercatore sonoro. Il progetto nasceva da una domanda, che forse è ancora un'altra possibile declinazione di quella di Franco, e che mi ha assillato a lungo. Un giorno ho provato a rivolgerla ad Armin, chiedendogli perché secondo lui è così difficile fotografare le montagne. Perché questa era l'impressione che ne avevo (diciamo dopo aver frequentato a lungo la letteratura, la fotografia e il cinema di montagna). Storicamente tendiamo a guardarle, qualcuno l'ha detto giustamente, come se di fatto le montagne appartenessero "ideologicamente" a un altro tempo e a un altro mondo, in apparenza orientato più al passato che al presente o al futuro? Quasi che, affinché la Montagna rimanga tale, ossia in un certo senso riconoscibile all'idea che ne abbiamo in testa, debba essere "amputata" di qualcosa. Quasi fosse naturale di fronte ad essa rimuovere e/o

celare, o almeno mettere in secondo piano, quanto della realtà fisica non concordasse con le rappresentazioni collettive che nel tempo hanno dato forma al mito alpino. L'idea non è nuova, e uno storico come Jacob Burckhardt ne aveva già parlato alla fine dell'800. Insomma, per alcuni anni con Armin e Renato abbiamo cercato di esplorare insieme questa parte "assente", interrogando e raccontando con installazioni, mostre e perfino un'ipotesi di museo, le trasformazioni del paesaggio alpino, che per noi era però un po' anche un modello dei cambiamenti che in modo più generale interessavano, e interessano ancora oggi, il nostro mondo.

Nel corso di queste esplorazioni siamo inevitabilmente finiti, e a più riprese, in Svizzera, perché è là dove una certa idea delle Alpi ha cominciato a elaborarsi e a prendere forma. Alla fine dell'800, sulla scia dello spirito ingegneristico dell'epoca, per il quale le asperità del mondo erano sostanzialmente un fastidio, pensate solo a uno scrittore come Jules Verne, che ostacolava il progresso, gli svizzeri hanno cominciato a costruire l'importante rete ferroviaria e funiviaria che conosciamo oggi. E che permette a tutti, basta pagare, di arrivare comodamente ovunque, per esempio anche in cima allo Jungfraujoeh, a 3500 m di altitudine. Il treno a cremagliera sale per oltre due ore dentro un lungo tunnel scavato nella montagna e, siccome per quasi tutto il tempo del viaggio non si vede nulla, per non annoiarvi dei video vi raccontano qualcosa di quello che potrete vedere una volta arrivati. Anche perché, una volta arrivati in cima, può facilmente accadere che si veda poco o nulla. Cosa fare allora davanti a un paesaggio?



(A. Linke, R. Rinaldi, P. Zanini, Archivio Alpi Research Projet, 2011)

Questo per dire del nostro bisogno di immagini... Si va in un posto perché quel posto ha delle qualità che però non sono sempre là, disponibili, ma il desiderio rimane, e in qualche modo c'è qualcosa che ci spinge a dire: "però guarda, ci sono stato, ho fatto anche le foto...". E non è detto poi che uno sia deluso dal non aver visto quello che avrebbe potuto vedere in altre condizioni, perché in un certo senso è quasi come se lo avesse già visto. Anzi, a volte lo ha in un certo senso proprio già visto (nei video nel treno, e non solo lì).

Ci sarebbe tutto un lavoro da fare su questa idea dell'essere stati da qualche parte che passa attraverso le immagini che produciamo, e su quello che invece resta indietro, assente da quelle stesse immagini. Che cosa ci racconta quest'assenza? Prendiamo ancora una volta un esempio dal lavoro di Ghirri, che all'inizio degli anni '80 ha avuto l'idea di una mostra intitolata *Viaggio in Italia*. Lo sapete, c'è tutta una traduzione su questo, quella del Grand Tour di Goethe, certo, quella incarnata nelle

pubblicazioni del Touring Club Italiano, etc. L'idea di fondo all'origine della mostra era questa: quando nominiamo un luogo come Capri — ma potremmo dire anche Oceano, Alpi, etc. — ci accorgiamo che abbiamo già un repertorio di immagini, in senso lato, abbiamo già stratificate in noi una serie di cose che ci fanno reagire a quel luogo anche se non ci siamo mai stati. Ne abbiamo già un'idea, lo abbiamo in un certo senso già “visto”, consapevoli o inconsapevoli. Lo guardiamo già in un certo modo. Semplifico, ma il punto è questo. Quello che interessava a Ghirri era rendere visibile attraverso le immagini sue e di altri fotografi esposte che tra un capo e l'altro dell'Italia, prima di arrivare a Capri, c'è un mondo, ci sono chilometri e chilometri di cose ignorate eppure significative. Il punto è proprio questo: l'idea che tra noi è l'icona, perché Capri questo è, c'è qualcosa in mezzo e che questo qualcosa ci riguarda, e soprattutto non è eludibile se vogliamo avere un rapporto col mondo per quello che è e non solo per quello che vorremmo che fosse. Quasi che nel suo essere “qualsiasi”, “banale” — tutte parole importanti per comprendere Ghirri — ci fosse una sorta di imbarazzo? Ma se imbarazzo c'è, è un imbarazzo legato a noi, e al nostro modo di stare di fronte al mondo, a quello che non vogliamo, possiamo o sappiamo più vedere. Che siamo esseri selettivi lo sappiamo, che la selettività arrivi a cancellare il mondo, anche. Ma fino a che punto possiamo ancora permetterci di farlo?

Anni fa, sempre inseguendo le Alpi siamo stati a Dubai (la storia del perché e del come Dubai è arrivata a diventare quello che è oggi è interessante sotto molti aspetti). Volevamo capire cosa succedeva dentro questa famosa “scatola” refrigerata in pieno deserto dove era possibile sciare, com'era stata pensata, quali referenze, se c'erano, mobilizzava, etc. E poi, diciamolo, l'idea di provare a sciarci a me entusiasmava (colpa di vecchie letture, perché questa cosa delle vacanze in scatola l'avevo già letta da bambino in una storia di Zio Pape-

rone). Siamo arrivati di notte, dopo la chiusura al pubblico. Nevicava. L'aria era saturata di umidità. Un gatto delle nevi stava preparando le piste per l'indomani. Cos'è questo posto? Siamo di fronte a un paesaggio? Il giorno dopo ritorniamo, ma non nevicava più: c'è la seggiovia che trasporta gli sciatori fino alla cima, che non si vede. C'è il rifugio arroccato su uno sperone; c'è il cielo grigio, compatto, con una luce diffusa. C'è chi sta già sciando e chi sta imparando. C'è chi tocca per la prima volta la neve, ci gioca, si lascia scivolare sul pendio, ridendo. C'è qualche albero a bordo pista. C'è chi guarda tutto questo da fuori, dietro una grande vetrata, un fuori che è anche un altro dentro, quello del grande centro commerciale e del hotel che si affacciano sulla pista, e la contengono. Poi, scendendo dalla seggiovia, vedo questo.



(A. Linke, R. Rinaldi, P. Zanini, Archivio Alpi Research Projejt, 2011)

Non è tanto la scena in sé ad avermi toccato, o il sentimento che emana da questa figura (ricordate l'omino dell'inizio?), quanto piuttosto la sorpresa del percepire qualcosa di incerto — una corrispondenza? — che mi riguarda, un'irruzione che senza alcun preavviso chiede la mia attenzione. Potremmo anche dire: mi riguarda proprio perché un'attenzione prende corpo. Il mio, in questo caso (e l'imbarazzo è in fondo qui, nell'insorgere di una sollecitazione inattesa). Toccare il mondo, e essere toccati dal mondo. Perché il tatto non è solo una "qualità sensibile", ma anche una "qualità di giudizio". Allora, se il paesaggio è una particolare forma di relazione, una relazione di scambio osmotico tra noi e il mondo che ci permette di pensarci come parte di un tutto (o almeno di farce intuire l'esistenza di questo "tutto"), allora là, in quel momento è successo qualcosa. Per quanto possa essere strano, inconsueto, surrogato il paesaggio in cui mi trovavo. Un filosofo francese, Mikel Dufrenne, ha scritto una cosa molto bella su questo, quando ci ricorda che se le cose ci toccano è perché, dal principio, "esse formano una stessa carne" con noi. Poi aggiunge: "essere al mondo, è essere a contatto, cosa tra le cose, che allo stesso tempo tocca ed è toccata. Il tatto, è l'apice della prossimità; e allo stesso tempo ho anche bisogno della contiguità del mondo, perché manifesta al meglio questa reversibilità per la quale la mia carne è innestata sulla carne del mondo: non tocco le cose che per quanto esse mi toccano, e spesso esse prendono l'iniziativa; [...] Le cose non sono allora tangibili che tanto quanto lo sono io: noi siamo della stessa specie. È da questo fondo di co-naturalità che emergo" (*L'œil et l'oreille*).

Un'ultima cosa, per finire, visto che state seguendo un corso sui "beni culturali". Che cosa è un paesaggio, se lo prendiamo dal punto di vista temporale? Il paesaggio è tempo, tempo incarnato, il risultato di una stratificazione. Una forma in divenire. Questo significa che voler identificare un "bene" fissandolo a un istante T, voler rendere "cosa" qualcosa che di fatto non lo è, qualcosa che prende senso all'interno di una dinamica trasfor-

mativa, è piuttosto paradossale. Cosa ci fa di dire che quell'istante T è più significativo di quello che immediatamente lo precede o di quello che tra un istante lo seguirà? E significativo per chi? Insomma, anche se non è ancora ben chiaro cosa si debba fare davanti a un paesaggio, il nocciolo etico, perché soprattutto estetico, come diceva Brodski, del modo in cui diamo forma al nostro stare al mondo, e quindi anche — soprattutto — del paesaggio, passa anche da qui: dal riconoscere che di fatto davanti a un paesaggio, come davanti a un'immagine, siamo esposti al manifestarsi simultaneo di una pluralità di tempi che tra loro non smettono di riconfigurarsi e di interrogarci. Non è poco.

Landscape in transformation

ANDREA BALESTRINI*

Il titolo che ho voluto dare al mio intervento è “Landscape in transformation” perché il paesaggio, essendo una materia il cui elemento primario è la natura, non può essere concepito come un elemento statico. Il paesaggio si occupa di natura e società: la natura è in costante mutamento, così è anche la società. Negli ultimi 20/30 anni ci sono stati molti cambiamenti dal punto di vista socio-economico che hanno influenzato anche come si è evoluta la disciplina del paesaggismo.

Uno di questi fenomeni è l'urbanizzazione, un processo che dagli anni '50 ha incessantemente interessato sia le società del mondo sviluppato sia le società dei Paesi in via di sviluppo, dove negli ultimi 30 anni ha subito un'impennata vertiginosa. Un dato significativo è che ogni settimana circa un milione e mezzo di nuovi abitanti urbani viene inglobato nelle città: lo spopolamento delle campagne e l'urbanizzazione della popolazione è un fenomeno che è diffuso in gran parte del mondo.

La Commissione Europea da alcuni anni ha sviluppato strategie e politiche per affrontare e guidare questo fenomeno verso un modello più sostenibile; le città tornano le protagoniste dello sviluppo futuro dei nostri territori proprio perché nelle città sono concentrate la maggior parte delle attività economiche ma anche una parte significativa della cultura e della popolazione. Infatti non

* Landscape architect — LAND (landscape, architecture, nature, development), Milano.

è un fenomeno nuovo: l'affresco del Lorenzetti a Siena rappresentava già all'inizio del '300 l'influenza che le città esercitano sul territorio rurale, un rapporto sinergico e di interdipendenza non solo dal punto di vista economico, ma anche sociale e ambientale.

Una delle sfide della nostra società che più sta modificando come viviamo è il cambiamento climatico, ormai non più solo una previsione di alcuni scienziati particolarmente catastrofisti ma una realtà tangibile. Questo disordine climatico è un fattore che influisce molto su come noi pensiamo e viviamo la quotidianità.

Infine un altro tema importantissimo è la situazione socio-economica e geopolitica attuale, che ha avuto effetti positivi e negativi ugualmente inaspettati; basti pensare per esempio che nel 2017 il turismo in Italia ha avuto un'impennata del 16%, anche grazie al dirottamento da mete ritenute insicure.

Il paesaggio è nello specchio della società. Claude e Georges Bertrand spiegavano con questo concetto come nel paesaggio si concretizzano le aspettative e le debolezze e potenzialità di una società. Il paesaggio è quella sintesi tra natura e cultura che interpreta i bisogni e i desideri di una società. Questa accezione trova riscontro anche nella definizione della Convenzione Europea del Paesaggio, in cui il suo campo di applicazione è dilatato rispetto alla concezione che si aveva in passato.

All'articolo 2 si legge “questo campo d'azione concerne sia i paesaggi che possono essere considerati eccezionali che i paesaggi della vita quotidiana i paesaggi degradati”. Questo dilatarsi del campo di pertinenza è stato rivoluzionario poiché ha comportato uno slittamento da una considerazione soggettiva della necessità di tutela a una valutazione scevra da preconcetti e formalismi del bene paesaggistico. Inoltre tra gli obiettivi citati nella Convenzione “promuovere la salvaguardia, la gestione e la pianificazione dei paesaggi” segna una svolta cruciale perché sancisce il principio del *project to protect*, tanto caro agli anglosassoni: se non pianificato e progettato con lungimiranza, il paesaggio diventa vittima di una tutela fine a se stessa.

Questo cambio di paradigma ha accompagnato la transizione da una società industrializzata, come poteva essere quella fino agli anni '80 e '90, a una nuova società in cui la natura viene completamente plasmata dall'uomo, il quale, ricreandola nelle città, genera una concentrazione di biodiversità perfino maggiore che allo stato selvatico. Questo fenomeno è tipico dell'Antropocene, il termine con cui negli anni '80 da Eugene Stoermer descrive quell'era dell'umanità in cui l'essere umano ha raggiunto un tale sviluppo tecnologico da poter influire sulla natura, modificandola completamente.

LAND ha avuto l'opportunità di poter assistere a questo processo di trasformazione non soltanto nell'ambito italiano ma anche in Germania, in particolare nel bacino della Ruhr: Andreas Kipar è nato in una cittadina di questa zona e ha fondato due studi di architettura del paesaggio, a Duisburg e a Milano (oggi Düsseldorf e Milano, unificati nel gruppo LAND) creando due osservatori privilegiati sulle più grandi trasformazioni territoriali in Europa.

A Milano c'è stata tra il '75 e i primi anni 2000 una fase di deindustrializzazione che è coincisa con i progetti urbanistici che abbiamo realizzato sulle maggiori aree industriali, da Rubattino ex Maserati e Pompeo Leoni ex FIAT-OM a Bicocca ex Pirelli. Stiamo parlando di Rubattino e di Pompeo leoni che sono le vecchie fabbriche di Milano, ex Fiat e ex Maserati. Queste grandi aree produttive che si trovavano proprio all'interno del tessuto urbano sono state trasformate in parchi e quartieri.

Questo processo, proseguendo fin oltre i primi anni 2000, ha generato le condizioni per lo sviluppo di una strategia di più ampio respiro: la strategia dei Raggi Verdi definisce un principio ordinatore in cui si sono posizionati nuovi progetti come il Portello nella ex fabbrica dell'Alfa Romeo e Porta Nuova sull'area Garibaldi-Varesine, fino all'attuale fase di rinascimento urbano catalizzata dall'esperienza di Expo 2015.

Questa fase post industriale ha ricevuto in eredità dall'epoca precedente pesanti strutture, le quali, seppur non sempre elemen-

ti detrattori, di sicuro hanno influito sullo sviluppo del territorio e anche della società. La grandiosa epoca dell'industrializzazione ha portato nel '900 l'urbanizzazione di massa, che per certi punti di vista e in frequenti occasioni ha costituito la trasposizione della catena di montaggio nell'ambito dell'edilizia e di altre attività produttive con ricadute sul territorio, quali l'agricoltura. Il profondo cambiamento della struttura del territorio e della società ha pertanto interessato non solo l'ambito urbano, ma anche quello rurale. Soprattutto quest'ultimo, dopo un secolo e mezzo di forte vocazione alla produttività, si trova oggi ad affrontare nuove sfide senza aver attuato le riforme necessarie.

Uno dei contesti che abbiamo potuto studiare più approfonditamente è stato quello della Turingia, regione della Germania nord-orientale che oggi si interroga su come rilanciare un'economia incentrata sulla produzione agricola intensiva, pur conservando e valorizzando il patrimonio storico-culturale e ambientale. In Germania da oltre un secolo il format pianificatorio delle IBA trova applicazione in situazioni territoriali come questa. Le Internationale Bauausstellungen (IBA) sono esposizioni internazionali di architettura e urbanistica; nate negli anni '10 del Novecento con un'accezione legata all'edilizia e alla sperimentazione di nuove tipologie volte a migliorare le condizioni di vita della società, negli ultimi anni hanno acquisito un focus più territoriale e di cooperazione transnazionale. Ogni IBA di solito dura 10 anni e vengono coinvolti non solo architetti ma anche artisti, ingegneri, scienziati e tutta una serie di personalità culturali e professionali che possono contribuire a questo dibattito.

La IBA Thüringen (2013-2013) si interroga su quali posano essere i modelli di sviluppo per rilanciare l'economia stagnante della regione e rigenerare il sistema socioculturale della sua comunità, quali le tipologie di paesaggio che garantiscano crescita economica e al contempo rafforzamento dell'identità locale. Il tema dell'IBA è infatti *Stadtland*: *Stadt* significa città, *-land* territorio ma anche campagna.

In apparenza un termine ossimorico, in cui però la contraddizione è solo apparente se si risale alla concezione rinascimentale di questa relazione: Leon Battista Alberti definiva la *Regio*, il territorio, come quel contesto in cui si manifestano i fattori trainanti della città e le sue aspettative. In questa prospettiva la città dovrebbe consentire e interagire con lo sviluppo armonico della campagna, e viceversa. In un'illustrazione degli artisti Rosa Linke e Stefan Kowalski realizzata nell'ambito dell'IBA, tra una serie di icone e rappresentazioni di elementi del paesaggio si legge "disegnare e progettare dei paesaggi multifunzionali e vari": il dettaglio chiave del disegno è il timbro che è nella mano di un anonimo quanto ideale progettista, su cui compare la parola *Kultur*.

La ricerca di nuove tipologie di paesaggio, e di conseguenza di nuovi modelli di vivere lo spazio aperto, non può prescindere dal rapporto con la cultura. Per affrontare questo processo di comprensione, lettura e reinterpretazione del paesaggio è necessario ripartire da una nuova percezione.

Durante la IBA See (2000-2010), a cui Andreas Kipar partecipò, il territorio di lavoro era il Fuerst-Pucker-Land, regione di cave dismesse ormai invase dall'acqua e dalla vegetazione. Un paesaggio molto esteso ma con scarsa intensità di elementi. Partendo dal gioco di parole tra *See* (in tedesco lago) e *to see* (in inglese vedere, percepire), si sviluppò il tema della soglia: la soglia diventava la chiave di lettura per reinterpretare il paesaggio e riuscire attraverso progettualità puntuali a promuovere dei processi virtuosi di sviluppo del territorio. I singoli siti creano identità nel momento in cui cessano di essere spazi e diventano luoghi attraverso il progetto. Una delle realizzazioni era la Landmarke Sedlitz, una torre in acciaio corten da cui i visitatori non solo ammirano il panorama ma possono anche farne esperienza attraverso una percezione diversa di quel luogo.

Nel 2015 siamo stati coinvolti in un avvincente workshop di idee nel territorio di Garzweiler, un'ampia area estrattiva a sud-ovest di Düsseldorf: ultima miniera di carbone attiva in

Germania mineraria, entro il 2086 dovrà essere completamente dismessa; nel frattempo l'avanzare della miniera cancellerà interi villaggi e paesaggi agrari, che dovranno poi essere ristabiliti. Con tre altri team multidisciplinari abbiamo sviluppato alcuni scenari di sviluppo che costituissero una visione per i prossimi 70 anni. Il "passaggio" della miniera rappresenta uno stravolgimento del paesaggio non solo dal punto di vista morfologico ma anche identitario. Si crea quindi una bipolarità tra paesaggi esistenti che vengono distrutti e paesaggi che erano stati distrutti che vengono ricostruiti nel luogo in cui erano, o meglio in una nuova versione di esso simile ma non identica.

Quindi dal *forward to transformation* al *back to a new landscape*: si torna al paesaggio non tanto perché si torna a quello originario ma perché si torna a una condizione di armonia che possa poi consentire uno sviluppo del territorio nel futuro attraverso nuove forme di natura coltivata.

Il risultato più significativo del workshop non è rappresentato tanto dagli scenari quanto dal processo in cui sono stati inseriti: noi lavoriamo spesso con i processi perché i progetti a pacchetto chiuso sono uno strumento di scarso successo, soprattutto quando si lavora con relazioni a scala territoriale. Il processo è un racconto che legge, interpreta e plasma una nuova immagine percepita del paesaggio, così come è emerso dalle vignette della *graphic novelist* dell'Università di Amburgo, nostra partner, che ha tradotto le aspettative dei cittadini partecipanti.

Per Garzweiler la crisi da un paesaggio armonico a uno denaturato diventa un catalizzatore del cambiamento verso un paesaggio rigenerato. Possiamo applicare questo principio anche alla crisi culturale ed economica che sta interessando l'Europa in questi anni: a sua volta può diventare un catalizzatore del cambiamento perché innesca dei nuovi processi prima erano impensabili. Insieme agli altri membri del team: abbiamo cercato di generare qualità per compensare le perdite. Intervenire nei pae-

saggi rurali degradati significa portare alla luce qualità aggiuntive e inesplorate, riscoprire le vocazioni dei luoghi.

La proposta del team disegnava una grande Corona verde che sfruttasse il tessuto ecologico esistente, un *trait d'union* con i tre paesaggi che si sviluppano all'interno: un paesaggio agricolo sul sedime della miniera esaurita; al centro l'area che oggi viene sfruttata come miniera; all'altro estremo un lago, formatosi con l'allagamento inevitabile della voragine dell'ultimo stadio dell'attività estrattiva. Nella visione paesaggistica di insieme di questo ambito sono state proposte alcune passerelle sull'acqua, vere e proprie propaggini di un sistema di percorsi fruitivi che dal territorio converge sul "grande buco"; a livello simbolico, questa azione agisce sull'immaginario intimorito dalla presenza della miniera, trasformandola in un'attrazione paesaggistica di identità locale. La prima tappa del processo consiste nel concretizzare una visione tanto intangibile e lontana attraverso progetti pilota immediati: piantare i primi alberi della nuova infrastruttura verde per accompagnare l'immaginario e la consapevolezza dei cittadini e disvelare le potenzialità di un paesaggio quiescente.

La città di Mönchengladbach, uno dei comuni confinanti con l'area, ci ha commissionato un piano strategico degli spazi aperti proprio a partire dagli spunti di quella visione, mentre oggi un'associazione dei comuni coinvolti ci ha chiesto di sviluppare proprio il primo tassello di paesaggio, un'anticipazione dello scenario post miniera: Gruenes Band Garzweiler è una infrastruttura verde lineare e multifunzionale che crea un piano di reazione tra paesaggi esistenti e paesaggi futuri intorno alla miniera, un buffer di connessione e fruizione per l'intera regione.

La lettura del territorio e l'interpretazione delle sue vocazioni è l'approccio che abbiamo adottato anche in altri progetti. In Veneto Ca' Corniani, una delle più grandi aziende agricole private italiane, con un'attività di pianificazione illuminata, ha voluto creare una nuova immagine di sé che l'aiutasse ad aprirsi al territorio ed a uno sviluppo più integrato. Ca' Corniani è un

territorio di bonifica: nel 1850 viene effettuata la bonifica di un territorio paludoso e viene trasformato in territorio produttivo. Nel 2014 Genagricola ci ha commissionato il masterplan di tutta la tenuta per poterne ripensare le vocazioni e indirizzare uno sviluppo alternativo della proprietà. Essa si localizza in un'area che, come molte litoranee in Italia, gode di un turismo balneare stagionale, molto concentrato in determinati luoghi o periodi. La componente dell'entroterra, invece, rimane poco conosciuta e non contribuisce ad un'economia diversificata per il territorio.

Le azioni del masterplan prevedevano opere di valorizzazione fruitiva (piste ciclabili) e paesaggistica (aree forestate, filari, riqualificazione dei canali, strisce impollinatrici), ma anche un elemento di forte innovazione: l'arte. Nel 2017 viene organizzato un concorso internazionale ad inviti per realizzare i tre gate di accesso alla tenuta. Alberto Garutti presenta un progetto che si rivelerà vincitore, e che è in corso di realizzazione. L'arte quindi come atto di agopuntura per riattivare il territorio assopito e disvelarne nuovi canali di interpretazione.

Anche nel territorio gardesano abbiamo applicato questo approccio di rigenerazione territoriale attraverso la fruizione. Alcuni Comuni del territorio del Bardolino hanno costituito un consorzio per dare fisicità a questo territorio che già esiste come territorio vinicolo ma che non aveva un'accezione paesaggistico-territoriale. Insieme abbiamo sviluppato l'idea di un cammino, il Cammino del Bardolino, 120 km di percorsi e itinerari ciclopedonali. Il Cammino è diventato un Masterplan territoriale per il rilancio turistico dell'area. Anche a Costermano del Garda abbiamo sviluppato un grande masterplan paesaggistico, all'interno del quale abbiamo individuato con l'amministrazione comunale progetti pilota che adesso stanno diventando realtà: il parco dello Sport e il Parco dell'Amicizia sono infatti già completati.

Recentemente abbiamo avviato esperienze simili anche in Svizzera, dove abbiamo nel 2016 a Lugano è stata creata LAND Suisse. In questo caso il paesaggio come infrastruttura: due

termini che apparentemente potrebbero sembrare conflittuali, sono diventati un tema di cooperazione all'interno del Terzo Programma di Agglomerato Luganese (PAL₃) promosso dal cantone svizzero. Nel PAL₃ abbiamo sviluppato una maglia verde in cui si cerca di sovvertire il ruolo dell'infrastruttura come generatrice di sviluppo urbano riportando il paesaggio al primo posto come generatore di valore e qualità. Nel 2012 avevamo già portato il paesaggio in prima linea con lo studio MI-LU in occasione di Expo 2015, che cercava di promuovere una messa a sistema delle aree verdi esistenti e la creazione di un itinerario ciclopedonale Lugano-Milano lungo l'asse dell'Olon.

Ad Airolò abbiamo proseguito su questa linea e lanciato un'idea provocatoria di interrare lo svincolo autostradale nell'ambito anche delle trasformazioni infrastrutturali del nuovo tunnel del San Gottardo. Una provocazione progettuale è diventata realtà attraverso un referendum popolare: i cittadini hanno scelto il paesaggio, e un nuovo parco urbano che asseconda lo sviluppo delle infrastrutture fornendo nuovi spazi pubblici e restituendo la natura al fondovalle.

Goethe diceva che "La natura non conosce pause nel suo progresso e sviluppo, e maledice ogni genere di inattività": il paesagista lavora con la natura, che è un organismo vivente in continua trasformazione, la quale a sua volta conferisce ai progetti di paesaggio questo loro carattere processuale in divenire. Il progetto di paesaggio non è come un edificio, che al momento di completamento del cantiere è nel suo stato di auge e poi comincia a invecchiare; il paesaggio è un organismo vivente che quando viene realizzato è nella sua infanzia e col tempo non fa altro che mutare continuamente, acquisire valore. Questo valore risiede proprio nella mutevolezza del paesaggio, in quanto specchio della società e portatore di cultura, memoria e aspettative per il futuro.

Polvere

LUCA VITONE*

All'interno dell'ambito disciplinare delle arti visive, la categoria pittorica che da sempre mi ha più affascinato nel Novecento è stato il monocromo.

Una pittura ridotta al minimo, apparentemente semplice, che non usa più di un colore.

Apparentemente.

A volte può assumere un ruolo spirituale, a volte analitico.

Ma ci sono artisti che sanno essere poetici pur adoperando il materiale, e quindi il linguaggio, con spirito analitico, come Ad Reinhardt e Piero Manzoni.

Si è scritto anche che il monocromo, raggiungendo il grado zero iconografico, risulta il trionfo del modernismo trasformando la pittura in puro oggetto.

Nel lavoro, fin dall'inizio, ho indirizzato la ricerca concentrandomi sul rapporto tra noi e il luogo che ci da i natali, da dove proveniamo culturalmente e dove inizia il nostro percorso conoscitivo, la memoria, le tradizioni. E poi dal luogo che ci ospita, in cui intratteniamo le nostre relazioni quotidiane, con cui ci confrontiamo e con cui cerchiamo di identificarci.

Con i suoi aspetti epici e quelli stereotipati.

A secondo del progetto ho usato linguaggi diversi: cartografie, cibi, suoni, itinerari e materiali più tipici come disegni, fotografie, video, ceramiche e anche quadri.

* Artista, Berlino.

In questo caso riferiti proprio a quei monocromi a cui accennavo prima.

Solitamente per la realizzazione dei miei monocromi non ho utilizzato dei comuni pigmenti ma a secondo del progetto dei non pigmenti, o se vogliamo degli anti pigmenti che però riflettono la materia e l'essenza del luogo.

Nel tempo ho usato gli agenti atmosferici, lasciando all'aria per dei mesi delle tele che assumessero delle cromie date dal tempo sia atmosferico sia cronologico.

Un'altra volta le ceneri del termovalorizzatore, testimone dei nostri consumi quotidiani.

All'inizio ho usato la polvere.

Quella che si deposita sui pavimenti, sui davanzali, sui mobili.

La polvere è un elemento metaforico.

Un materiale fragile ma nello stesso tempo persistente e per di più scomodo.

Per quanto si spolveri, tornerà sempre: è ciò che non si può eliminare da un luogo.

È il pigmento più resistente, che copre gli altri e che per difesa necessita la presenza del restauratore.

È metafora del lavoro quotidiano e ciò che ne resta. È documento, testimonianza di un luogo e di chi lo abita. Una sorta di diario quotidiano che racconta un'esistenza.



Le ceneri di Milano #3

2007, Cenere da termovalorizzatore su alluminio, teca in plexiglas,
290 x 200 x 6 cm.

Fotografia Roberto Marossi, Collezione Museion, Bolzano



Io, I Tattoli (Cortile interno)

2017, Agenti atmosferici su tela, 266 x 203 x 5 cm.

Fotografia Giovanni Oberti, Collezione Lorenzo Bini Smaghi, San Casciano val di Pesa (FI)



Io, I Tattoli (Prato sulla cantina)

2017, Agenti atmosferici su tela, 266 x 203 x 5 cm.

Fotografia Giovanni Oberti, Collezione Lorenzo Bini Smaghi, San Casciano val di Pesa (FI)



Chambres (Casa Pranzetti, Roma)

2019, Acquerello di polvere su parete, 16 mq

Fotografia Giulio Di Mauro, Courtesy Galleria Pinksummer, Genova

Costanti nel paesaggio

CLAUDIO GOBBI*

All'inizio degli anni '90 del Novecento mi sono avvicinato alla fotografia attraverso il lavoro di alcuni fotografi di paesaggio italiani e americani. Da un lato, il mondo poetico ma estremamente realistico e oggettuale di Luigi Ghirri, con l'esperienza di *Viaggio in Italia* e tutto ciò che ne è scaturito, dall'altro, l'approccio "democratico" e a tratti politico dei cosiddetti Nuovi Topografi americani. Queste due scuole, o correnti si potrebbe dire, distanti geograficamente ma molto legate tra loro, mi sembravano offrire la possibilità di porsi in relazione con la realtà attraverso la fotografia, al tempo stesso con incanto e disincanto, lirismo e "oggettività".

A quell'epoca la fotografia era per me semplicemente un modo di trasformare l'esperienza del viaggio (e dei luoghi) in qualcosa di durevole, un mezzo espressivo facilmente comprensibile e autentico per offrire una propria interpretazione della realtà. Il mondo dell'arte contemporanea rappresentava ancora qualcosa di distante e spesso inafferrabile, non necessariamente desiderabile.

Nell'inverno del 2000 mi sono trasferito da Roma, dove vivevo, a Milano per seguire un corso di fotografia presso il Politecnico e frequentare poi successivamente per due anni l'Istituto Riccardo Bauer, a quell'epoca l'unica struttura pubblica in Italia che sembrava garantire al tempo stesso una buona formazione teorica e pratica nel campo della fotografia, con dei concreti sbocchi lavorativi. Durante questi due anni ho avuto la possibi-

* Artista, Berlino.

lità di collaborare con Gabriele Basilico e, a partire da quell'esperienza, ho cominciato a fotografare con sistematicità, realizzando alcuni primi incarichi nel campo dell'architettura e del reportage e avviando una serie di progetti personali. Per molti anni ho continuato ad affiancare alla ricerca artistica il lavoro professionale nel campo dell'architettura lavorando per riviste, studi d'architettura e aziende.

I miei primi interessi si sono rivolti alla fotografia d'architettura d'interni, attraverso l'utilizzo del grande formato analogico e del negativo a colori. Il digitale era in quegli anni ancora qualcosa di sperimentale, non in grado di garantire la necessaria qualità professionale, tanto nella ripresa che nella stampa. I primi soggetti fotografati sono stati gli interni di alcuni oratori e circoli ricreativi a Milano, testimonianze di un passato recente, di una sobrietà tutta novecentesca, che da studente cresciuto a Roma mi appariva straordinariamente contemporanea.

Dalla conclusione dei miei studi, nel 2002, ad oggi, il mio lavoro con la fotografia si è orientato sull'identificazione e visualizzazione di alcune costanti che si potrebbero definire "tipologiche" nel senso culturale del termine. La storia d'Europa e la sua memoria collettiva, così come il senso di appartenenza a un territorio transnazionale e l'idea di confine, hanno rappresentato (e ancora oggi rappresentano) il nodo persistente della mia ricerca, attraverso lo sviluppo di progetti a lungo termine con un'attenzione particolare alle zone marginali del continente. Ho anche cercato di sviluppare una costante riflessione sui radicali cambiamenti linguistici avvenuti in quel sempre meno univocamente definibile medium che è la fotografia oggi, e nel mondo delle immagini che la circonda.

In soggetti come gli interni dei teatri, le chiese armene o i diorami di paesaggi, l'interesse risiede sempre nella ricerca di un'immagine che rappresenti una traccia sul territorio espressione di una determinata comunità, simbolo di appartenenza o segno di un confine culturale. Lo sviluppo di una serie, dove le

immagini sono intese non come monadi ma in dialogo costante, non presuppone l'idea di una sua esaustività, al contrario l'indagine su un territorio presuppone sempre il possibile allargamento della serie, una possibile aggiunta di significato, uno scarto ulteriore che offra allo sguardo una variazione di senso.

A un utilizzo "diretto" della fotografia come esercizio della visione ed esperienza personale legata al territorio, nel mio lavoro degli ultimi anni si è affiancato sempre più intensamente l'impiego di immagini provenienti da fonti diverse. Immagini storiche d'archivio o reperite nel web, così come commissionate ad altri autori, con l'intento di sviluppare un'analisi dei concetti di autorialità, serialità, materialità, che intende essere anche una riflessione intergenerazionale sul significato del lavorare con la fotografia oggi, sui suoi processi di produzione in termini di stile, riconoscibilità, visibilità.

A una preliminare ed estesa ricerca nel web seguono di solito i primi viaggi e sopralluoghi, la collaborazione con determinate istituzioni e archivi per lo sviluppo di un'indagine che è più iconografica (e storiografica) che meramente fotografica e quindi sempre trasversale in termini spazio-temporali, e inerente anche alla storia della fotografia stessa. La necessità e l'urgenza di riflettere sulla radicale trasformazione avvenuta nel mondo delle immagini nell'ultimo ventennio tende a sviluppare un pensiero articolato e a interrogare costantemente la fotografia non limitandone l'uso a una "immediata", seppur personale, rappresentazione del reale.

Cosa definisce la nostra appartenenza a un territorio? Qual è il significato del concetto di frontiera oggi e quali sono le sue possibili forme di rappresentazione? Quali condizioni definiscono il rapporto tra fotografia e identità? Quali forme sta assumendo nella nostra epoca l'atto del vedere? Se la fotografia non è più un oggetto, cosa determina oggi la sua permanenza? Sono queste alcune domande, con le quali, senza pretesa di una risposta definitiva, cerca di confrontarsi oggi la mia ricerca.

Armenie Ville



Dzordzor, Iran, 14th Century



Yagikesen, Turkey, 11-13th Century



Sofia, Bulgaria, 21^o Century

Parte III

A come archivio

2018

A Proposito di Archivi

I tre punti fondamentali

MAURIZIO FERRARIS*

In questo breve intervento dedicato al modello epistemologico offerto dell'archivio, mi limito a proporre tre punti fondamentali: perché l'archivio è importante? Importante non solo per gli archivisti ma per la vita sociale, che non può esistere senza archivio? Perché l'archivio svolge tre funzioni fondamentali, a partire dal fatto che è necessario lasciare traccia, documentare quello che si fa. Per esempio, se questa mia comunicazione non venisse registrata, non resterebbe assolutamente alcuna traccia della mia presenza qui; allo stesso modo se il convegno intero non producesse documenti a proposito di se stesso, del suo esserci stato, anche di questo non si avrebbe notizia, non ci sarebbe niente. E questo spiega perché il mondo è, da tempi antichissimi, così pieno di tracce, di registrazioni, di documenti cioè di "cose" necessarie ad attestare che qualcosa ha avuto luogo, che ci sono dei titoli, di nomi propri, dei debiti, dei crediti, delle cose che si danno e delle cose che si ricevono. L'archivio è essenzialmente questo.

In termini essenziali, l'archivio ha tre funzioni. La prima è abbastanza scontata: l'archivio è sapere, intendo dire che se non ci fosse archivio non ci potrebbe essere sapere. La considerazione si trova già nel *Timeo*, dove si racconta che effettivamente i Greci sembrano tutti i giovani perché non hanno gli archivi; gli Egizi invece hanno degli archivi enormi accumulati nel tempo e que-

* Università di Torino.

sto permette la storia. È un'intuizione mitica, se vogliamo, che però trova un riflesso profondamente reale nella dipendenza del "sapere" dall'accumulo progressivo del sapere stesso. È un dato di fatto. Immaginate, non semplicemente una disciplina come la filologia, ma la medicina se non potesse disporre di archivi; comunemente si ritiene che alcune scienze siano più archivistiche di altre e per esempio che la filologia si muova fra gli archivi mentre invece fisica e medicina non ne abbiamo bisogno perché le cose di cui si occupano non sono "storiche" ma stanno lì, sotto gli occhi di tutti. È vero: le cose di cui si occupano stanno lì sotto gli occhi di tutti tuttavia resta qualcosa che non è sotto i nostri occhi e che informa il nostro sguardo, cioè appunto nel caso della fisica tutte le conoscenze che si sono accumulate a proposito della natura, e nel caso della medicina a proposito della natura dei corpi viventi. Questa è la **prima funzione** dell'archivio, che lo istituisce come base di qualunque sapere; senza archivio non c'è sapere.

Ma ecco la **seconda funzione** nell'archivio: senza archivio non c'è piacere. Può sembrare strano, però effettivamente se si riflette già soltanto al catalogo di Leporello nel *Don Giovanni* di Mozart-Da Ponte, quando Leporello elenca accuratamente tutte le conquiste di Don Giovanni. C'è, qui, come il tentativo di accumulare, in questo caso le avventure di Don Giovanni, ma comunque esiste una specie di piacere di "porre in lista" indipendente dall'oggetto che viene elencato. I collezionisti per esempio provano piacere nel tenere due cose insieme, e poi tre cose insieme, e ancora quattro cose insieme. Qualcuno che compra o prende una penna per sé non è ancora un collezionista, però se ne prende una seconda forse è già in qualche modo un collezionista, e alla fine ha cinquecento penne ed effettivamente è un collezionista di penne. C'è una specie di gusto intrinsecamente legato al fatto di aggiungere qualcosa a qualcosa, e che costituisce proprio una differenza essenziale rispetto ad aver bisogno o semplicemente ad avere qualcosa. Che cosa spinge il

collezionista a comportarsi in modo così bizzarro? L'accumulo è, evidentemente, anche una partita che ci si gioca con la morte, che permette di lasciare le cose accumulate dietro o dopo di sé, ma sicuramente c'è anche un piacere intrinseco: possedere una penna non dà piacere mentre invece averne cinquanta o cinquecento o cinquemila sì.

Terzo e ultimo aspetto dell'archivio: il nesso tra archivio e dovere. Potrebbe sembrare strano: in che senso l'archivio ha a che fare col dovere? A questo proposito bisogna ricordare che debiti e crediti stanno all'origine della scrittura: le persone non hanno cominciato a scrivere perché volevamo comporre e trasmettere dei poemi epici oppure degli studi sulla natura del mondo. Semplicemente, dovevano tener conto in modo preciso di una cosa così facile da dimenticare e cioè di quanto devo a uno, se questa persona mi ha dato dei fondi o dei beni, cosa gli devo restituire ecc.

Il dovere innanzitutto è il debito, quello che si deve dare a qualcuno perché questo qualcuno ha qualche diritto verso di noi oppure ci ha fatto un favore o un prestito di qualche genere. A questo riguardo, per concludere, vorrei far riferimento alla più antica forma di archivio esistente, che risale al neolitico, quando era organizzato con dei bastoni il cui funzionamento è interessante. Si prendono due bastoni, si mettono uno a fianco dell'altro; parallelamente, ci sono due persone una delle quali, per esempio, dà un pezzo di pane all'altra. A questo punto su ciascuno dei due bastoni viene incisa una tacca, una taglia (quello che si chiama taglia è quel taglio, quella tacca che si fa su entrambi i bastoni). Poi il debitore si porta via un bastone, il creditore prende invece l'altro e con questo è stato inventato un perfetto sistema di "memoria del debito"; il creditore infatti potrebbe essere tentato di aggiungere una tacca per raddoppiare il proprio credito ma in questo caso il debitore potrebbe ostentare il suo proprio bastone a titolo di prova, sul quale è incisa soltanto una tacca; reciprocamente, sarebbe molto allettante per

il debitore cancellare la tacca sul suo bastone però sull'altro resterebbe. Per inciso, aggiungo che queste tacche sono all'origine dei numeri, per esempio dei numeri romani: infatti, diventa difficilissimo distinguere le tacche quando la loro quantità aumenta e per questo si è capito che era più conveniente usare elementi convenzionali, IV invece che IIII. Anche la numerazione delle pagine delle prefazioni dei nostri libri è espressa ancora in caratteri romani, che derivano ancora da questo antichissimo sistema delle taglie. Per inciso la "taglia", quella che si mette sulla teste dei delinquenti nel vecchio West, deriva appunto dal francese *taille*, l'imposta diretta che subivano tutti tranne i nobili e i preti; quell'imposta detestatissima che è stata la goccia per il vaso della Rivoluzione Francese.

Tornando al neolitico a questo punto, e per concludere davvero, vorrei mostrare un sistema semplicissimo per istituire un "dovere" attraverso l'archivio, pensato qui come pura possibilità di ritenzione, una superficie che abbia una caratteristica soltanto, quella di poter ritenere delle tracce. Tagliando in due questa superficie, ho creato un debito e un credito: intendo uno spazio di debito, sul quale posso scrivere "*dare*", e uno spazio di credito indicato come "*avere*". Alle due parti in causa, rispettivamente il creditore e il debitore, viene assegnata la loro metà, con la stessa cifra indicata da una parte e dall'altra ma sotto un segno diverso, un "più" o un "meno", un diritto o un dovere. Il sistema del debito è garantito attraverso la registrazione, senza la quale non sussiste alcuna garanzia. Il *block chain* del computer, di cui avete sicuramente sentito parlare, è un sistema molto diffuso usato appunto per salvare ogni transazione effettuata da ogni singolo pc; lo stesso principio delle "tacche" soltanto portato su una scala infinitamente più ampia e, per dire così, molto meno ecologica perché molto "energy hungry".

L'Archivio centrale di Stato

EUGENIO LO SARDO*

Proviamo a riflettere sul concetto di memoria. Oggi abbiamo una possibilità infinitamente maggiore di conservare la memoria o le memorie rispetto alle generazioni precedenti. Gli archivi contemporanei sono vastissimi e potenti: Google è il più grande archivio del mondo, ha lo stesso valore, lo stesso PIL, dell'Italia eppure, incredibile a dirsi, non produce acciaio, bensì si tratta di una società di servizi specializzata in ricerca e memorizzazione. Google ricerca in tantissimi archivi digitali esistenti, stabilendo delle gerarchie secondo dei criteri precisi e propone delle risposte possibili, le più plausibili, a tutti coloro che pongano domande sulla sua piattaforma. Non si limita a questo, è evidente, ma in sintesi estrema questi sono i suoi punti di forza originari. Conserva e gestisce dati, anche sensibili e personali (a volte protetti dalle leggi dei singoli stati), di uno o due miliardi di persone, le quali non sanno dove sono conservati i documenti che li concernono, né come sono tutelati. Inoltre, a quanto risulta, non solo dalla stampa, tracciano i profili degli utenti per fini economici. Altre società del settore, con archivi altrettanto imponenti, sono state accusate di utilizzare i dati raccolti per finalità meno limpide. A quanto pare, non sono uno specialista al riguardo, tutti noi abbiamo un alter ego, simile ai tanti fascicoli della polizia in cui si descrivono non solo gli aspetti fisici ma anche quelli caratteriali di coloro che sono sottoposti a sorveglianza per diversi

* Direttore dell'Archivio centrale.

motivi. Negli archivi dello Stato abbondano questi documenti. Ma ad una determinata scadenza noi stessi potremmo prenderne visione. Sarà possibile fare lo stesso con “i fascicoli personali”, conservati chissà dove e chissà come utilizzati? A questo quesito non c’è risposta e neppure, per quanto sappia una regolamentazione legislativa che ci rassicuri al riguardo.

Tutto ciò che nel mondo digitale utilizziamo, come ad esempio le funzioni dello *smartphone* e le sue *app*, sembra gratuito o quasi. Concludiamo dei rapidi contratti con un paio di clic di accettazione. I più attenti di noi leggono velocemente le clausole legali, anche se è non sempre facile capire quale sia il foro competente. Ma, ancor più difficile, è comprendere il non-detto di alcuni contratti. Perché alcune *company* desiderano gestire le nostre fotografie? Il loro interesse è solo quello di indurci a pagare un maggior spazio di conservazione? Oppure vogliono rastrellare il mercato delle stampe da digitale, dei calendari, degli album di famiglia? E perché alle volte, anche se non esplicitamente richiesto, ci inviano le nostre foto con la precisa data e geo-localizzazione o ci ricordano con poca o nulla sensibilità il compleanno di un caro estinto? Sono le ricerche di mercato o altri più indecifrabili intenti, a spingerli ad intromettersi nella vita privata delle persone come importuni venditori di aspirapolvere? Ciò che veramente vale dei nostri ricordi non è permesso di saperlo. Siamo consumatori in diretto contatto con la fonte della nostra unica pulsione: comprare. *L’Uomo ad una dimensione* prefigurato da Herbert Marcuse nel 1968, si è concretizzato. Siamo uniti, a livello globale, da una unica grande macchina che colonizza i nostri desideri e determina il successo o l’insuccesso dei singoli prodotti. Come individui siamo irrilevanti, però l’insieme delle informazioni ha permesso di realizzare il più grande archivio del mondo. Il sogno segreto di ogni dittatore.

Questa pessimistica descrizione non trova tutti d’accordo. Anche per ragioni d’età. Personalmente sono stato espropriato dei diritti di un libro digitale in precedenza venduto on-line

con regolare contratto, poi ceduto ad una multinazionale che mi chiede un pedaggio da pagare per consultarlo e non risponde alle mie motivate recriminazioni, quanto meno il diritto di leggerlo liberamente! Per questo forse la mia opinione è alquanto prevenuta. Ma riconosco che le potenzialità del sistema sono mirabolanti e porteranno, ed hanno portato, ad una profonda trasformazione della vita sociale, non dissimile al passaggio tra la trasmissione orale della memoria (quella dei tempi omerici) a quella scritta.

Quando sono entrato negli Archivi di Stato non temevamo competizioni di sorta. Non sapevamo di sedere su un immenso tesoro. Eravamo noi gli archivi e noi archivisti gli unici depositari. Non pensavamo che si potesse lucrare sulla memoria. O, per essere onesti, non a tale livello e su scala globale! I regolamenti, le leggi, gli usi frenavano un uso sregolato delle informazioni sul passato, prossimo e remoto. Tutti questi criteri sono stati scardinati, come se, finita una guerra, si fosse assistito ad una epocale rivoluzione nel campo della produzione agricola e dall'aratro a mano si fosse passati, imitando modelli stranieri, ai trattori. Così mentre nei singoli stati, non solo quelli europei, ci si continua ad interrogare sulle modalità di conservazione, sulla certezza del diritto, sulle tecniche più affidabili ecc. sembra che altrove, a livello privato tutto sia risolto o risolvibile. È evidente che l'orizzonte degli uni (le istituzioni pubbliche) e quello degli altri (le società private) non siano coincidenti. I primi pensano al servizio da rendere ai concittadini, in un quadro normativo preciso, gli altri alle regole del profitto. Possiamo aggiungere che gli uni hanno una prospettiva di lungo o lunghissimo periodo (mille anni più o meno che corrisponde alla durata del supporto ora più diffuso, cioè la carta), gli altri a breve o brevissimo. Gli uni risentono delle variazioni di ordine politico — registrate nei paesi democratici dalle elezioni — gli altri le oscillazioni delle Borse. Per questo motivo, a volte, emergono dei contrasti paradossali. Ad esempio nel 2018, quando si è chiesto ai consulenti

di informatica (tutti professionisti di altissimo livello) dell'Archivio centrale dello Stato di suggerire un sistema per raccogliere le fonti digitali contemporanee prodotte dalle amministrazioni pubbliche italiane, la risposta è stata la seguente: disponete della energia elettrica sufficiente? Avete presente che forse sarebbe necessaria una centrale elettronucleare dedicata a questo scopo? Immaginate la nostra meraviglia! E immaginate anche quale incredibile circuito economico alimenti la grande industria della memoria digitale.

È una sfida che comincia a farsi sentire in modo pesante. Incide sul livello delle nostre democrazie che vengono esautorate di alcune loro funzioni fondamentali come quelle, ad esempio, di certificare. Si certifica lo stato di famiglia, la residenza, la nascita. Solo gli organi della comunità (le pubbliche istituzioni) sono autorizzate a farlo. Sono regole antichissime, risalenti alla notte dei tempi. Chi conserva la memoria detiene il potere. Se si tratta di uno stato democratico alla conservazione della memoria sono demandate delle istituzioni pubbliche, cioè sottoposte al controllo della collettività attraverso organi a ciò deputati. Ma se la nostra o le nostre memorie sono conservate in *Altrove*, chi esercita questa imprescindibile funzione, cardine delle nostre società? Le Borse? Le Borse sono interessate giustamente o ingiustamente al profitto non alla Storia, non alla *privacy*. Cominciamo quindi a chiederci cosa significa essere italiani, cioè essere cittadini di uno stato democratico. Significa evidentemente condividere con altri una serie di elementi: la nascita, la lingua, un comune sentire, l'arte, una memoria collettiva ed essere riconosciuti, certificati in quanto tali. Tra le istituzioni che ci uniscono vi sono anche gli archivi che narrano dell'antichità dei nostri legami. Potete andare in un qualsiasi archivio dello Stato, dall'estremo nord all'estremo sud della penisola, e trovare documenti pubblici e privati frutto di istituti giuridici in tutto e del tutto simili, come i notai, che viceversa non esistono in Inghilterra, dove questa antichissima istituzione non è mai esistita. Nelle carte dei notai, che ri-

salgono al medioevo, vi sono contratti, testamenti, fideiussioni, legati. Un tessuto fittissimo della vita di una o più comunità. La diffusione e la capillarità di questa istituzione dimostra quanto comuni siano gli usi e le tradizioni che hanno portato all'unità nazionale, senza scomodare l'abusato termine identità. Oppure proviamo ad utilizzarlo, come facevano i comici della mia infanzia, come Peppino De Filippo che interpretando la parte del cafone storpiava la parola, che diveniva "indidindirità. Nel mondo digitale abbiamo le nostre *indidindirità* altrove, e c'è qualcuno che le usa per influenzare le opinioni politiche. Allora, ci domandiamo, questa idea di appartenenza ad una comunità autoregolantesi e certificante la nostra identità di cittadini, è ancora attuale? Se la nostra identità digitale può essere facilmente esportata, c'è ancora necessità di promuovere e sostenere uno Stato nazionale, visto che non riesce più a garantire alcune funzioni? Oppure saranno altri ad agire in supplenza? E a quale costo, con quali garanzie? Bisogna fare molta attenzione, per molti motivi che qui non sarebbe facile sintetizzare.

Uno di questi afferisce al rapporto tra vero e riprodotto. Perché digitalizzare significa riprodurre e la riproduzione non può sostituire l'originale, vedere una statua di Fidia e vederne una sua riproduzione, per quanto perfetta, non è la stessa cosa. Un foglio di carta riprodotto nel suo fantasma digitale mi fa pensare ad Ulisse che vuole abbracciare la madre Anticlea: "Tre volte mi slanciai ... e tre volte mi volò via" (*Odisea*, XI, 152-207). Fuor di metafora non è la stessa cosa, è un oggetto diverso, perché privo di tutti quegli elementi che sono legati al tatto, all'odore, alla posizione, al contesto in cui è inserito. Nella riproduzione tutto questo si perde. La riproduzione può essere molto utile per altri motivi. Sono, del resto, gli stessi interrogativi che si posero al momento del restauro delle lettere di Aldo Moro scritte dalla prigionia delle Brigate Rosse. Un restauro poco accorto avrebbe potuto cancellare tracce ed informazioni di primario interesse. È un costo mantenere gli archivi cartacei? Certo è un costo, anche

elevato, ma non è forse un costo, e per di più incalcolabile, mantenere gli archivi digitali?

In conclusione è finita l'epoca dell'umanista solitario, unico interprete dei beni culturali. Ora servono persone laureate e specializzate nelle materie scientifiche che abbiano inclinazioni umanistiche e lavorino insieme agli umanisti. Non si può e non si deve fermare la rivoluzione informatica, perché offre delle opportunità straordinarie in tutto mondo. Bisogna assecondarla con intelligenza, sperando, se possibile, di indirizzarla e di renderla più rispettosa dei limiti di legge e dei diritti faticosamente conquistati dai cittadini di molte nazioni democratiche.

L'archivio è un oggetto inafferrabile, come un liquido vi sfugge dalle mani. Mentre un libro riuscite a vederlo e a fissarlo, l'archivio sfugge, non si riesce a proiettarlo in un'immagine, a possederlo. Può essere bellissimo, e riservare sorprese affascinanti, o noiosissimo. Non si sa in principio. Nelle fonti versate dai vari uffici pubblici all'Archivio centrale non si sa, se non per sommi capi, cosa si troverà: fotografie, planimetrie, disegni, poesie, o solo pratiche burocratiche. Si scopre solo inventariando e studiando. Negli archivi si conserva di tutto anche il sangue di Matteotti o il dente presunto di Claretta Petacci, purché sia documento. In questo senso l'archivio è un qualcosa di mutevole, di variabile, non è fatto solo di carta: ma la carta resta tuttora l'elemento principe della trasmissione della memoria. La pressione dell'informatica per abbandonare questo antico supporto è fortissima e convincente. Tutti pensano (è sempre la prima domanda che si rivolge ad un archivista) che sia positivo digitalizzare un archivio e magari ordinarlo come un elenco del telefono o una moderna enciclopedia. Anche tutti pensano che sia facilissimo ed estremamente noioso (a livelli imbarazzanti) lavorare in un archivio. Bisogna spesso giustificarsi, come per una bancarotta. Ma nessuna sa quali siano i costi reali per conservare i documenti digitalizzati a norma di legge. Sempre considerando che la norma di legge non prevede una consultabilità millenaria, e

nemmeno centenaria. Si limita a prescrivere delle regole che in sostanza si riducono a consigli di buon senso, ma di corto respiro. I costi di mercato (variabilissimi quindi) per conservare un *terabyte* si aggirano intorno ai 2500/3000 Euro all'anno. Immaginate avere 170 km di documenti da digitalizzare e conservare. Tanto per cominciare dovrete inventarli in modo analitico per rendere reperibili le informazioni e procedere ad una digitalizzazione ordinata. Poi dovrete digitalizzarli con accurato controllo della qualità a partire dai diversi formati in cui si presenta la documentazione. Non voglio dilungarmi, ma una mappa catastale dello Stato pontificio può raggiungere un formato considerevole — due o tre metri per cinque (varia molto) — e riprodurle non corrisponde semplicemente a fotografarle. È ben più complicato! Alla fine di queste procedure comincerebbe la fase di conservazione digitale. Non si sa ancora quale e a quali costi. Dove sta quindi il vantaggio nella riproduzione? Il vantaggio certo e sicuro è nella comunicazione. Ma per comunicare un atto anche a grande distanza devo avere tutti i documenti già digitalizzati? Non credo, potrei prendere il fascicolo richiesto, digitalizzarlo e quindi inviarlo. Questa è la via più economica e razionale. Invece sembra, ai non specialisti (i nostri no-vax), che gli archivisti debbano abbandonare precipitosamente la carta, le scartoffie come dicono certi giornalisti illuminati, e occuparsi solo e soltanto di digitale.

Dimenticano che la carta, come i Musei, non è un elemento statico, eguale nel tempo. La carta è un prodotto, una merce. Ha una storia e delle trasformazioni di natura tecnologica, per cui muta nel tempo e offre al mercato quello che il mercato richiede. Qui in questa aula alcuni prendono appunti con la penna. Può sembrare un oggetto obsoleto eppure, da un punto di vista tecnologico, offre una risposta molto più efficiente di quella di un *tablet*. È più veloce, più leggera e registra meglio le memorie. Le registra meglio perché su quei fogli di carta si appuntano segni che permettono di raggiungere più rapidamente le infor-

mazioni, con un tratto di penna, una freccia, un colore, un viz. Avete mai provato a fare i conti con una calcolatrice? Quante volte siete costretti a ricontrollarli?

Il primo foglio di carta, il primo documento presente negli archivi italiani è conservato all'archivio di Stato di Palermo e risale al 1109. Mille e dieci anni fa. È scritto in greco e in arabo e firmato dalla contessa Adelasia (Adelaide del Vasto) che chiede protezione ad alcuni pubblici ufficiali per i monaci del monastero di San Filippo di Demenna. Ho voluto ricordarne il contenuto perché permette di cogliere la ricchezza di informazioni contenute in un semplice foglio di carta, che inoltre parla di se stesso. Quando la carta arriva in Sicilia il supporto che veniva considerato più sicuro per la registrazione degli atti era la pergamena. Si sviluppò allora un dibattito tra i sostenitori della carta e quelli della pergamena. Oggi ci troviamo in una simile situazione ma il dibattito si è spostato tra carta e digitale. Non siamo sicuri che il nuovo sistema della digitalizzazione sia adatto a una conservazione perenne, non abbiamo alcuna rassicurazione a riguardo. Ad esempio i CD-ROM venivano dati per eterni ma si è scoperto che il decadimento degli elementi chimici di cui sono composti li limita nel tempo. Lo stesso accadde molti anni fa con i microfilm.

Torniamo ora a riflettere sulla memoria e sul rapporto con il passato. È un po' difficile da spiegare, ma ritengo fuorviante l'idea che gli archivi abbiano a che fare esclusivamente con il passato. Procediamo per esempi. Nicolae Ceaușescu durante la dittatura in Romania poteva facilmente modificare la storia del suo paese, perché non era garantito l'accesso a documenti che potessero contraddire le sue affermazioni (le sue *fake*?). Il dittatore decide sul vero e sul falso, decide sulla memoria di cui si è appropriato. Ceaușescu non è stato certo il primo e non sarà l'ultimo. Altro esempio attinente alla *quaestio*: in Francia i nazisti e i collaborazionisti francesi, consci della sconfitta imminente e dell'arrivo degli anglo-americani, cominciarono a produrre una enorme quantità di documenti falsi, ma apparentemente del tutto veri cioè rilasciati

dalle autorità competenti, come: liste di partigiani che partigiani non erano bensì collaborazionisti da proteggere. Quelle liste erano perfettamente autentiche perché prodotte dal Ministero degli Interni francese per cui tutti gli aspetti qualificanti — timbri, carta, macchina da scrivere, intestazioni, date, firme — erano autentiche. Il contenuto però asseriva il falso. Questa nelle dittature è una operazione piuttosto facile e permette di cambiare le biografie dei singoli, o il significato di eventi. Una manifestazione di massa è pro o contro il dittatore? Basta una fotografia ritoccata per metter nelle mani di un manifestante la bandiera voluta. E così si fanno tornare i conti. Questo dimostra che la memoria non ha a che fare solo con il passato. D'altronde pensate a un individuo senza memoria, direste anche se fosse molto vicino a voi: *non è più lui, non lo riconosco*. Ora trasponiamo questo il caso di un singolo a livello sociale. Se una società perde la memoria vuol dire che ha perso o sta perdendo la sua capacità di giudizio. Non è solo smemorata, è assente! Non sa scegliere la via da seguire né quindi guardare al futuro. Come scrive Antonio Damasio agiamo a partire dagli elementi presenti nella nostra memoria, sottolineo la parola presenti, perché la memoria è il presente. Se, ad esempio, qualcuno lancia qualcosa verso di me riesco ad afferrarlo perché ho memoria di tanti lanci passati e quindi so cosa fare. Con la memoria ho agito prevedendo il futuro perché la memoria mi ha permesso di stimare dove sarebbe arrivato l'oggetto lanciato e di muovermi di conseguenza. Pensate cosa accadrebbe se a livello sociale, privi di memoria, ci scontrassimo contro tutti gli ostacoli o prendessimo sempre la strada sbagliata. Quindi la società ha bisogno di una memoria e di una memoria condivisa che sia a sua volta studiabile, conoscibile, certificabile. Non tutti vanno negli archivi a studiare, molti si accontentano di compulsare i libri. Ma i libri, su alcuni aspetti della storia, offrono dei giudizi limitati per una serie di motivi. Gli archivi invece non esprimono giudizi. Lì si possono constatare gli eventi e formarsi un giudizio e quel giudizio può essere sintetizzato e riversato nei libri di storia. In quei libri sarà così

possibile rintracciare la fonte esatta che ha permesso allo storico di formare la sua opinione ed altri possono controllarla e discuterne in dibattiti, in convegni o in altre sedi.

È un processo continuo. Una macina azionate dall'acqua di un fiume perenne. È la macina che produce la farina della democrazia. Ogni generazione può studiare, in Italia, trascorsi gli anni previsti per legge, la propria storia che in tal modo supera la fase della narrazione orale e diviene storia da insegnare nelle scuole, per formare i cittadini. Guai se questo processo si arrestasse! Si rischierebbe di affidare alle mani di pochi la nostra memoria collettiva, il nostro futuro.

Così per la generazione nata a pochi anni dalla fine della seconda guerra mondiale è giunto il momento di studiare, avendola vissuta, una parte della storia d'Italia che ha visto alcuni come protagonisti, spettatori, o semplici testimoni di anni difficili e appassionanti, su cui ancora è incerto il giudizio ed è difficile formarsi una opinione condivisa. Sono tanti e divergenti le narrazioni che si accavallano e non pochi gli interessi sottesi alle facili definizioni. Non è la stessa cosa definire un periodo con il termine "anni di piombo" o etichettarlo con un'altra sintesi come "gli anni della strategia della tensione" o "degli opposti estremismi". Si vorrebbe invece giungere ad avere un giudizio storiografico e non solo emotivo e personale degli anni vissuti. In questo gli archivi, con le loro fonti possono aiutare molto ed insegnare, cosa che è sempre necessario ripetere, quanto siano importanti la libertà e la sicurezza. Voi, in quest'aula vivete in un paese dove è possibile passeggiare, viaggiare, sentirsi sicuri senza differenza di genere e di età: sono conquiste della democrazia e tra questa, non ultima è il diritto ad una memoria certa e verificabile e di luoghi dove accedere liberamente e liberamente studiare!

La nozione di archivio

Prospettive antropologiche e filosofiche

GIOVANNI LEGHISSA*

Senza un'adeguata nozione di archivio, risulta impensabile la trasmissione del senso, in definitiva la trasmissione culturale nel suo complesso. Nelle riflessioni seguenti verrà mostrato, in primo luogo, quale sia al potenza euristica della nozione di archivio in relazione al problema della genesi di tutti i fenomeni che chiamiamo culturali. Ma non sarà di minore importanza, in secondo luogo, mostrare come la nozione di archivio possieda una peculiarità che la rende interessante in quanto tale, da un punto di vista prettamente filosofico. Si tratta del fatto che tale nozione rimanda sia alla sfera trascendentale che a quella empirica, e ben si adatta quindi a mostrare in che senso vada pensata la necessaria embricazione tra queste due sfere.

Se dobbiamo pensare al modo in cui si trasmette ciò che chiamiamo cultura, la nozione di archivio si rivela indispensabile. Prendiamo la definizione canonica di cultura, che adottiamo da quando esiste una disciplina, l'antropologia culturale, che studia i fenomeni culturali in quanto tali, e che ormai comunemente viene usata anche nel linguaggio comune: "cultura o civiltà considerata nel suo più ampio significato etnografico, è quell'insieme complesso che comprende il sapere, le credenze, l'arte, i principi morali, le leggi, le usanze e

* Università di Torino.

qualsiasi altra capacità acquisite dall'uomo quale membro di una società".¹

Salta agli occhi il fatto che tutto ciò che viene sussunto sotto il concetto di cultura presuppone una fenomenologia dell'iscrizione prima e della trasmissione poi. Ciò che sa un gruppo di parlanti, ciò in cui esso crede, ciò che per i suoi membri vale come bello, giusto, e via dicendo, deve innanzitutto iscriversi da qualche parte. Deve esser stato fissato su carta, pietra, osso, nella memoria di un computer, non importa dove, e deve poi trovare posto in un archivio. Senza tale iscrizione, infatti, non si può avere riesumazione né trasmissione del senso. Se un gruppo di ominidi parlanti sa qualcosa, se può dire di sapere qualcosa, se può far riferimento a un patrimonio comune e condiviso di conoscenze, ciò avviene perché tali conoscenze si sono sedimentate da qualche parte, hanno cioè trovato posto in un archivio. Non è necessario entrare concretamente nelle mura di un edificio che custodisce l'archivio, o entrare nella rete per cercare grazie a Google ciò che ci serve. L'archivio funge da condizione di possibilità della trasmissione di un sapere o di un insieme di codici comportamentali perché ad esso è sempre possibile attingere e non perché un collettivo faccia continuamente riferimento, in forma esplicita e immediata, a ciò che esso contiene. Prima di venir iscritta, una qualsivoglia unità di informazione deve poter essere iscrivibile — ed è questa iscrivibilità a renderla archiviabile.

Si noti che ciò vale per tutte le formazioni di senso culturalmente rilevanti. Questo è un punto che va chiarito meglio, in via preliminare. Nel passo citato, Tylor rende sinonime le nozioni di cultura e civiltà. Esse, però, quando si formarono entro il medesimo contesto disciplinare, si sono però presentate separate, e ciascuna è stata utilizzata per definire un campo di ricerca auto-

1. E.B. Tylor, *Alle origini della cultura* (1871), vol. I, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1985, p. 7.

nomo. Tale contesto è dato dalla filologia classica, ovvero da un sapere che studia un gruppo di umani che non sono presenti in quanto sono distanti nel tempo: gli antichi. Tra questi, venivano distinti i popoli *zivilisiert* da quelli dove era rinvenibile una *geistige Kultur*, una cultura spirituale. Incarnazione della seconda, in modo peculiare, unico e inimitabile, erano i Greci (i Romani un po' meno). Questo perché erano liberi, nel senso che sapevano coltivare se stessi, sapevano prendersi cura di sé — attraverso la discussione pubblica nell'agorà, lo studio della filosofia e della musica, la ginnastica, l'uso oculato dei piaceri della vita, e simili. Agli altri popoli dell'antichità, che hanno prodotto solo una *Zivilisation*, possono essere ascritti molti altri meriti, e infatti sono tutti degni di essere studiati, in quanto hanno tutti contribuito allo sviluppo progressivo dell'umanità: hanno pur sempre lasciato tracce e monumenti nei quali hanno trovato espressione il loro stile di vita e le loro conquiste scientifiche o artistiche. Ma da essi non possiamo trarre quell'insegnamento spirituale che rende invece esemplari e in qualche modo degni di imitazione solo i Greci: solo questi ultimi conoscevano il significato autentico della libertà, in nome di questa hanno saputo morire e sacrificarsi, il che significa che hanno saputo non solo trasmettere ai posteri le loro conquiste culturali in svariati campi, ma hanno anche saputo trasmettere l'idea di libertà, l'aspirazione a costruire collettivi in cui gli individui si possono porre su un piano di eguaglianza.² Ora, questa distinzione tra una cultura che produce e trasmette l'idea di libertà e una civiltà che produce solo più i segni materiali del proprio sviluppo in campi pur rilevanti come le scienze o le arti, ha influenzato a lungo la nostra percezione dei fenomeni culturali in genere, e in vario modo si è intrecciata alla costruzione di quei modelli gerarchici in virtù dei quali vengono stabilite differenze di valore tra formazioni sociali

2. Su questo, cfr. G. Leghissa, *Incorporare l'antico. La filologia classica e l'invenzione della modernità*, Mimesis, Milano 2007.

e storiche. Il punto cruciale — ed è il motivo per cui la si è brevemente richiamata — è che tale distinzione ha rischiato a lungo di offuscare il fatto che anche le più alte creazioni “spirituali” dell’umanità devono iscriversi da qualche parte: se c’è progresso, anche nel campo delle aspirazioni politiche, anche in quella sfera dei sentimenti che stanno alla base del desiderio umano di essere autonomi e liberi, ciò accade perché idee come quelle di libertà, giustizia, eguaglianza e simili sono state articolate, a partire da un certo punto, entro un *corpus* testuale.

Una volta che si accetti di muoversi entro questa prospettiva epistemica, non si fa più fatica a comprendere come l’istituzione della scrittura e la conseguente creazione di archivi sia stata responsabile non solo della bassa contabilità che permetteva alle prime strutture urbane di gestire commerci a distanza,³ ma anche di organizzare rappresentazioni del mondo complesse, dotate della capacità di trasmettere il significato sia delle gerarchie simboliche che reggono il complesso rapporto tra sfera umana e sfere non umane (morti, dei, antenati eccetera), sia delle gerarchie sociali che stanno alla base delle formazioni sociali sorte poco dopo la svolta neolitica.⁴

Si è ormai ricostruito con sufficiente chiarezza il percorso che, iniziato diecimila anni fa, ha portato in varie tappe, nell’arco di circa seimila anni, a utilizzare la scrittura prima come strumento di contabilità per renderla poi strumento atto alla creazione di quelle opere che poi noi oggi chiamiamo letterarie. All’inizio ci sono dei contrassegni d’argilla, indicanti vari tipi di merci (montoni, orci d’olio, e simili). Siccome non è molto comodo far corrispondere a ogni otre — poniamo — un contrassegno, si è poi passati a sistemi di notazione più complessi, che

3. Cfr. D. Schmandt-Besserat, *How Writing Came About*, University of Texas Press, Austin 1996.

4. Cfr. D. Schmandt-Besserat, *When Writing Met Art. From Symbol to Story*, University of Texas Press, Austin 2007.

vanno dall'inserimento dei contrassegni in contenitori (*bullae* o *cretule*) sui quali si incidono dei segni che permettono di sapere quanti contrassegni si trovano all'interno, fino alla stesura di elenchi delle quantità di merci trattate su tavolette di cera. Il passo appena ricordato riveste un'importanza capitale, perché permette di eliminare gli scomodi contrassegni e i loro astucci: ormai si può tener conto di ciò che i contrassegni rappresentano semplicemente enumerando le singole quantità di merci ordinandole secondo le loro diverse tipologie. A questo risultato, riscontrabile in Mesopotamia, si arriva verso il 3200 *ante* e.v., quindi dopo quattromila anni di sviluppo delle pratiche di archiviazione messe in opera per gestire i dati relativi ai commerci. Si noti che questo passaggio fondamentale nella storia delle tecniche di archiviazione attesta anche l'invenzione dei numerali: il segno indicante un'anfora non sta per l'anfora, ma è il segno del numerale 1 che permette di contare l'anfora. E parallelamente allo sviluppo dei segni indicanti i numerali si ebbe il concomitante sviluppo dei segni scritture atti a riprodurre i nomi degli oggetti contati. Poi, allorché si è cominciato a usare la scrittura in contesti funerari, prima per designare il nome del defunto, poi per cantarne le gesta, si aprì quella strada che porterà alla creazione di opere letterarie.

Ma ha senso considerare i processi di archiviazione solo a partire dallo sviluppo delle tecniche di scrittura? Non proprio. Il concetto di archivio, opportunamente esteso, ci consente di cogliere come abbia potuto avvenire quell'embricazione tra evoluzione culturale ed evoluzione biologica che caratterizza in modo peculiare lo stare al mondo di *Homo sapiens*. Si tratta di un acquisto epistemicamente assai rilevante. Per lungo tempo, negli scorsi decenni, si è voluto parlare di coevoluzione tra natura e cultura.⁵ Per far fronte alle difficoltà euristiche che tale modello

5. Cfr., per esempio, C.J. Lumsden, E.O. Wilson, *Genes, Mind, and Culture: The Coevolutionary Process*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1981;

esplicativo presentava, si è introdotto il concetto di “meme”,⁶ ipotizzando che questo potesse descrivere ciò che costituisce, nel mondo della cultura, l’unità soggetta a variazione, selezione e riproduzione, seguendo linee di trasmissione che possono essere considerate parallele a quelle dei geni nella sfera del vivente. Una prospettiva del tutto diversa viene acquisita se invece si pone mente al fatto che *Homo sapiens* da sempre — cioè da quando esiste — agisce quale costruttore di artefatti, i quali costituiscono, assieme agli oggetti che si trovano pronti in natura, parte integrante della nicchia ecologica che abita. In un certo senso, è questa stessa nicchia ciò che siamo invitati a vedere come un colossale archivio, il quale raccoglie la memoria dell’evoluzione culturale umana a partire da ciò che si trova inscritto sia nella mente degli individui sia nei collettori di dati che i collettivi costruiscono, con gradi di minore o maggiore complessità a seconda delle tecniche di registrazione e trasmissione di dati in uso.

Un passo decisivo in vista dell’acquisizione di tale prospettiva venne compiuto da Leroi-Gourhan, un paleontologo che negli anni sessanta ebbe il merito di porre per primo l’attenzione sul fatto che è la postura eretta dei nostri conspecifici ciò che permise loro, sin da subito, di utilizzare in modo proficuo la capacità di ordinare eventi dotati di senso e di trasmetterlo.⁷ Nella prospettiva di Leroi-Gourhan, si diventa umani nel momento in cui si produce una feconda interazione tra stazione eretta e liberazione della mano per afferrare oggetti o produrli.⁸ Partire da

W.H. Durham, *Coevolution: Genes, Culture, and Human Diversity*, Stanford University Press, Stanford 1991 R. Boyd, P.J. Richerson, *The Origins of Evolutions and Cultures*, Oxford University Press, Oxford 2005.

6. Cfr. S. Blackmore, *La macchina dei memi. Perché i geni non bastano* (1999), Instar, Torino 2002.

7. Cfr. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola I: Tecnica e linguaggio; II: La memoria e i ritmi* (1964-65), Einaudi, Torino 1977.

8. Che Leroi-Gourhan sottolinei la svolta che si compie quando compaiono la postura eretta e il pollice opponibile è certo importante ai fini dell’ar-

qui significa riconoscere come secondario, in termini evolutivi, l'ampliamento della misura del cranio: non è l'aumento della neocorteccia ad aver reso possibile lo sviluppo culturale umano, ma è la capacità tecnica di interagire con il mondo ad aver favorito l'emergenza e la stabilizzazione di specifiche forme di socializzazione intraspecifiche. Solo ad un certo punto si porrà come decisiva, tra queste ultime, la funzione del linguaggio.⁹ Ora, nessuno vorrà mai negare che la costruzione di sistemi di interazione di complessità crescente, parallelamente allo sviluppo di organi fonatori reso possibile dalla stazione eretta, abbia giocato un ruolo decisivo in relazione all'insorgenza del linguaggio. Ma Leroi-Gourhan sottolinea con forza il fatto che tutto comincia, per così dire, con la manipolazione tecnica del mondo. Ciò permette un guadagno epistemico di grande importanza, in quanto apre la strada a una comprensione dell'evoluzione delle forme di socializzazione che non debba più chiedersi dove finisca il dato biologico e dove cominci quello culturale. Il colossale dispiegamento di apparati tecnici che ci circonda attualmente, in cui sono presenti robot e macchine intelligenti, non costituisce un salto o una rottura rispetto a quel modo di stare al mondo che caratterizza la nostra specie e che comincia, come detto, con la stazione eretta e la manipolazione di oggetti resa possibile dalla presenza del pollice opponibile. Il primo strumento tecnico di cui l'uomo dispone insomma è il suo stesso corpo, rispetto

gomentazione che sto svolgendo qui. Ma va anche ricordato che a rendere veramente unico *Homo sapiens* tra tutti i primati è in realtà un altro aspetto della nostra storia evolutiva, ovvero il fatto che le femmine della nostra specie non hanno l'estro e risultano quindi — almeno virtualmente — sempre sessualmente disponibili (su ciò, cfr. F. Ceccarelli, *Il tabù dell'incesto. I fondamenti biologici del linguaggio e della cultura*, Einaudi, Torino 1978).

9. Su ciò, cfr. almeno R.W. Byrne, A. Whiten (Eds.), *Machiavellian Intelligence. Social Expertise and the Evolution of Intellect in Monkeys, Apes and Humans*, Clarendon Press, Oxford 1988 e R. Dunbar, *Dalla nascita del linguaggio alla babele delle lingue* (1996), Longanesi, Milano 1998.

al quale l'elaborazione di dati di cui è responsabile il cervello si pone come una componente che organizza, ordina, seleziona e che dunque risulta a sua volta studiabile e analizzabile quale strumento tecnico.

Tutto ciò permette a Leroi-Gourhan di definire la memoria come insieme di concatenazioni di atti, ripetendo i quali i collettivi formati da *Homo sapiens* condividono sia usi, costumi, comportamenti codificati, capacità tecniche volte alla produzione di artefatti, sia sistemi intelligenti, ovvero costruzioni simboliche altamente complesse che includono credenze, norme, valori, e simili.¹⁰ Non ha senso immaginare un insieme di attività pratiche che si rivolgono a gestire la creazione e la trasmissione di oggetti le quali sarebbero distinte da altre attività volte a produrre senso, ovvero sistemi simbolici. Un unico repertorio di pratiche condivise, memorizzate dall'intero collettivo, elicitava tanto l'interazione tra membri del gruppo quanto l'interazione con gli oggetti. Questo non significa che gli oggetti tecnici e, poi, le parole non siano esteriori all'individuo: tanto gli artefatti quanto i significati veicolati dalle parole vivono una vita propria, godono cioè di quell'autonomia senza la quale non sarebbero trasmissibili. Tuttavia, ciò che conta è l'interpenetrazione tra, da un lato, la manualità che porta a costruire oggetti capaci di durare nel tempo e la cui riproducibilità è resa possibile dalla trasmissione transgenerazionale di abilità tecniche, e, dall'altro, la capacità di usare simboli, segni, codici.

Le analisi di Leroi-Gourhan sono rimaste lettera morta per lungo tempo. Con un'unica eccezione, che merita ricordare; si tratta di un'opera di Morin, uscita nella metà degli anni settanta, in cui troviamo per esempio affermazioni come la seguente: "dire che la morfogenesi ominizzante è il prodotto di un processo di interazioni e di interferenze significa dire altresì che ciò che chiamiamo uomo deve essere visto come un sistema gene-

10. Cfr. *ivi*, vol. 2, p. 260 e ssg.

tico-cerebro-socio-culturale (...). Vi è un circuito senza inizio né fine tra spazio, società, individuo, e abbiamo visto che tutto ciò che riguarda la complessità dell'uno riguarda la complessità dell'altro, che lo sviluppo della specie, della società, dell'individuo, sono connessi".¹¹ Ma è solo in tempi relativamente recenti che si è affermata la piena consapevolezza del fatto che la memoria di ciò che un collettivo composto da membri della nostra specie costruisce nell'avvicinarsi delle generazioni si incista tanto negli artefatti (dagli oggetti di uso comune fino a quel costruito complesso e stratificato che è la città) quanto nei sistemi simbolici (come le credenze condivise o le discipline scientifiche). Un testo abbastanza importante, in questa genealogia, è *Origins of the Modern Mind*, di Merlin Donald. Per molti versi, questo lavoro costituisce un passo indietro rispetto alle pionieristiche analisi di Leroi-Gourhan, in quanto manca, in Donald, la consapevolezza del fatto che è l'intero corpo umano (cervello compreso) a dover essere inteso come una protesi. Tuttavia, in esso troviamo un'interessante formulazione di come siano intrecciati i processi di archiviazione e le varie forme di socializzazione a cui ha dato vita *Homo sapiens*. Donald individua due diverse modalità di immagazzinamento dei dati che servono a rendere possibile la costruzione di realtà condivise, gli engrammi da un lato, gli esogrammi dall'altro (a monte, vi sono le riflessioni dello psicologo Karl Lashley sulla distribuzione della memoria nelle reti neurali corticali, risalenti agli anni cinquanta). I primi sono le tracce di ciò di cui facciamo esperienza, che si sedimentano nel cervello del singolo individuo; sono insomma la base della memoria individuale. I secondi invece stanno al di fuori della mente del singolo e vengono gestiti collettivamente. Mentre gli engrammi "sono dispositivi incorporati e geneticamente limitati dal formato e dalla capacità del sistema nervoso centrale dell'uomo,

11. E. Morin, *Il paradigma perduto. Che cos'è la natura umana?* (1973), Bompiani, Milano 1974, p. 92 sg.

gli esogrammi sono teoricamente illimitati nel formato e nelle capacità. Gli engrammi non sono permanenti (...) mentre è possibile fare in modo che un esogramma sia permanente e che sopravviva all'individuo e talvolta a intere civiltà. A differenza degli engrammi, i sistemi di immagazzinamento degli esogrammi sono espandibili all'infinito e si prestano a qualsivoglia sistema di accesso, di confronto incrociato fra indici, di catalogazione e di organizzazione".¹²

In virtù di queste riflessioni — ma andando anche oltre la ricerca dello stesso Donald — possiamo avere un'idea di ciò che costituisce l'archivio: un insieme di engrammi e di esogrammi, una commistione, meglio, tra i due, risultante dal continuo interscambio tra l'individuo e i collettivi di cui fa parte. Senza la capacità che ha l'individuo di ricordare esperienze, codici, comportamenti, idee — e di riprodurle agendo e parlando — non si avrebbe nessuna memoria, ma è chiaro che tale capacità si elicitava e si sviluppa non nel muto dialogo dell'individuo con se stesso, mentre riflette sul corso delle proprie esperienze, ma nella continua interazione sia con le memorie depositate nella mente degli altri individui sia con la memoria che un collettivo produce attraverso specifiche procedure di stoccaggio di dati. Si configura in tal modo una nozione di archivio che ci permette di vedere quest'ultimo non solo come un luogo fisico (cervello o banca dati) in cui vengono raccolte informazioni, ma come una rete istituzionale in cui si combinano specifiche capacità di memorizzazione legate alla storia evolutiva di *Homo sapiens* e procedure socialmente codificate volte a produrre e trasmettere informazioni.

A spingere in direzioni euristicamente feconde questa linea interpretativa dei processi di memorizzazione sono stati alcuni archeologi, i quali, grazie alle loro ricerche, hanno contribuito

12. M. Donald, *L'evoluzione della mente* (1991), Boringhieri, Torino 2011, p. 367.

non poco a rendere perspicua la natura materiale dei processi di auto-riproduzione dei sistemi culturali. Restando fedeli alle originarie intuizioni di Leroi-Gourhan, infatti, è importante non perdere mai di vista il fatto che archiviare non è un'operazione che avviene nella mente degli individui e poi si deposita in dispositivi tecnici. Archiviare è un'operazione che unisce la complessità delle tecnologie sociali volte a gestire i flussi di informazioni, credenze, codici alla fisicità degli oggetti che, se usati per uno scopo, hanno anche un significato simbolico e culturale.¹³ La questione su cui autori come Colin Renfrew o Ian Hodder hanno puntato l'attenzione riguarda il modo in cui la costruzione degli artefatti sia dipendente *prima* dal modo in cui il mondo (inteso quale collezione di oggetti) si dà a noi *e poi* dal modo in cui la nostra mente guida l'insieme delle operazioni che servono a plasmarlo. A monte di tali analisi si trova il seminale studio di Gibson sulle *affordances* oggettuali, ovvero sul fatto che i significati di ciò che si trova nel mondo (superfici più o meno attraversabili, piani, pareti inaccessibili, ambienti aperti o chiusi, la conformazione materiale degli oggetti, eccetera) vanno scoperti e, in certa misura, inventati nell'uso, vanno cioè messi in rapporto al modo in cui le strutture percettive proprie di ciascuna specie animale si appropriano del mondo stesso.¹⁴ Per chi lavora come archeologo tale concezione delle cose materiali è di importanza capitale: non ha senso immaginare la presenza nella mente dell'uomo di schemi preordinati e preesistenti che solo poi vengono messi in rapporto ai materiali di cui servirsi per plasmare la nostra nicchia ecologica, ha senso invece studiare l'interazione tra la materialità degli oggetti e l'umana capacità

13. M. Douglas, B. Isherwood, *Il mondo delle cose* (1979), Il Mulino, Bologna 1984.

14. J.J. Gibson, *L'approccio ecologico alla percezione visiva* (1979-1996), a cura di V. Santarcangelo, Mimesis, Milano 2014.

di utilizzarli.¹⁵ Chi costruisce un artefatto si relaziona al modo in cui si danno a vedere — ma potremmo dire: si donano al soggetto — sia le caratteristiche fisico-chimiche sia la forma di ciò che dobbiamo trasformare per trarne qualcosa che prima in natura non esisteva. Questo donarsi delle cose, il loro offrirsi affinché il manipolarle porti a una trasformazione della loro forma fino a far nascere l'artefatto, costituisce la prima condizione di possibilità di tutti i processi di archiviazione, se con quest'ultima intendiamo la riproducibilità transgenerazionale di quegli insiemi di concatenazioni di atti che servono a produrre e riprodurre tanto universi simbolici quanto abilità tecniche. Questo modo di intendere l'emergere di un mondo popolato da umani e cose il quale deve essere concepito come l'*Umwelt* abitato da *Homo sapiens* ha portato persino a ipotizzare che non sia inappropriato attribuire agentività agli oggetti: alla costruzione di un'amigdala acheuleana non si giunge perché un agente attivo (l'uomo) plasma una materia pietrosa inerte, passiva, ma vi si giunge perché il bisogno umano di munirsi di un utensile adeguato a prolungare prosteticamente l'azione umana interagisce con specifiche caratteristiche della pietra usata per ricavare l'amigdala stessa.¹⁶ La materia di cui son fatte le cose resiste all'azione umana, e nell'impegnarsi a vincere tale resistenza gli umani acquisiscono

15. Cfr. C. Scarre, C.C. Renfrew (Eds.), *Cognition and Material Culture. The Archeology of Symbolic Storage*, McDonald Institute for Archeological Research, Cambridge 1998; E. De Marrais, C. Gosden and C. Renfrew (Eds.), *Rethinking Materiality: The Engagement of Mind with the Material World*, McDonald Institute, Cambridge 2004; C. Renfrew, C. Frith and L. Malafouris (a cura di), *The Sapient Mind. Archeology Meets Neuroscience*, Oxford University Press, Oxford 2009; L. Malafouris, C. Renfrew (Eds.), *The Cognitive Life of Things: Recasting the Boundaries of the Mind*, McDonald Institute for Archeological Research, Cambridge 2010; I. Hodder, *Entangled. An Archeology of the Relationship between Humans and Things*, Wiley-Blackwell, Malden (MA) 2012.

16. Cfr. L. Malafouris, *How Things Shape the Mind. A Theory of Material Engagement*, MIT Press, Cambridge (MA) — London 2013 (in part. le pp. 153-177).

capacità che prima di tale impegno, prima di tale coinvolgimento con le cose, non potevano possedere.

Ma, al di là di quest'estensione — francamente problematica — della nozione di *agency*, il punto messo così in luce risulta importante al fine di intendere in modo corretto l'intreccio tra la storia evolutiva dei processi cognitivi e la storia dei processi culturali. Non è un caso che le ricerche compiute dagli archeologi che hanno lavorato assieme a Colin Renfrew abbiano avuto risonanza — in primo luogo — proprio nell'ambito di quelle neuroscienze che gli archeologi hanno utilizzato come punto di partenza per formulare la domanda che fornisce senso alla loro disciplina — ovvero: “cosa vogliono gli oggetti?”¹⁷ Sembra infatti sensato, dal punto di vista della neurologia evolutiva, affermare che solamente un lungo sviluppo delle tecniche volte a costruire artefatti abbia potuto favorire l'insorgenza del linguaggio.¹⁸

In secondo luogo, alcuni studiosi si sono chiesti se non sia il caso di concepire il processo cognitivo come qualcosa che include sia la mente del singolo individuo coinvolto in tale processo sia gli artefatti che guidano la cognizione mettendo a disposizione i dati di cui ci si serve per formare adeguate rappresentazioni del mondo, e, di conseguenza, orientarsi in esso. Dopo il seminale articolo di Clark e Chalmers, uscito nel 1998,¹⁹ molto inchiostro è stato versato per spiegare se e come si possa parlare di cognizione estesa. Ha senso dire che l'atto cognitivo in quanto tale si estende al di là del confine costituito dalla pelle e dal cranio del singolo agente che conosce il mondo? Per alcuni, non ha alcun senso — essendo più che sufficiente stabilire che la mente è incarnata, in quanto dipende dal funzionamento del

17. Cfr. C. Gosden, *What Do Objects Want?*, in “Journal of Archeological Method and Theory”, 12, 2005, 3, pp. 193-211.

18. Cfr. M. Corballis, *The Recursive Mind. The Origins of Human Language, Thought and Civilization*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 2011.

19. Cfr. A. Clark, D. Chalmers, *The Extended Mind*, in “Analysis” 58, 1998, pp. 10-23.

cervello, ovvero dalla chimica che regola le connessioni neurali (connessioni che sono, queste sì, parte del processo cognitivo).²⁰ Un'altra ipotesi di lavoro consiste nel rinforzare il programma classico del computazionalismo, che fa coincidere atti cognitivi con atti rappresentazionali, e insistere sul fatto che gli atti cognitivi sono non solo *embodied*, ma anche *embedded*, ovvero inseriti in contesti di azione che presuppongono l'attivo inserimento del corpo dell'agente al fine di permettere quell'esplorazione del mondo indispensabile al fine di conoscerlo.²¹ Non avrebbe senso dire, però, che Otto (questo il personaggio fittizio che compare nel saggio di Clark e Chalmers), il quale soffre di Alzheimer e deve quindi ricorrere a strumenti esterni quale matita e blocco per appunti al fine di ricordare un sacco di cose che gli servono per orientarsi nel mondo, è parte di un sistema cognitivo esteso che comprende sia la sua mente sia gli strumenti di cui si serve per supplire alle proprie deficienze cognitive. Tuttavia, l'ipotesi della mente estesa va presa in considerazione almeno come stimolo per riflettere in modo più articolato sul fatto il cervello umano è plastico e quindi si evolve assieme all'ambiente con cui interagisce. Senza giungere alle posizioni estreme di Clark, ha allora senso parlare non di mente estesa, ma di cognizione estesa, come fa per esempio Hutchins,²² in modo tale da non cadere in quella trappola epistemologica che consisterebbe nel porre confini dove questi non ci sono. Certo vi è una distinzione netta e indiscutibile, cioè ontologicamente fondata, tra la mente e il mondo, ma non vi sono confini tra il processo che porta i singoli a produrre rappresentazioni del mondo e i processi che spingono un collettivo — in cui, come detto più volte, operano

20. Cfr., per esempio, F. Adams, K. Aizawa, *The Bounds of Cognition*, Wiley-Blackwell, Malden (MA) — Oxford 2010.

21. Cfr. R.D. Rupert, *Cognitive Systems and the Extended Mind*, Oxford University Press, Oxford — New York 2009.

22. Cfr. E. Hutchins, *Cognition in the Wild*, The MIT Press, Cambridge (MA) — London 1995.

anche artefatti — a produrre significati condivisi, cioè cultura. Il collegamento della mente con collettori esterni di memoria forma insomma un sistema cognitivo che va considerato in modo olistico; tale collegamento, più precisamente, forma un ecosistema, entro cui avviene un'ibridazione, un flusso bidirezionale, tra atti cognitivi individuali e i circuiti della comunicazione presi come un sistema complesso.²³ In tal modo, ciò che qui ho chiamato archivio si potrebbe configurare come il sistema che include percezioni, azioni, pensieri, la riproducibilità di questi ultimi e, infine, l'intera gamma delle interazioni umane.

In terzo luogo, infine, posto che la creazione di opere letterarie costituisca una delle cifre più originali dello sviluppo culturale di cui è stato capace *Homo sapiens*, è interessante notare che alle ricerche della scuola di Renfrew si sia richiamato, in modo originale e fecondo, anche Michele Cometa nel suo tentativo di spiegare, in chiave evolutiva, l'origine di quel gusto di raccontar storie che sta alla base dell'attività letteraria.²⁴

Nell'economia della presente esposizione è di grande importanza l'aver appena mostrato che esiste un collegamento tra le costruzioni più complesse dell'attività umana, come appunto la composizione di opere letterarie, e quella lunga fase della storia umana in cui i nostri antenati, pur non parlando, erano in grado di costruire artefatti e quindi di registrare e trasmettere abilità tecniche assai complesse. Ciò permette infatti di affrontare con un atteggiamento diverso il modo usuale di intendere l'archivio — modo che vede in quest'ultimo il collettore di testi trasmessi da una varietà culturalmente e storicamente determinata di *media*. Non si tratterà, ora, di mettere in mora la centralità dei *media* e la loro funzione quali veicoli di trasmissione e di ar-

23. Cfr. E. Hutchins, *Cognitive Ecology*, in "Topics in Cognitive Science" 2, 2010, pp. 705-715.

24. Cfr. M. Cometa, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Cortina, Milano 2017.

chiviazione; si tratterà piuttosto di inserire tale funzione entro quella cornice antropologica più vasta e comprensiva che sopra è stata delineata, in modo tale da poter rendere conto del fatto che è ineliminabile il rapporto tra ogni processo di semiosi e la storia evolutiva della nostra specie.

Solo a questo punto, allora, diventa significativo prendere in considerazione ciò che Umberto Eco afferma dell'enciclopedia. Tale nozione serve innanzi tutto a definire ciò in cui sono registrati non solo usi linguistici, ma anche consuetudini e regole gerarchiche. Non che sia semplice e immediato il rapporto tra la loro registrazione in un'enciclopedia e la loro fruibilità da parte di un collettivo. Tuttavia, possiamo ben immaginare che l'enciclopedia "registri questi usi sotto forma di *sceneggiature* (o *frames* o *scripts*). Le sceneggiature sarebbero schemi d'azione e di comportamento prestabiliti (come il partecipare a una festa, l'andare alla stazione per partire, servire e consumare un hamburger). Si possono concepire oltre alle sceneggiature comuni anche delle sceneggiature intertestuali, o regole di genere (per esempio, come dovrebbe verosimilmente concludersi il duello tra sceriffo e bandito in un western tradizionale)".²⁵ Si potrebbe dire che l'enciclopedia, così come viene intesa da Eco, è l'archivio nel quale si sedimentano gli schemi in virtù dei quali un collettivo si abilita a riconoscere come ovvie determinate sequenze di azioni, sia nella vita reale sia negli scenari fittizi in cui agiscono i personaggi delle storie raccontate. È come se da qualche parte venisse scritto come ci si comporta in quella data situazione, o come deve andar a finire una data storia perché questa abbia un senso riconoscibile. Non è decisivo che i membri del collettivo sappiano davvero dove è stato scritto cosa, e non è neppure decisivo che vi sia stata una registrazione scritta. Ma è importante che la riconoscibilità di determinati schemi rimandi alla possibilità dell'iscrizione, è importante insomma che un archivio sia

25. U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino 1984, p. 70 sg.

possibile. Muovendosi in questa direzione, dopo aver mostrato in che senso ogni dizionario debba necessariamente risolversi in una enciclopedia, Eco definisce l'enciclopedia come "l'insieme registrato di tutte le interpretazioni, concepibile oggettivamente come la libreria delle librerie, dove una libreria è anche un archivio di tutta l'informazione non verbale in qualche modo registrata, dalle pitture rupestri alle cineteche. Ma deve rimanere un postulato perché di fatto non è descrivibile nella sua totalità".²⁶ Il riferimento all'enciclopedia come postulato chiarisce bene il punto che intendo sottolineare: la non attingibilità empirica, da parte di un soggetto in carne e ossa, di ciò che è stato registrato — dalle pitture rupestri agli archivi messi a disposizione dal world wide web — non è una ragione per dubitare che la precedenza di ciò che è stato registrato organizzi i processi comunicativi in cui i membri di un collettivo sono immersi; anzi, la non attingibilità del materiale registrato e registrabile è proprio ciò che rende il processo di archiviazione la condizione di possibilità di ogni interazione comunicativa tra umani.

E con ciò ci si sposta decisamente su un terreno più propriamente filosofico, in cui a emergere è la crucialità dell'inscrivibilità *in quanto tale*, la quale funge da punto a partire dal quale comprendere la logica dell'archivio. Ma i passi compiuti sin qui non possono in alcun modo essere visti quali semplici mosse preparatorie, cioè come quei materiali che le scienze empiriche offrono alla riflessione del filosofo affinché questi compia — a cose fatte, per dir così — una riflessione di tipo metodologico su ciò che accade nel corso dell'evoluzione della nostra specie di scimmie parlanti. È parte integrante e non accidentale della questione che stiamo indagando il fatto che la nozione di archivio mostri *dopo* l'emergere di specifici processi di archiviazione come l'archivio in quanto tale sia chiamato a regolare *prima* ogni possibile formazione e trasmissione del senso.

26. Ivi, p. 109.

In piena consonanza con quanto si legge nel passo di Eco citato poc' anzi si mosse per esempio Michel Foucault in un capitolo centrale dell'unico lavoro che volle dedicare a una messa a punto dei presupposti metodologici che, verso la fine degli anni sessanta, stavano muovendo le sue ricerche — ricerche che a molti son sembrate (e ad alcuni sembrano tutt'ora) di carattere storico, mentre volevano sempre avere, negli intenti di Foucault, una valenza interamente filosofica. In un capitolo dell'*Archeologia del sapere* intitolato “L'apriori storico e l'archivio”, Foucault si interroga sulla condizione di possibilità di ciò che costituisce il porsi in essere, entro una data cornice storica, di quell'insieme di discorsi che formano un sapere condiviso. Più che la logica interna dei singoli discorsi che circolano entro uno specifico campo disciplinare, più che le modalità attraverso le quali avviene la comunicazione tra coloro che contribuiscono a creare e a consolidare, a livello istituzionale, tale campo, conta la positività di quest'ultimo, il fatto che esso venga preso come il punto di partenza per la formazione di concetti, figure, temi. Esso, in tal senso, funge da *a priori* storico. Non sfugga il carattere ossimorico di tale espressione, il quale non va interpretato come un errore, o come la cifra di una deficienza teoretica operante nell'argomentazione di Foucault. Ciò che tale nozione intende convocare sulla scena è la storicità stessa del sapere, la sua trasformabilità quale catena di enunciati che, entro una data comunità di parlanti, costituiscono la totalità di ciò che può essere saputo, cioè riconosciuto come vero. Una storicità che, però, non viene letteralmente vista da coloro che producono il sapere e lo trasformano in vista dell'accrescimento delle conoscenze: coloro che operano con le regole definite dal campo devono riconoscere quelle regole come vincolanti, e non possono che adattarsi ad esse in vista della produzione del proprio discorso. In tal modo, ciò che Foucault salva è tanto la storicità del sapere, quanto il suo porsi quale insieme di modelli del mondo che vincolano i parlanti a riconoscere le regolarità della propria esperienza se-

condo schemi definiti, riconoscibili e condivisibili. Ed è a questo punto che Foucault — in modo direi non troppo sorprendente — introduce la nozione di archivio, il quale assembla tutti quei sistemi che “instaurano gli enunciati come degli eventi (che hanno le loro condizioni e il loro campo di applicazione) e delle cose (che comportano la loro possibilità e il loro campo di utilizzazione)”.²⁷ Evocare qui la nozione di archivio ha dunque una funzione ben precisa, quella cioè di rendere intelligibile il carattere materiale, concreto, degli enunciati che compongono un campo disciplinare: il sapere è frutto di una costruzione, è il prodotto di un insieme di pratiche discorsive che vedono i parlanti in lotta per acquisire quella prospettiva sul mondo che meglio di altre renderà ragione dell’esperienza. Ma il carattere mobile, sempre revocabile, delle prospettive sul mondo che si sedimentano nel sistema dei saperi non intacca la cogenza che quest’ultimo — in virtù delle regolarità che ne costituiscono la ragion d’essere quale forma di ordinamento del mondo — esercita su coloro che contribuiscono a costruirlo e a renderlo di volta in volta stabile. Perché qualcosa sia enunciabile e possa poi entrare a far parte del sistema dei saperi, è necessaria la presenza di un archivio in cui sono contenute le regole che permettono di dire questo o quello, in una data epoca e per una data comunità di parlanti. Perché qualcosa sia riconosciuto come sapere, è necessario che un archivio possa accogliere un sistema di enunciati per metterli in condizione di produrre differenze significative.²⁸

27. M. Foucault, *L’archeologia del sapere* (1969), Rizzoli, Milano 2017, p. 172.

28. A questo punto, a margine della presente trattazione, risulta opportuno almeno ricordare come Foucault si collochi tra quegli autori del Novecento filosofico che non hanno certo inteso sminuire la portata della nozione di verità, o metterla da parte come un ferro vecchio di cui la filosofia non ha più bisogno, ma che invece hanno voluto sottolineare come le prestazioni cognitive della razionalità, finalizzate alla produzione di discorsi di cui si può dire se sono veri o falsi, siano radicate su un terreno antropologico più ampio. È quest’ultimo ciò che permette di spiegare l’emergere della razionalità quale

Ma il punto che forse maggiormente è opportuno rilevare in relazione al modo in cui Foucault sviluppa la nozione di archivio, fino a farne il luogo teoretico che isola la condizione di possibilità del sapere, riguarda il fatto che tale nozione ha lo scopo di mostrare, in virtù dell'icasticità che essa immediatamente evoca e rende visibile, come i parlanti siano già da sempre catturati dall'archivio che essi stessi contribuiscono a edificare. "Non ci è possibile descrivere il nostro archivio, perché parliamo proprio all'interno delle sue regole. (...) Nella sua totalità, l'archivio non è descrivibile; ed è incircoscribibile nella sua attualità".²⁹ Si tratta certo di un aspetto che Eco ha messo in luce, come si è visto, utilizzando la nozione di enciclopedia. Quel che Foucault ha di mira è la possibilità di definire l'intreccio tra le strutture discorsive esponendosi alle quali i soggetti definiscono se stessi e ciò che, in una fase successiva del suo pensiero, verranno chiamati processi di soggettivazione. In altre parole, ciò che si tratta qui di cogliere è che il non poter vedere l'archivio che costituisce lo sfondo generatore di ogni pratica discorsiva (non solo, beninteso, di quelle peculiari forme discorsive che sono le discipline) rende l'archivio anche luogo generatore di tutti i possibili modelli ai quali un soggetto potrà far riferimento al fine di costituirsi quale agente che deve sia motivare il proprio corso di azioni, sia definire gli statuti della propria identità. Ciò non risulta essere troppo distante dal riferimento agli *scripts* evocati da Eco; e soprattutto è in consonanza con l'insieme delle ricerche foucaultiane: quando Foucault analizza il discorso psi-

insieme di strategie adattive volte non solo a rendere il mondo oggetto di teoria, ma anche a rendere le teorie stesse gli "strumenti operativi" in virtù dei quali acquistano senso non solo e non tanto la conoscenza in sé, ma soprattutto il conferire una valenza etica e financo esistenziale all'insieme delle conoscenze. Per cogliere meglio questo punto, mi limito a rimandare a H. Blumenberg, *Beschreibung des Menschen*, aus dem Nachlaß herausgegeben von M. Sommer, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2006.

29. M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, cit., p. 174.

chiatrico, la criminologia, i testi medici e filosofici che trattano la sessualità umana, l'economia neoliberale, o, alla fine del suo percorso di ricerca, le varie tecnologie del sé messe a punto dalla filosofia tardoantica, emerge sempre la medesima volontà di rendere visibile come un soggetto, per costituirsi, sia costretto a confrontarsi con ciò che entro una varietà di discorsi istituzionalmente rilevanti viene detto in merito alle possibilità che esso ha di assumere una specifica posizione quale attore e quale parlante. Insomma, nella prospettiva di Foucault compiere l'analisi dell'archivio permette di effettuare una diagnosi di ciò che siamo e di ciò che possiamo diventare assumendo una distanza critica rispetto a ciò che nell'insieme dei discorsi presenti nell'archivio viene detto di noi stessi.

L'analisi dell'archivio comporta dunque una regione privilegiata, che è al tempo stesso vicina a noi, ma differente dalla nostra attualità ed è il bordo del tempo che circonda il nostro presente, che lo sovrasta e lo indica nella sua alterità; è ciò che sta fuori di noi e ci delimita. (...) In questo senso vale come nostra diagnosi. Non perché ci permetta di fare il quadro dei nostri tratti distintivi e di tracciare in anticipo la figura che avremo in futuro. Ma ci distacca dalle nostre continuità; dissipa quella identità temporale in cui amiamo contemplarci per scongiurare le fratture della storia (...). Così intesa, la diagnosi non stabilisce la constatazione della nostra identità mediante il meccanismo delle distinzioni. Stabilisce che noi siamo differenza, che la nostra ragione è la differenza dei discorsi, la nostra storia la differenza dei tempi, il nostro io la differenza delle maschere. Che la differenza non è origine dimenticata e sepolta, ma quella dispersione che noi siamo e facciamo.³⁰

Tuttavia, a Foucault si potrebbe chiedere come faccia la positività dei discorsi ad assumere la cogenza che ad essa viene attribuita in relazione al costituirsi delle varie forme di soggettività.

30. Ivi, p. 175 sg.

Non sarebbe opportuno tener conto anche del fatto che i sistemi di differenze che si sedimentano in un archivio agiscono anche — e forse soprattutto — su ciò che, dopo Freud, chiamiamo inconscio? Foucault non ci seguirebbe in tale direzione, vista l'antipatia che ha sempre mostrato nei confronti della psicoanalisi. È questa invece la strada seguita da Derrida nelle sue riflessioni sulla nozione di archivio. Queste ultime sono rilevanti per due ragioni. In primo luogo, Derrida ha cura di sottolineare come dell'archivio non si possa dare che una nozione, e non un concetto: stando prima di qualsiasi distinzione tra metafore e concetti — distinzione che presuppone l'archivio stesso — l'archivio va mantenuto nella sua vaghezza, va assunto quale operatore discorsivo grazie al quale dare conto di ciò che precede l'articolazione di ogni possibile sistema di differenze. “Non abbiamo un concetto, soltanto un'impressione, una serie di impressioni associate a una parola. Oppongo qui il rigore del *concetto* alla vaghezza o all'imprecisione aperta, alla relativa indeterminazione di una simile *nozione*”.³¹ È sfruttando questa vaghezza che nel corso della presente analisi si è usata la nozione di archivio, al fine di mostrare come essa possa essere utilizzata per isolare ogni forma di iscrizione, comprese quelle che non prevedono la fissazione di un insieme di informazioni su supporti atti a ricevere segni scritti. Rispetto al pensiero di Derrida, si potrebbe affermare che la nozione di archivio funga quale nozione “quasi-trascendentale”, a partire da una logica che si lascia ben identificare nell'ambito della sua produzione ogniqualvolta sia in questione l'embricazione tra la sfera trascendentale e quella em-

31. J. Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana* (1995), Filema, Napoli 1996, p. 40. Il testo di Derrida che qui prendo in esame interroga sia il complesso rapporto tra ebraismo e decostruzione, sia il senso che può essere attribuito alla psicoanalisi freudiana quale punto di partenza possibile per una riflessione sulla storicità e unità del sapere, in dialogo con un noto testo di Yerushalmi su Freud — ovvero Y.H. Yerushalmi, *Il Mosè di Freud: giudaismo terminabile e interminabile* (1993), Einaudi, Torino 1996.

pirica.³² Ora, se si tratta di istituire un possibile rapporto con la psicoanalisi, la quale si colloca in modo problematico (è il minimo che si possa dire) entro i confini dell'enciclopedia dei saperi, la vaghezza della nozione di archivio si salda all'imprendibilità della nozione freudiana di inconscio: le due risultano essere in fondo sovrapponibili, dovendo entrambe circoscrivere la fenomenicità di ciò che si fissa nella psiche senza che un soggetto cosciente possa dare atto di tale fissazione se non nel momento in cui questa mostra dopo i suoi effetti. In tal senso, la dinamica psichica indagata da Freud si pone quale orizzonte transindividuale (stante l'intreccio tra filogenesi e ontogenesi che anima l'intero progetto psicoanalitico) entro cui pensare il corso della storia, intesa quale concatenazione di tracce che si trasmettono di generazione in generazione.

Il secondo punto del discorso derridiano che qui vale la pena richiamare riguarda il nesso tra la violenza istitutrice dell'archivio e la pensabilità di un avvenire aperto, rivolto alla possibilità di un mondo giusto, senza violenza (un tema, questo, interamente ebraico, essendo l'esperienza ebraica totalmente racchiusa nella promessa di giustizia che l'osservazione dei precetti contiene). Derrida mostra come non vi possa essere archivio senza la violenza istitutrice che si mette all'opera ogniqualvolta la memoria viene custodita per costruire, in forma unitaria, universi discorsivi dotati di legalità vincolanti. Le memorie archiviate devono poter garantire l'immediata riconoscibilità di strutture identitarie consolidate, devono rendere ovvio ed evidente il tratto unario che lega un collettivo. L'archivio in quanto tale unisce — anzi, afferma Derrida, ingiunge l'unità, l'unificazione. Senza di esso, nessuna legge del proprio (*in primis* la legge che garantisce i diritti di proprietà) sarebbe possibile. Senza di esso, soprattutto, non sarebbe pensabile — come del resto si è già visto sopra —

32. Su questo aspetto del pensiero di Derrida, rimando a G. Leghissa, *Quasi trascendentale*, in "aut aut" 327, 2005, pp. 149-163.

alcuna unità del sapere, non si darebbe insomma scienza. Se in riferimento a tale tratto unario appare opportuno parlare di violenza, ciò deriva dal fatto che ogni tratto unificante del proprio esclude l'alterità, esclude cioè forme spurie e non immediatamente identificabili dell'esperienza.³³ Tuttavia, siccome la legge che governa l'archivio si basa sulla ripetizione, nel senso che le tracce archiviate devono poter essere riesumate al fine di essere trasmesse e ritrasritte, l'archivio in quanto tale è produttore di differenze: l'alterità, al pari dell'uno, si genera dallo stesso archivio. Di più: l'alterità intacca la purezza dell'uno dal momento che senza la possibilità che dall'archivio si generino differenze non avrebbe senso nessuna conservazione o custodia di ciò che poi deve essere trasmesso. E tale produzione di differenze è al tempo stesso matrice del nuovo, del futuro, del possibile, di ciò che non è stato ancora pensato, di ciò che insomma si pone quale evento.

Qui Derrida sfrutta tutte le possibili risorse che provengono dalla nozione freudiana (ma anche fenomenologica) di *Nachträglichkeit*, la quale serve a pensare la paradossale genesi postuma di ciò che sta all'origine. All'origine ci sono atti di archiviazione che, come ho più volte sottolineato in precedenza, non sono accessibili ad alcuno, ma sono la condizione di possibilità dell'istituzione di tutti gli atti collettivi che si danno nella storia — vanno anzi compresi come ciò che fonda la stessa logica dell'istituzione in quanto tale. Ma la cogenza di tali atti si mostra dopo, nel futuro — come se nel cuore delle tracce rinvenibili nell'archivio si desse la possibilità stessa dell'avvenire.

Detto altrimenti, c'è bisogno di un primo archivio per pensare l'archiviabilità originaria? Oppure il contrario? (...) La logica del dopo (*après-coup*, *Nachträglichkeit*) che non è soltanto cuore della psicoanalisi ma

33. Su questo aspetto, mi ero soffermato in G. Leghissa, *L'uno e la costruzione del concetto*, in "aut aut" 283-284, 1998, pp. 57-80.

che è, letteralmente, il nervo dell'obbedienza "differita" (*nachträglich*), non viene forse a turbare, inquietare, aggrovigliare per sempre la distinzione rassicurante tra i due termini di questa alternativa, come tra il passato e l'avvenire, cioè tra i tre presenti attuali che sarebbero il presente passato, il presente presente e il presente futuro?³⁴

Insomma, senza ripetizione non si darebbe alcun avvenire, nessuna promessa di ulteriorità. Non vi sarebbe, soprattutto, giustizia, intesa quale ospitalità verso ciò che di precario e di contingente contiene l'eventualità dell'evento.

34. J. Derrida, *Mal d'archivio*, cit., p. 105.

Archiviazione digitale in ambito artistico-culturale

GIULIO LUGHI*

In questo contributo propongo una riflessione su come il digitale destruttura e ricompone concettualmente l'idea stessa di archivio. Procederò articolando le mie argomentazioni in tre parti: la prima, in cui vediamo come l'idea di archivio sia strettamente legata all'evoluzione del digitale, recuperando spunti e anticipazioni già presenti nella cultura umanistica; la seconda, dove esamino le applicazioni "tradizionali" del digitale al mondo degli archivi; la terza, volta ad esplorare gli scenari avanzati del digitale nel riconfigurare le funzionalità degli archivi, e più in generale del patrimonio culturale.

1. Archivi e digitale

Cominciamo da lontano, da Giulio Camillo, uno studioso che opera tra Quattrocento e Cinquecento. Giulio Camillo è un umanista di formazione: interessato alle filosofie neoplatoniche, studia l'ebraico, studia la cabala, in qualche modo è un esemplare tipico di quella curiosità rinascimentale a cavallo tra cultura tradizionale, visione scientifica e forme più inquiete di conoscenza. Giulio ipotizza un "Teatro della Memoria", un vero e proprio ambiente fisico semicircolare (un teatro, appunto) suddiviso in sette zone suddivise ciascuna in sette gradini, a rappresentare

* Università di Torino.

l'organizzazione della conoscenza del suo tempo. Lo citiamo perché il suo progetto introduce tre elementi che ritroveremo poi nel digitale, e che evidenziamo qui come parole chiave. La prima è *Visualizzazione*: per Giulio Camillo la conoscenza non è puramente mentale, ma è qualcosa che deve essere rappresentata in immagine, qualcosa che devo vedere nella sua evidenza figurale. La seconda parola chiave è *Immersività*: il soggetto della conoscenza non rimane fermo a incamerare nozioni, ma è un *soggetto attivo*, che si muove salendo e scendendo i gradini del Teatro ed elaborando i propri percorsi del sapere. La terza è *Mappatura universale*: una sorta di illusione — che ritroveremo molto forte nel digitale — che tutta la conoscenza umana sia catalogabile in modo esaustivo.

Il progetto di Giulio Camillo ha esercitato grande fascino sulla cultura successiva: per restare in ambito artistico cito soltanto, ad esempio, la proposta di Daniel Libeskind nel 1985 alla Biennale di Venezia³⁵, che consiste di tre macchine — una *reading machine*, una *memory machine* e una *writing machine* — che si rifanno esplicitamente al Teatro di Giulio Camillo, in cui Libeskind introduce il tema dell'automazione (qui ancora meccanica, pre-digitale) nella gestione della memoria. O ancora — e qui siamo invece in pieno ambiente digitale — la mostra tenuta in Canada nel 2005 e intitolata “Database imaginary”³⁶, dove è presente una installazione ispirata dichiaratamente ai sette livelli e alle sette gradinate del Teatro di Giulio.

Ma al di là delle suggestioni artistico-culturali, i temi dell'organizzazione dei dati, della catalogazione, della conservazione documentale si intrecciano fin dai loro inizi con le più importanti teorie sul digitale. Nel 1945 Vannevar Bush scrive un articolo intitolato *As We May Think* in cui descrive un complesso macchinario (ipotetico, come il Teatro di Camillo) in grado di gestire

35. <https://libeskind.com/work/cranbrook-machines/>

36. <http://blackwoodgallery.ca/exhibitions/2005/database.html>

grandi quantità di documenti e di associarli in base a molteplici criteri di organizzazione. Benché Bush immagini un dispositivo esclusivamente meccanico, il suo articolo viene oggi citato nei manuali di cultura digitale come precursore fondamentale, in quanto applica l'automazione ad una gestione della memoria non solo deduttiva e lineare ma associativa e trasversale.

Sulla stessa lunghezza d'onda, ma ormai in epoca digitale, Ted Nelson nel 1965 scrive *Literary Machines* (ancora la suggestione della macchina...), in cui descrive il suo progetto Xanadu, sistema labirintico, a-centrico, partecipativo e collaborativo di scrittura, lettura e gestione dei testi e quindi di organizzazione della conoscenza in rete. Sarà Nelson a proporre termini e concetti come *hypertext*, *hypermedia* e *docuverse*, che trasferiscono sul piano tecnologico — immettendoli quindi nell'esperienza quotidiana — quelle istanze di *Visualizzazione* e di *Immersività* latenti nel progetto di Giulio Camillo.

Se Bush e Nelson sono dei precursori, Lev Manovich nel 2000 con *I linguaggi dei nuovi media* elabora un concetto fondativo per il nostro tema, quello di *interfaccia culturale*, il dispositivo fisico-tecnologico-culturale che gestisce e garantisce la trasmissione della conoscenza: per secoli la cultura occidentale ha avuto come interfaccia culturale il libro (con il suo sistema di archiviazione: la biblioteca); poi nel Novecento al libro si affianca il cinema (e la cineteca). Secondo Manovich nell'età digitale al libro e al cinema si affianca il *database*: non più uno strumento di trasmissione lineare della conoscenza attraverso testi finiti, ma una continua scomposizione e ricomposizione dei dati organizzati che costituiscono la conoscenza. In tandem con il *database* agisce l'*algoritmo*: se il *database* rappresenta il magazzino dei dati — il sistema paradigmatico — l'*algoritmo* rappresenta l'agente dinamico, il *processo* sintagmatico che recupera i dati e costruisce il discorso culturale elaborando un sorta di "testualità fluida", continuamente scomponibile e ricomponibile. Il concetto di archivio nella forma di *database* acquista quindi un nuovo e più

potente ruolo, non più secondario e derivato come la biblioteca e la cineteca rispetto a libro e film, ma centrale in quanto costituisce l'ossatura portante del sistema culturale: nell'età digitale qualsiasi sistema funzionante, non solo culturale, ma anche amministrativo, gestionale, industriale, commerciale etc. ha dietro di sé un *database*, invisibile all'utente "normale" ma non per questo meno efficiente e determinante. Come sostiene provocatoriamente Geert Lovink in *The database Turn*:

We no longer watch films or TV; we watch databases. Instead of well-defined programmes we search one list after another.

In questa prospettiva potremmo dire che lo strumento *database* si impadronisce dal di dentro degli archivi culturali, innestando un motore nascosto che ne assume il controllo e ne gestisce il funzionamento.

2. Archivi tradizionali digitalizzati

Esaminiamo due casi particolarmente interessanti — uno *estensivo* e uno *intensivo* — di progetti digitali che nella loro organizzazione a *database* potenziano le funzionalità archivistiche culturali "tradizionali".

Il primo è il progetto "Google Arts and Culture"³⁷. Lo definiamo *estensivo* in quanto "transmuseale", nel senso che va al di là delle collezioni del singolo museo per proporre una lettura trasversale delle opere presenti nel progetto. Come è noto, Google offre gratuitamente ai musei la scannerizzazione delle opere in altissima definizione, riservandosi la loro catalogazione in accordo con i propri criteri, nonché la connessione dei dati con i dati di tutti gli altri musei aderenti al progetto. In questo modo,

37. <https://artsandculture.google.com/>

va detto, viene meno il senso unitario del “discorso” museale in cui l’opera è collocata: in un contesto di *database* infatti l’utente normalmente non consulta la scheda catalografica di un’opera, ma lancia una *query*, una richiesta basata su una serie di filtri (nome dell’artista, periodo storico, movimento artistico, mezzo espressivo, località, tematica, personaggi o eventi rappresentati) che selezionano i dati esistenti nel *database* fino ad estrarre ciò che risponde alla sua richiesta, indipendentemente dalla collezione o dal museo fisico in cui le opere si trovano. In altri termini, il *database* funziona secondo unità che non sono più l’opera, o la collezione, ma sono il risultato di una granularità più fine, sub-testuale, rispondente alle parole chiave o, in termini più generali, all’organizzazione in metadati e ontologie semantiche; ed è in questo senso che ritroviamo qui quella dimensione di *Immersività* che avevamo segnalato in Giulio Camillo, nella possibilità che “Google Arts and Culture” offre di muoversi nell’archivio autonomamente e quindi di *personalizzare* il proprio itinerario di costruzione della conoscenza.

Un progetto invece *intensivo*, nel senso che esplora in profondità una serie di archivi documentali relativi ad una ben definita e circoscritta realtà storica, è “Venice Time Machine”³⁸, basato sulla digitalizzazione con scannerizzazione automatica, tramite macchine particolari, di oltre due milioni di pagine tratte dall’Archivio di Stato di Venezia, dai fondi fotografici della Fondazione Cini, da volumi delle maggiori biblioteche riguardanti Venezia e la sua storia. Un avanzato sistema di riconoscimento dei caratteri consente di scannerizzare anche documenti manoscritti, individuando automaticamente nomi propri e termini particolari che vanno a nutrire il *database* di riferimento. Un progetto estremamente complesso e ambizioso, che mira alla copertura totale dei documenti esistenti, di fronte al quale sorgono tuttavia degli interrogativi: se,

38. https://www.unive.it/pag/14024/?tx_news_pi1%5Bnews%5D=6552&cHash=67d250c37727420db0023bf80449275e

come diceva Umberto Eco, la conoscenza consiste nel filtrare e selezionare i dati in proprio possesso, allora ci troviamo di fronte ad una delle illusioni spesso indotte dal digitale, catalogare tutto il sapere prodotto senza adottare criteri di pertinenza e di esclusione, senza rispettare l'equilibrio — profondamente umano — tra memoria e oblio. In questo senso ritroviamo qui l'illusione di Giulio Camillo della *Mappatura universale*, il progetto di catalogazione estensiva e totale della conoscenza.

3. Riconfigurazione digitale del concetto di archivio

Gli esempi considerati nel paragrafo precedente in fondo mostrano un uso “di servizio” del digitale: l'impianto dell'archivio continua ad essere quello tradizionale, solamente con l'aggiunta delle potenzialità di ricerca incrociata, tipica del digitale, e con il potenziamento della *Visualizzazione* che già caratterizzava il progetto di Giulio Camillo.

Ma il digitale non svolge solamente questo ruolo ancillare nella gestione del patrimonio culturale: le sue peculiarità ci obbligano ad introdurre altre parole chiave utili per esplorare la svolta epistemologica indotta dalla cultura del *database*.

La prima parola chiave è *Dati*, utile per cogliere in tutte le sue implicazioni la rottura della unitarietà del testo lineare, quel processo che altrove ho definito di “frammentazione e ricomposizione”: la tecnologia digitale si basa su un sistema logico-linguistico composto di elementi minimi (andando alla radice tutto il digitale è composto solamente di 1 e 0) che poi si aggregano secondo processi combinatori fino a comporre oggetti testuali finiti. In questo senso tutta la problematica dell'archiviazione ne risulta rivoluzionata, ed è per questo che oggi si insiste molto sulla cultura dei *Dati*, e sulla loro importanza anche economica: i *Dati* sono gli elementi minimi di significato, i tasselli semantici che le procedure algoritmiche filtrano e combinano per gestire

i prodotti culturali. Ma c'è di più: i grandi agglomerati di *Dati*, i *big data*, celano al loro interno percorsi di lettura e di interpretazione che sfuggono, per le loro dimensioni, alle possibilità di organizzazione cognitiva dell'umano. Paradossalmente ormai sono gli algoritmi stessi a "vedere" nei *big data* le costanti culturali che altrimenti sfuggirebbero all'osservazione: è la linea di ricerca su cui si sta muovendo Manovich con i "Cultural Analytics"³⁹, utilizzando l'Intelligenza Artificiale e algoritmi di *pattern recognition* e *color recognition* per individuare delle costanti figurative e tematiche all'interno di *corpora* di immagini, ad esempio i quadri di Rothko⁴⁰ o la collezione fotografica del MoMA⁴¹.

La seconda parola chiave che introduciamo è *Spettacolarizzazione*. Connessa con la *Visualizzazione* già considerata, e strettamente legata anche alla elaborazione dei *Dati*, richiama certamente problematiche più ampie, che esulano da questo contributo: problematiche legate alla sostenibilità economica del patrimonio culturale, alla capacità attrattiva delle collezioni e dei musei, al nesso sempre più pressante fra cultura e turismo evoluto. Per restare nel nostro ambito, un progetto come "The Uffizi Digitization Project"⁴², basato sull'elaborazione massiva dei *Dati* tridimensionali, mostra immediatamente (accanto al livello scientifico di *Visualizzazione*, che consente allo studioso di esplorare in dettaglio la scultura) un livello di *Spettacolarizzazione* estremamente appetibile per un visitatore virtuale generalista.

La terza parola chiave è *Geolocalizzazione*. Il diffondersi della cartografia digitale (Google innanzitutto, ma anche Bing, OpenStreetMaps, ecc.) ha fatto filtrare anche nella cultura quotidiana

39. <http://lab.culturalanalytics.info/p/projects.html>

40. https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=-YlT1qFhJhk

41. <http://lab.culturalanalytics.info/2016/04/exploratory-visualizations-of-thomas.html>

42. <http://www.digitalsculpture.org/florence/>

la consuetudine con il geoposizionamento: nel progetto “The museum of the world” del British Museum⁴³ gli oggetti in possesso del museo sono visualizzati in base alla loro localizzazione geografica (oltre che naturalmente sull’asse del tempo e per categorie semantiche). Le prospettive di *Visualizzazione* e *Geolocalizzazione* stanno inoltre riconfigurando anche gli studi letterari: il libro di Franco Moretti su *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for Literary History* è la punta avanzata di una linea di studi che afferma l’importanza della componente visiva e di quella geografica rispetto ad una linea interpretativa essenzialmente storicistica. In questa prospettiva il progetto “The Obsessively Detailed Map of American Literature’s Most Epic Road Trips”⁴⁴ ha realizzato una mappa dei “luoghi letterari” attraversati dai classici della narrativa americana *on the road*: i punti cliccabili sulla mappa fanno vedere i brani letterari che citano quella località, un chiaro esempio di frammentazione del testo unitario in sottounità raggiungibili sulla mappa secondo diversi percorsi, a sottolineare ancora una volta quella *Immersività* per cui è il lettore a scegliere il suo percorso all’interno dell’archivio complessivo.

La quarta parola chiave è *Narrazione*. La suggestione che un archivio, per quanto impersonale e burocratico, possa essere un serbatoio di storie è ben presente anche fuori dal digitale: alla recente edizione di *Manifesta 12* il duo artistico dei Masbedo ha presentato presso l’Archivio di Stato di Palermo la videoinstallazione “Protocol no. 90/6”⁴⁵, che narra appunto — partendo dai documenti ritrovati nei faldoni impolverati — la tormentata vicenda giudiziaria vissuta dal regista Vittorio De Seta. Se consideriamo invece l’ambito digitale va segnalato, ad esempio, il

43. <https://britishmuseum.withgoogle.com/>

44. https://www.atlasobscura.com/articles/the-obsessively-detailed-map-of-american-literatures-most-epic-road-trips?utm_source=facebook.com&utm_medium=citylab

45. https://www.youtube.com/watch?v=eROJgHlXBw&feature=player_embedded

progetto “Storie e Percorsi” del Polo del 900 di Torino⁴⁶, buon esempio di setacciamento dei materiali conservati nelle varie collezioni e fondi al fine di costruire delle unità narrative in grado di dare una visione trasversale rispetto alla staticità paradigmatica delle collezioni.

A conclusione di questa rapida rassegna, l'elemento innovativo che il digitale sembra poter portare al nostro tema è una sorta di dinamismo: attraverso le parole chiave che abbiamo individuato, attraverso la sua capacità (logica e tecnologica) di individuare e gestire unità sub-testuali nella prospettiva della “frammentazione e ricomposizione”, il digitale sembra infatti in grado di “mettere in moto” il mondo degli archivi, per sua natura (e per antonomasia) luogo tradizionale della staticità.

46. <https://archivi.polodel900.it/percorsi-tematici/>

Collezione come forma d'arte

ELIO GRAZIOLI*

L'idea del libro *La collezione come forma d'arte* è venuta perché la questione della collezione e del collezionismo a un certo punto non mi sembrava più affrontabile nel senso tradizionale, storico-sociologico-psicologico, ma che la collezione era diventata una forma, cioè un modo di mettere e tenere insieme le cose. La questione mi è sembrata importante perché tutti avevamo e abbiamo in mente questo ordine di problemi con internet, perché il vero problema in internet è come trovare le informazioni e quindi quello di scoprire l'ordine e il modo in cui sono "collezionate" in questo spazio potenzialmente immenso che ci appare ancora più confuso dell'idea che abbiamo della realtà stessa. Ciò che ho notato poi è che gli artisti stessi avevano iniziato ad esporre loro collezioni come fossero loro opere e mettendo insieme questi argomenti ho iniziato la mia ricerca.

Ci sono state anche delle motivazioni di ordine personale: io lo sento l'impulso a collezionare, mentre altri invece non hanno assolutamente questo tipo di pulsione. Perché, mi sono chiesto? Non è solo e non è tanto una questione di possedere, è una questione, penso, di ravanamento intellettuale per cui uno pensa a

* Università di Bergamo. Cura con Marco Belpoliti una collana che si chiama "Riga", uno dei primi volumi era dedicato a Georges Perec, catalogatore e classificatore sui generis, di cui tradussero anche alcuni scritti brevi. Una delle cose fondamentali che ha scritto Georges Perec è *Pensare è classificare*]

questo piuttosto che a quello e quindi si interroga sul perché alcune cose piuttosto di altre e perché così diverse.

Partirei proprio da qui, la motivazione che a me ha interessato di più l'ho trovata in un testo di André Breton che in un "romanzo" sui generis che si intitola *L'amour fou* racconta di una visita insieme a Alberto Giacometti al mercato delle pulci. Passeggiando vede con la coda dell'occhio un cucchiaino di legno che finisce con una scarpetta e questo oggetto gli sembra così "per lui" da sentirsi come chiamato da esso, cosicché senza riflettere sul motivo lo acquista. È soltanto una volta a casa che, ripensandoci, ritrova il motivo allora non cosciente, capisce perché quell'oggetto si rivolgeva proprio a lui: aveva un verso di poesia che gli frullava nella testa ma gli sembrava irrisolto, e questo verso conteneva la parola cenere da cui viene Cenerentola e quindi ecco la scarpetta e il cucchiaino che appare come un posacenere.

Questo meccanismo Breton lo chiama "caso oggettivo", che è un ossimoro perché il caso è proprio il contrario dell'oggettività, ma che Breton appunto lega per mostrare la loro speciale interdipendenza; ha a che fare con ciò che chiamiamo anche "coincidenza", Kant la chiamava "eterogenesi dei fini". I francesi hanno un'espressione che per noi è intraducibile: *après-coup*. Ho pensato che ha molto a che fare con il collezionismo perché il collezionista riflette dopo sull'acquisizione che ha fatto, ma questo dopo restituisce la ragione che stava prima dell'azione. È un groviglio temporale ed è la chiave che a me interessa. A partire da questo spunto ho un po' schematicamente contrapposto la collezione all'archivio, nel senso che l'archivio è un modo di raccogliere le cose, gli oggetti, le informazioni, le idee, in base a un progetto prestabilito. Per esempio l'album di figurine è composto da caselle che vanno riempite. Anche la nostra concezione della storia, in un certo momento, si è strutturata su questa idea. Solo quando l'album è completo io sono a mia volta completo e soddisfatto. Anche i musei sono impostati così, è l'immagine pubblica: il Metro-

politan deve possedere tutto, non deve lasciare fuori nulla di importante; ma perché?

Questo è ciò che chiamo archivio, molto semplicemente ciò che è previsto prima, in qualsiasi forma. La collezione è un'altra cosa: il collezionista trova gli oggetti quasi casualmente, nelle fiere, nelle esposizioni, nelle riviste; le Individua e le desidera come parte in qualche modo della sua collezione. Quello che accade portandosi a casa l'oggetto nuovo che non per niente chiama "pezzo", perché diventa un pezzo dell'insieme, un po' come, per richiamare Perec, un pezzo di un puzzle, ma non veramente come un puzzle perché mentre ogni pezzetto del puzzle ha un suo posto determinato, nella collezione ogni nuova acquisizione modifica l'insieme, crea un'altra rete di rimandi, analogie e differenze. Se sentite i collezionisti o leggete le interviste o le loro memorie, raccontano sempre queste cose, gli aneddoti della ricerca o dell'incontro. Leggete per esempio due romanzi come *Il cugino Pons* di Balzac o *Il violino di faenza* di Champfleury.

Quindi siamo di fronte a un insieme che ogni volta che entra un "pezzo" si modifica, non si riempie. A me sembra che anche la nostra mente sia fatta così.

Prima la storia dell'arte era più o meno raccontata nel modo "archivistico", ancora i nostri manuali e, ripeto, i musei sono basati su schemi da riempire. Barr nel 1936 era il direttore del Moma e s'era posto il problema di come presentare-raccontare la situazione dell'arte contemporanea a un vasto pubblico. Si guardi il suo famoso schema con tutte le derivazioni di una corrente dall'altra, schema che ha dominato fino a tutt'oggi, naturalmente aggiornato. Argan parlava di linea espressiva e di linea costruttiva, eccetera. Le collezioni erano davvero composte così alla fine dell'800 e inizio '900; si ricostruiva un percorso, a tal punto che i collezionisti che ne amavano uno consideravano inaccettabile, quando non "nemico", l'altro.

Oggi si comincia a pensare alla storia diversamente, si è anche parlato di post-storia, adattando il prefisso post di postmoderni-

smo per cercare di mettere a fuoco questa ansia di cambiamento. Sono terminologie molto criticate, ma trasmettono l'idea che non si può più pensare alla storia in quei termini. Come allora? Si è cominciato a cercare altre forme di raccolta, di accostamento: i musei hanno iniziato a cambiare, per esempio la Tate Modern è stata una delle prime a strutturarsi per sale tematiche invece che secondo il percorso storico cronologico. Più recentemente l'allestimento nuovo della Galleria Nazionale a Roma ha fatto molto discutere in questo senso. Si fanno dei libri, come *l'Atlas de l'art contemporain à l'usage de tous* di Denis Gielen, in cui l'autore ha raccolto le immagini per accostamenti diversi, spaziando per le epoche e i luoghi, con per esempio un Tintoretto vicino all'orinatoio di Duchamp, i funghi capovolti di Carsten Holler e così via. Cosa hanno a che fare queste opere tra loro, non le trovavate nei musei accostate perché evidentemente invitano a cercare altre forme.

Allora ho ricostruito un po' il percorso storico del collezionismo, che esiste da un bel po' di secoli, ma cercando solo i suoi tipi più vicini all'idea di collezione che ho detto. In questo senso la Wunderkammer è la capostipite per molti versi, se si intende che lo scopo era quello di meravigliare sorprendere piuttosto che quello scientifico. È chiaro che quello che sto dicendo è anche che l'arte è diversa dalla scienza, è una forma di pensiero, e uso apposta la parola "forma", diversa dalle altre umane. Le Wunderkammer erano basate su accostamenti di oggetti vari tutti sorprendenti ma accostati per analogia, nel senso forte del termine, perché c'era un pensiero molto radicato su questo concetto un cui riferimento è per esempio Paracelso. Il quale dice che l'analogia è il segno che Dio ha messo nelle cose per poterle riconoscere. Questo tipo di analogia è un carattere non psicologico di accostamento arbitrario, ma una somiglianza che mira al senso delle cose e che quindi dà una forma all'ordine a cui si riferisce. L'allestimento delle Wunderkammern poi, come per esempio il coccodrillo appeso al soffitto nel Museo di Ferrante Imperato fa pensare molto all'installazione contemporanea.

Un altro riferimento interessante è quello dei quadri che si chiamano *Cabinet d'Amateur*, su cui Percec ha scritto peraltro romanzo bellissimo intitolato *Storia di un quadro*. Sono i quadri che raffigurano le collezioni, o le stanze dei mercanti d'arte, e l'idea interessante per il mio discorso è che una parte di essi aveva come sottotitolo *Conversazione*, che significa che i personaggi presenti stanno appunto conversando, parlando di queste opere e le opere sono accostate come una guida della conversazione o come un promemoria della loro conversazione, e quindi è di una forma di ordine che si tratta.

Passo al XIX secolo. Qui nasce il tipo di collezionista che noi chiamiamo moderno, ben raffigurato da Daumier nelle sue quasi-caricature. Il collezionismo, che diviene un mestiere, è quasi un'ossessione, ed è guidato da pulsioni nuove e da nuovi desideri come quelli di trovare lui le cose prima degli altri e quindi di avere un occhio più acuto. Il conoscitore riconosce e poi ingaggia tutta una serie di strategie per non dare a vedere che l'ha riconosciuto e ottenerlo a prezzo minore. Queste strategie delineano vere e proprie forme mentali, sono i segnali dei cambiamenti in atto.

Poi c'è la nascita della fotografia che ha tanto cambiato lo sguardo ma anche il modo di classificare. Susan Sontag dice che la fotografia è diventata espressamente un modo per collezionare il mondo, ha trasformato la visione in una voglia di collezione. È il medium del collezionare la realtà stessa. È dunque una sorta di ready-made della realtà in immagine, invece che in oggetto, la quale è scelta, prelevata, decontestualizzata allo stesso modo.

Poi nascono i collezionisti del XX secolo, e di nuovo la situazione cambia. Vedi per esempio Gertrude Steiner, figura del collezionista che condivide ciò che colleziona, vuole essere lui stesso parte della collezione come dell'arte che si sta facendo. Compra tante opere degli stessi artisti, e nel suo caso era anche scrittrice e fa in letteratura quello che pensa che Picasso stia facendo in pittura, fa una letteratura cubista. È il collezionista d'avanguardia, che sta al passo con i tempi e non colleziona più le opere del passato, se non

occasionalmente e sempre secondo l'idea di ricostruire un percorso, per cui che bisogna avere un Cézanne per capire il cubismo, eccetera; ma soprattutto sta con gli artisti, dentro la situazione.

Poi viene Freud, non si può fare a meno di citare la psicanalisi perché ha influenzato il XX secolo in una maniera pervasiva. Freud era anche un collezionista ma di arte antica, non amava l'arte contemporanea. Questo è molto frequente tra i pensatori e i filosofi: amano di più l'arte del passato rispetto a quella contemporanea; è un segnale abbastanza interessante, piuttosto curioso. Freud ha messo il dito su tale questione, appunto che il collezionare può avere una sua peculiare pulsione, anche nel senso sessuale del termine. C'è comunque una motivazione forte e peculiare nel collezionista.

Poi arriva Aby Warburg, che fa almeno due cose strabilianti per l'epoca. Una è la biblioteca realizzata non secondo i criteri bibliometrici tradizionali, bensì in modo che se ti interessa questo libro ti può interessare anche quello accanto. Anche internet è fatto in questo modo oggi. È lui che ha inventato questa disposizione. Addirittura, quando lo stesso libro può interessare in diverse discipline o percorsi, lui ne metteva una copia in ogni punto. Quindi è proprio un'idea della lettura, della cultura, non della storia, un'idea prestabilita, le famose caselle. Anche in questo caso si può parlare di analogia, lui la definiva *amicizia*. L'altra invenzione è l'Atlante, *Mnemosyne*, che si ricorderà è la Memoria, madre delle Muse. L'Atlante è formato da pannelli ricoperti di velluto nero su cui spillava le immagini. È molto bello che non siano in file ordinate ma sparse proprio perché hanno seguito e ricostruiscono il percorso del pensiero, e in molte di queste tavole sono accostate monete romane a pubblicità degli anni 30, a opere del Rinascimento e quant'altro. Quest'aspetto di Warburg è diventato quello che oggi chiamiamo "cultura visuale", cioè l'idea di muoversi dentro la cultura che comprende tutti i fenomeni visivi.

Un paio di decenni dopo arriva André Malraux, che ha scritto il libro intitolato *Il museo immaginario* che è basato su due

aspetti che ci interessano in modo particolare: uno è che anche lui ha utilizzato le fotografie ma, più ancora che nel caso di Warburg, perché le fotografie restituiscono una visione diversa da quella dell'occhio, permettendoci di vedere dei dettagli o punti di vista che con l'occhio non possiamo notare normalmente, come il retro di una scultura, l'inquadratura dall'altro, l'ingrandimento di un dettaglio. È quello che si chiamerà, in realtà che Walter Benjamin e László Moholy-Nagy avevano già chiamato, "inconscio ottico". L'altra idea che ci interessa del museo immaginario è nella parola "immaginario", cioè il museo immaginiamo, che costruiamo, un museo senza pareti, per immagini.

Ho citato Benjamin, che stava lavorando, quando si è suicidato, a un enorme lavoro che doveva chiamarsi *Passagenwerk*, tutto composto di citazioni e dunque di materiale preso dall'esistente e montato. Questo termine viene dal cinema ed è diventato la forma del mettere insieme i materiali.

Veniamo agli artisti. Partiamo da Robert Rauschenberg, da un'opera che considero a suo modo epocale. Siamo nel 1955, si intitola *Rebus* ed è concepita come i rebus, insieme di materiali, parole, immagini, pennellate, che non esiste nella realtà, a cui siamo abituati quando pensiamo a quei giochi di enigmistica ma che di fatto sono alquanto singolari fuori da quel contesto. Perché è importante? Perché, dice Rauschenberg, siamo entrati in un'epoca nuova. Questo "rebus" va letto in orizzontale: comincia con la frase "The repre[sentation]", la rappresentazione nuova, si svolge in questo modo, non più come una forma sintattica, lineare, omogenea, ma come un rebus, per incastro. Naturalmente questo viene dal collage. Rauschenberg dice che in quest'epoca la nostra mente funziona ormai in questo modo. Immaginiamo New York in quegli anni, lui che cammina per strada e riceve stimoli da ogni parte, la sua mente non registra tutto a livello cosciente ma in realtà funziona così, il suo occhio viene attratto da una cosa, l'orecchio capta una parola che sente

da un uomo che passa vicino: tutto questo si incastra come un rebus. A differenza di questi, non viene una frase di senso compiuto, ma cosa viene allora?

Per me qui incomincia un po' tutto, nella direzione che sto disegnando. Da qui parte una serie di operazioni artistiche sul tema del museo e della collezione, da cui estrapolo quello che corrisponde al mio disegno. Andiamo per alcuni dei più famosi.

Marcel Broodthaers, belga, ha costruito un museo d'arte moderna, di cui aveva portato a compimento il dipartimento cosiddetto "delle Aquile", che era un finto museo. Lui era il direttore, con tanto di ufficio, scrivania e tutto, quindi tutto reale, per cui non è una finzione che resta a livello di finzione ma entra nella realtà. Realizza la raccolta "delle aquile" che ha una particolarità, cioè di essere organizzata intorno a un tema, quello dell'aquila appunto, con tutte le ricorrenze della sua figura in opere d'arte così come in oggetti d'uso, dalle etichette del vino alle monete, ecc.

Di Andy Warhol consideriamo in particolare quelle che ha chiamato "capsule del tempo". È una forma di collezionismo che ha già la consapevolezza che, se dalla realtà di questo momento prelevo qualcosa e lo metto in una scatola, sarà come una fotografia, con tutti i segni del tempo. Questo per sottolineare l'aspetto temporale della collezione.

Un'altra collezione grandiosa e spettacolare, strana, è quella di Gilbert and George, resa famosa da Hans-Ulrich Obrist, che li ha intervistati su di essa. Sono centinaia di migliaia di rullini fotografici sugli oggetti più impensabili, una forma maniacale che tende alla totalità: nel collezionismo c'è anche l'impulso a collezionare tutto. Qui comincia un aspetto che a me interessa molto, cioè l'impossibilità insita in questa rincorsa alla totalità. La particolarità di questa di Gilbert & George è che non si tratta di materiale per le opere, come delle specie di abbozzi, di appunti, ma anzi che spesso accadeva l'opposto. Anche qui cioè il tempo, il prima e il dopo non sono nell'ordine normale.

Altro tentativo impossibile è quello di Dieter Roth di fotografare tutte le case di Reykjavik, capitale dell'Islanda, che naturalmente nel tempo crollano, ne vengono costruite di nuove... per anche qui la rincorsa alla totalità.

L'opera per me più significativa di questo ambito è il progetto di Douglas Huebler. Si presenta come insieme di un testo certificato da un notaio che dice che a partire dal tal giorno del 1971 l'artista intende fotografare tutte le persone che incontra da qui fino a quando morirà. Questa idea per me è molto centrale rispetto alla nozione di collezione come forma, per il modo in cui si intende l'impossibilità. Naturalmente quello che propongo è che non venga intesa come l'opposto del possibile, ma come un'altra dimensione del possibile, cioè una di quelle sfasature nel modo tradizionale di disporsi delle cose della realtà o del pensiero che danno ad intendere che c'è un'altra possibilità, non il contrario, non un blocco o una sua negazione.

Poi viene l'*Atlante* di Gerhard Richter. Credo che sia stato uno dei primi ad esporre questo genere di lavoro come opera. Ha questa particolarità: intanto si intitola esplicitamente *Atlante* rifacendosi a Warburg, ma contiene i materiali più disparati, per cui torna centrale il problema del tempo. Non sono solo materiali preparatori ma a volte sono fotografie di dettagli delle sue opere, altre volte fotografie lavorate. C'è dunque un rapporto cambiato rispetto al bozzetto per l'opera che qui diventa un ripensare l'opera, l'idea stessa di opera, e quindi si innesta sulla produzione artistica in una maniera più dialettica e complicata, integrata al suo interno. Io dico che così come l'*Atlante* è un'opera, l'opera è un atlante: questo è il senso dell'integrazione.

L'altro grande che viene considerato il riferimento se non l'iniziatore è Hans-Peter Feldmann, che ha raccolto e operato in un modo completamente diverso da Richter. Dall'inizio degli anni '70 raccoglie in piccoli "album", questa la denominazione che ha usato quando ne ha pubblicato uno più ampio, composti di immagini trovate e provenienti dai contesti più disparati. Allo stesso

modo raccoglieva oggetti, giocattoli, gadget vari, che esponeva come opera sua.

Un aneddoto personale: ho un ricordo indelebile di una *Documenta*, la decima, a Kassel: al Federicianum era esposto l'*Atlante* di Richter e nell'altra sede principale della manifestazione c'erano invece delle lunghe file di tavoli luminosi pieni di diapositive, era l'opera di Lothar Baumgarten. L'idea è questa: non più a parete, un altro modo di esporre le cose che è importante, il dispositivo, il display, la forma dell'esporre che influisce sul significato di quello che viene mostrando.

Armin Linke ha fatto un'operazione simile ma diversa, la fa tutt'ora: se si va sul suo sito, c'è un elenco per temi delle sue immagini e la possibilità di sceglierle e di farsi da sé la raccolta che si vuole. Banale da un certo punto di vista ma interattivo, è importante per noi perché vuol dire che sempre ci si fa la propria collezione, che questa è la forma del rapporto che oggi si ha con le immagini e con il mondo, con il mondo fatto di immagini, diventato immagine.

Un altro elemento nuovo che entra nell'ambito delle collezioni e che ho evidenziato attraverso il rimando all'Archivio Zona di Firenze, è quello che degli *ephemera*, i materiali effimeri dell'arte, che quasi tutti buttano via, come il biglietto di invito, il manifesto della mostra, che nel frattempo sono diventati a loro volta delle opere. Sono degli artisti nell'ambito concettuale che hanno spostato il focus dell'opera a ciò che vi è intorno ad essa, come la pubblicità, la comunicazione, ecc.

Passiamo al postmoderno. Il termine, come dicevo, per quello che ci riguarda qui oggi esprime la tensione che si è sentita a un certo punto che bisognava cambiare i parametri del pensiero, del rapporto con il reale. Anche degli spostamenti così sfacciati come quello per esempio di Sylvie Fleury che raccoglie le borse delle marche prestigiose, di lusso, è uno spostamento interessante, molto Pop ma indicativo delle tematiche subentrate. Il suo antipodo è quello di Jac Leirner, che ha raccolto le buste di plastica,

quindi quelle povere, comuni.

Stefano Arienti, *Oggi sposi*: lui ha raccolto i foglietti e gli striscioni che gli amici degli sposi mettono in giro per salutare i novelli sposi, ma interessante è che il tema sia il matrimonio: dentro la collezione c'è l'idea da un lato di pezzi che si sposano tra loro e dall'altro il legame con la vita affettiva che nelle questioni formali si tende un po' a dimenticare.

Né creature né creatore è un bellissimo libro che ha realizzato Amedeo Martegani, titolo molto mirato che illumina il tema della collezione in modo sempre nuovo. Questo libro ha migliaia di pagine semitrasparenti, qualche decina delle quali sparse in modo casuale riportano dei fiori scontornati. Quello che mi interessa sottolineare è che c'è anche questa idea nella collezione: né creature né creatore. Cioè l'idea di collezione pare estendersi quasi metafisicamente come pensiero generale, fondamentale sulle cose, che elimina questa dicotomia che è invece fondativa dell'altro modo di pensare. Per questo ho iniziato con l'idea dell'*après-coup* che rovescia la temporalità lineare, per cui, tra l'altro, vengono annullati i tempi dell'origine e della fine, c'è solo ciò che sta in mezzo. È un tempo psicologico, non quello cronologico.

La *Collezione di quadrifogli* di Tacita Dean introduce l'idea della fortuna, nel senso latino del termine, il momento felice della coincidenza. Per certi versi all'opposto c'è che la collezione di fili a piombo di Luca Pancrazi, che però ha esposto sospesi, cercando di annullarne la pesantezza, di contrastare la gravità. Anche questa mi sembra una bella metafora per la collezione.

Uno di ognuno, titolo dell'opera di Karsten Bott, è l'idea principale del collezionismo, questo desiderio di totalità di cui voglio avere uno di ogni tipo e quindi dove ognuno è rappresentativo della sua classe, della sua categoria. Contiene al tempo stesso l'idea di una totalità ma anche della singolarità, ogni pezzo è esemplare, come si usa dire.

In *La resurrezione di Edith Piaf* di Georges Adéagbo c'è appunto l'idea di resurrezione: nella collezione non c'è soltanto l'idea di

conservazione, che è piuttosto degli archivi, ma quella di rilancio, per cui gli oggetti vengono ripresi nel presente e non soltanto conservati nel loro stato.

Un'altra delle mie preferenze è l'opera di Louise Lawler che per un certo periodo ha fatto fotografie all'interno delle collezioni, quindi dove la collezione è anche l'oggetto delle opere. Ha fotografato in particolare degli accostamenti casuali perché vi ha notato delle analogie e mostrandole permette anche a noi di vederle. In una per esempio c'è una composizione di cerchi simultanei di Delaunay che sta dietro la televisione accesa, a sinistra una lampada composta di una testa di Lichtenstein, e a destra, in ombra, c'è infine una maschera africana. Qui l'artista ha visto un'analogia non evidente nell'apparente guazzabuglio: luce della finestra, lampada, televisione accesa, la luce è l'argomento di Delaunay e infine la maschera africana nell'ombra perché è la parte nascosta, oscura, per la nostra cultura.

A partire da questo momento si sono fatte anche delle esposizioni su tali tematiche. A Ginevra, al Mamco, hanno esposto l'appartamento di un collezionista, Ghislain Mollet-Viéville, mettendo per la prima volta il dito sul fatto che alcuni collezionisti pensano le opere che collezionano esattamente in quel modo, integrate, inseparabili dall'ambiente che le ospita, spesso anzi organizzano la stanza intorno alle opere. Allo stesso modo nella mostra *L'Intime, le collectionneur derrière la porte*, alla Maison Rouge di Parigi, sono state ricostruite le stanze delle case all'interno dell'esposizione. Il titolo è importante, perché mette a fuoco che la collezione ha a che fare con l'intimo, con il personale e l'individuale, invece che con il pubblico, il didattico. Qui c'è una vera e propria contrapposizione, perché è chiaro che non si può fare un museo in questo modo, però se pensiamo la storia soltanto nei termini museali ci perdiamo tutta una sua parte.

Hans Haacke, da parte sua, ha preso le opere dai depositi e le ha portate su — perché i depositi dei musei li si immagina sempre nei sotterranei — nelle sale espositive, evidenziando i depositi

come la parte nascosta, inconscia, rimossa, censurata della storia, che viene fatta riemergere, ritornare, creando degli accostamenti e dei percorsi imprevisi o appunto censurati.

La serie di esposizioni più clamorosa in Italia basata sugli accostamenti arditi, inediti, creativi, è stata quella curata da Axel Vervoordt al Palazzo Fortuny di Venezia, in cui un Fontana era accanto a una scultura greca senza testa, un Buddha di fronte a un Opalka, e così via.

Il mio libro aveva solo nelle ultime pagine degli accenni a internet, invece adesso tutta la questione si è spostata lì, in internet, nei social e nelle applicazioni. È diventata molto interessante da questo punto di vista. Finirò dunque con il rimando a un autore che oltre essere un artista è anche studioso di queste tematiche e che si chiama Joan Fontcuberta, che ha recentemente pubblicato un libro che le riprende in maniera molto sistematica e completa, si intitola *La furia delle immagini*. Ha anche realizzato recentemente una mostra a Reggio Emilia, all'interno della manifestazione "Fotografia Europea", che ha intitolato *I nuovi enciclopedisti*, perché l'idea è appunto quella di come si mettono insieme le cose oggi. Come dicevo all'inizio è un problema generale di dar forma al nostro modo di raccogliere le cose, in definitiva di conoscere, di sapere.

L'archivio d'artista. “Che fare (?)”

RACHELE FERRARIO*

L'archivio d'artista ha nel contesto del sapere contemporaneo un ruolo particolare per le possibilità d'interazione con altri saperi. Proprio per questo l'archivio di un artista non può esistere senza l'archivio di altri artisti, degli spazi espositivi in cui ha esposto, delle istituzioni pubbliche e private — musei, fondazioni e gallerie — per cui ha realizzato progetti od opere, dei critici e degli storici dell'arte, dei collezionisti. Considerazioni che paiono ovvie, ma che poi nella realtà a volte così ovvie non sono. Riflettere con più artisti diversi su un tema così pregnante come questo è importante perché riguarda non solo il passato ma anche il presente e soprattutto il futuro. Credo che quando si dice Archivio d'artista si parli in fondo di trasmettere un sapere oltre a una tradizione.

Quando l'artista è ancora vivente, l'archivio è il suo studio: oggi qui vedete l'immagine di quello di Giulio Paolini — che del suo studio ha fatto un'opera — e dunque sappiamo a priori che i “documenti” non sono solo cartacei o digitali — disegni, progetti, fotografie dei lavori, lettere, taccuini — ma sono le stesse opere. Ho intitolato questa parte del mio intervento con una domanda “Che fare (?)” in omaggio all'interrogativo di Roland Barthes, quando nei suoi *Frammenti di un discorso amoroso*, alludeva alla sospensione ma anche all'indolenza che a volte ci pervade

* Accademia di Brera.

davanti alla conoscenza del nostro tempo presente. “Che fare?” è però anche l’omaggio ad un grande artista italiano, Mario Merz, che con un punto interrogativo ribaltava la questione; infine al “Che fare” — questa volta di nuovo senza il punto di domanda — di Luciano Fabro che con questa frase sollecitava i suoi studenti durante le lezioni all’Accademia di Belle Arti di Brera.

Il cosa fare per gli archivi è una questione importantissima quando ci troviamo a maneggiare dei documenti. Jacques Derrida nel suo libro *Mal d’archivio*, dice che la parola archivio indica nello stesso momento il “cominciamento” e anche il “comando”. Quindi l’archivio per gli antichi era il luogo dove si conservavano i documenti come atti giuridici e quindi il potere. Oggi per arrivare al “come fare” bisogna saper guardare e questo riguarda anche le competenze che vanno esercitate all’interno di un archivio in generale e in modo molto particolare in un archivio d’artista: saper guardare, sapere dove si possono mettere le mani, saper dialogare fra i documenti, tra le fotografie e le opere d’arte. La cultura è l’elemento portante del nostro agire e per questo nei modi in cui noi ci rapportiamo alle opere e ai documenti di archivio — risiede la responsabilità etica di quel fare di cui parla Luciano Fabro. Nel nostro lavoro d’archivio e ancora prima in quello dell’artista che si è espresso con la sua opera, compie delle scelte ben precise. Quindi noi come persone che lavorano in un archivio di artista abbiamo il dovere di rispettare queste sue scelte. Ad esempio nel momento in cui noi entriamo nell’archivio di un artista in cui non è stato fatto alcun lavoro di inventariazione, la prima cosa che dobbiamo capire è che materiale abbiamo di fronte. Poi suddividere documenti — e materiali — in modo empirico, cioè suddividendoli per tipologia e archivarli in ordine cronologico.

Archiviare vuol dire anche dare un ordine. Quest’affermazione non è a caso: quando mi trovo in un archivio opero delle scelte e ho la responsabilità. Mi preme sottolineare questo concetto perché viviamo un momento di cambiamento tecnologico, in

cui la produzione compulsiva di immagini porta all'evoluzione anche della parola scritta: il fatto che siano quasi sempre, nella maggior parte dei casi, immagini auto riferite fa provare un senso di orrore del vuoto, espressione di un narcisismo strabordante nel nostro modo di comunicare (raramente si sono presentate nella storia delle immagini che ci continuano a rimandare l'immagine di noi stessi). Tuttavia siamo di fronte a un cambiamento tecnologico straordinario, che porta con sé nuovi mezzi di comunicazione, nuovi strumenti di scrittura e nuovi segni. È un processo inevitabile che coinvolge il nostro sistema di comunicare ed è come se noi non sapessimo porre una pausa di sospensione per capire e riconoscere questi nuovi segni. È accaduto solo due volte fino ad ora: nell'antichità quando i rotoli di papiro sono stati sostituiti dai libri di pergamena; verso la fine del XV secolo quando, nell'arco di una generazione, i caratteri mobili di Gutenberg si sono diffusi in tutta Europa, operando una rivoluzione impensabile fino a poco tempo prima. Con Gutenberg cambia anche il rapporto che si ha con la struttura del libro, esattamente come noi oggi stiamo cambiando il modo di rapportarci rispetto alla tecnologia dello schermo da toccare e tenere tra le mani.

La parola archivio e la parola memoria sono sempre state nel nostro vocabolario, ma ora tornano più che mai al centro della nostra conoscenza e della coscienza collettiva perché sono alla base della nostra visione del mondo, sono tra gli ingranaggi principali insieme con le biblioteche e i musei. La parola archivio nella contemporaneità non appare più come qualcosa che appartiene al passato perché nel tempo della rete e dei *big data* si ha l'illusione che tutto possa essere posto sullo stesso piano, possa essere archiviato, restare per sempre nella memoria digitale anche se sappiamo benissimo che questo non è possibile. La grande piattaforma che è la rete, in cui ogni parola, ogni immagine e ogni dato è registrato, ci regala l'illusione di una durata e di una conservazione nel tempo anche se gli ingegneri informatici san-

no che non è così. La tecnologia ci consente, però, di archiviare più facilmente rispetto al passato e noi sappiamo sempre più che raccogliere dati oggi è più che mai un dovere. Sappiamo anche che una delle scommesse del futuro è che i dati sul supporto digitale non si danneggino.

Il lato oscuro di ogni cambiamento è la perdita: il sapere in un tempo di iperspecializzazione e di ipertecnologia deve essere meditato e ricomposto. Gli archivi di artista sono parte integrante della catena in cui si articola la nostra memoria, la nostra conoscenza; la nostra storia è la storia dell'arte perché gli artisti operano con la tecnologia, con le mani, e sono a metà di quella catena del sapere che è la sfera delle idee e della realizzazione tecnica vera e propria. Quindi loro uniscono questi due strati della cultura. L'altro grave rischio che si corre oggi nella digitalizzazione e nella corsa alla pubblicazione dei dati on line e l'omologazione (senza contare i rischi che corrono gli archivi più o meno consapevolmente mettendo dati sensibili del loro materiale on-line). La rete pone tutti i documenti sullo stesso piano, sullo stesso livello e invece i documenti vanno toccati, osservati, messi in sequenza. C'è un elemento tattile nel maneggiare gli oggetti e i documenti d'archivio che è imprescindibile. I documenti vanno montati in un quadro che abbia una prospettiva e che fornisca angolature diverse. È un metodo che tiene conto di una gerarchia, dell'importanza che chi ha prodotto il documento ha voluto dare al documento stesso. Abbiamo il dovere di interrogarci — “Che fare (?)” — sulla nostra eredità e sulla fisica del materiale e dei documenti che sono artefatti comunicativi e tridimensionali, il cui aspetto materiale è imprescindibile dal tipo di lavoro che chi lavora in un archivio d'artista è chiamato ogni volta a svolgere. Bisogna agevolare la migrazione dei dati alla sfera digitale. Prima però occorre esaminare attentamente il sofisticato ruolo che i documenti cartacei hanno svolto.

Gli archivi ci offrono infinite possibilità di indagine, ci spalancano strade alternative, ci offrono indizi contraddittori, ci tendo-

no anche delle trappole. Rappresentano però una straordinaria opportunità di conoscenza, di scoperta, di confronto. Umberto Eco utilizza l'espedito letterario per portarci dentro la genesi del manoscritto e usa una struttura di spazio, di tempo, di pensiero. Quella struttura che noi recuperiamo nel momento in cui abbiamo per le mani un documento o un manufatto di un archivio di artista e facciamo esperienza anche della sua dimensione tattile nella realtà. È una mappa quella che ci regala Eco che parte dall'universale per zoomare nel particolare, una buona metafora per chi va per archivi.

Gli archivi d'artista sono parte di tutto questo. Il fatto che un filosofo eccentrico come Aby Warburg all'inizio del secolo scorso collezionasse immagini diverse tra loro testimonia come il bisogno di catalogare e mappare il sapere sia ancora tutto dentro al sistema enciclopedico illuminista, ma come si cerchi oggi di utilizzare al meglio tutte le nuove tecnologie. Nel suo atlante della memoria (il *Bilder Atlas*) Aby Warburg nella sequenza apparentemente senza collegamento, non vuole solo documentare, ma attivare connessioni: ecco l'idea dell'archivio come luogo in cui si attivano congiunzioni o condivisioni per usare un termine che ci viene dalla rete. Edgar Morin ha dedicato una grande parte della sua opera a definire una sorta di metodo della complessità per riunire e riattivare connessioni interrotte. Il sapere in fondo è anche connessione tra culture differenti, è l'intelligenza di porre in sequenza un dato con un altro. Mauro Ceruti che ha realizzato la prefazione del libro *Le sette lezioni sul pensiero globale*, sostiene che Morin rigenera la prospettiva degli umanisti del XVI secolo. Come Pico della Mirandola e Marsilio Ficino colloca la sua riflessione all'interno della sua cosmologia. A me piace pensare che noi oggi siamo in un momento non così diverso da quello che vissero i nostri antenati al tempo della stampa e al tempo dell'invenzione della macchina prospettica, non lontani dai motivi che spinsero i neoplatonici a prendere piccoli segmenti del sapere antico per trasportarlo nel presente senza certezza

ma con l'illusione, che quei segmenti di sapere sarebbero poi stati tramandati. Nel "Che fare (?)" bisogna considerare la perdita. Ciò non significa essere antimoderni o contro il progresso ma essere consapevoli dell'altra faccia della medaglia. A differenza del passato noi non ci possiamo permettere di avere perdite troppo gravi e dovremmo scegliere ora ciò che vorremmo tramandare. Conservare la memoria oggi è paradossalmente più complicato: tutto viaggia per via telematica ma quello che spaventa e attrae di più è la velocità tecnologica e come questa muti la struttura delle nostre frasi e il nostro modo di comunicare. Per questo alla scomparsa delle fonti scritte tradizionali bisogna porre un rimedio perché una parte del nostro sapere non vada perso.

Conoscere e archiviare è quindi una questione di qualità non di quantità. La trasmissione della conoscenza è sempre avvenuta nel mondo della carta perché la cultura materiale ha la capacità di attivare i nostri sensi e questa struttura era pensata in tridimensione per separare i diversi livelli di testo; intorno ad essi sono nate le biblioteche, i luoghi di catalogazione e i codici di comportamento. Ogni aspetto era volto a trasformare la conoscenza in saggezza e se il mezzo digitale serve affinché tutti sappiano leggere e scrivere dovrà anche sviluppare strutture e istituzioni analoghe e interagire con esse. Sottolinea ancora Edgar Morin che ritornare sulla conoscenza, sulla sua fonte, sul soggetto conoscente è un complemento necessario di ogni sapere, compresa quella globale. Cercare un nuovo modello di identità in una dimensione dello spazio e del tempo nuovi ha molto attinenza con l'archivio d'artista: raccogliere dati, documenti, non è solo un modo per lasciare testimonianze. Corrisponde alla struttura di pensiero propria degli artisti ma anche degli scrittori, dei poeti, dei musicisti, è una struttura di pensiero empirica perché deve corrispondere alla natura dell'atto creativo, che scaturisce dall'opera d'arte e che troviamo in un dipinto, in un'installazione, in un romanzo. La natura dell'atto creativo è il motore principale su cui si fondano gli archivi di questo tipo

e per questo è necessario che chi se ne prende cura rispetti insieme alla poetica anche i materiali, da quelli tradizionali a quelli tecnologici. Ecco perché l'archivio di artista non riguarda mai solo l'artista o chi ha vissuto da vicino l'evoluzione dell'artista stesso o l'ha studiato ma è sempre anche chi ne conosce da vicino i materiali, il curatore, il restauratore, qualcuno che possa anche valutare i materiali e il loro stato di conservazione. Il mondo in cui viviamo è dunque un intreccio di tecnologie e nell'archivio d'artista prevale sicuramente l'elemento tradizionale perché il documento spesso coincide con l'opera e gli artisti possono apportare notevoli miglioramenti nella scelta del materiale e del messaggio proprio perché sanno, con questa loro forma di scrittura, reinventare il mondo.

Non ultimo l'archivio dell'artista sottolinea l'idea di diversità e unicità. Oggi l'archivio non è qualcosa di diverso e separato dall'attività di un artista, ma non è separato nemmeno da un museo, dalle mostre temporanee anzi, sempre di più ne è parte integrante e spesso costituisce la base da cui partire per la ricerca, la progettazione, la curatela delle mostre. È anche il luogo in cui non solo si dà testimonianza dell'opera dell'artista ma è anche il luogo della tutela, della promozione cioè del far conoscere l'attività e la ricerca dell'artista e anche il luogo in cui l'opera acquista un'ufficialità. A un metodo empirico nella gestione dei materiali dovrebbe corrispondere una legislazione che tenga conto non solo dell'adempimento di buone pratiche da parte dell'archivio ma del coinvolgimento di esperti, critici e storici d'arte. Inevitabilmente l'archivio coincide in alcune sue parti con l'idea di catalogazione e di catalogo e anche su questo sarà sempre più necessario stabilire dei modi di agire nel rispetto della natura dell'artista e del suo operato.

Infine la poetica del catalogo ha attraversato il pensiero degli ultimi decenni perché è simbolo della fragilità e delle crisi di identità della nostra epoca. Catalogare diventa una forma di certezza che ha portato l'archivio ad essere luogo in cui esercitare il pen-

siero critico, in cui si riattivano interazioni e conoscenze. C'è uno storico francese che ha dimostrato come nell'arte contemporanea il documento e l'idea di archivio siano inseriti nell'opera stessa, e come la storia passata possa trasformare il presente ed estendere forme di conoscenza proprio attraverso il mostrare. Oggi l'arte ha smesso di porsi dei confini e torna a coinvolgere direttamente il pubblico e sempre più spesso invita chi guarda a entrare in essa, ma non faceva la stessa cosa anche la scultura antica o l'arte concettuale? Forse è cambiato l'asse del rapporto di fruizione in cui il pubblico diventa parte dell'opera: ma essa non ha perso la capacità di porci delle domande e di aprire ad altri mondi possibili. Per quanto gli archivi possano essere il luogo in cui conservare il ricordo, ci sono momenti della creazione e della libertà dell'artista che gli appartengono e che non si possono catalogare. In questo sta il ruolo degli studiosi (gli esperti) nel riconoscere le connessioni e l'autenticità di opere e pensieri degli artisti, perché il loro immaginario ruota intorno alla memoria, alla citazione, al disporre diversamente nel far rivivere nel contemporaneo le forme dell'antico e proiettarle nel futuro.

Il CASVA

MARIA FRATELLI*

Il CASVA, Centro Alti Studi sulle Arti Visive del Comune di Milano, nasce a Milano alla svolta del secolo, allo scopo di raccogliere e conservare gli archivi di architettura, design e grafica del Novecento a Milano. Obiettivi del CASVA sono lo studio e la valorizzazione delle proprie collezioni e la divulgazione di queste ricerche così da condividere e promuovere la cultura del progetto a Milano.

Solitamente nell'archivio non vi sono percorsi precostituiti come in un museo; la relazione tra le cose che contiene non è quasi mai esplicitata nel suo allestimento, nell'archivio presiede l'ordine dato dalla inventariazione dei materiali, attività necessaria e prioritaria, senza la quale la Soprintendenza non ne consentirebbe la consultazione. L'archivio funziona, infatti, nel massimo ordine possibile, a partire dalla conoscenza e dalla schedatura dei pezzi la sua indicizzazione consente la fruizione dei singoli documenti di per sé stessi e nelle molteplici possibilità di relazione che lo studioso individua e intesse tra di loro. L'archivio è un ordinatore, una cassetiera componibile, come quella di De Pas, D'Urbino e Lomazzi.

La tipologia della cassetiera vale però solo come metafora dell'archivio; al CASVA infatti i cassetti non bastano: la molteplicità delle cose che esso conserva sono di misure, tipologie, destinazioni ed usi diversi. Quando si parla di archivio si pensa

* Direttore del CASVA.

per prima cosa alla carta, mentre, in realtà, l'archivio è un insieme molto più variegato; un fondo archivistico si compone infatti di una varietà di oggetti e di progetti tra loro diversamente collegati.

Il massimo comune denominatore tra il museo e l'archivio, fatte salve le diverse modalità di conservazione e presentazione, è la collezione. Anche se nei istituti i materiali sono raccolti e governati da principi e secondo paradigmi diversi. L'archivio nasce nel disordine, nell'entropia che governa la quotidianità della vita e si cristallizza nell'ordine della conservazione, quando il flusso e l'uso e le ragioni che hanno legato tra loro i materiali in un fondo entrano in una dimensione temporale diversa, vengono sottratti ai cambiamenti e trovano un ordine negli indici necessari alla loro conoscenza e ricerca.

Il museo invece si preoccupa essenzialmente di cosa proporre nel suo percorso espositivo, le modalità di presentazione sono guidate dalla cronologia, dalla tipologia o dagli elementi narrativi che assolvono a esplicitare la relazione tra le opere proposte dal curatore. Il museo compie scelte che sono esito di confronti gerarchici e messa in opera di scale valoriali.

Prima della definitiva chiusura nel 2016 dello studio milanese degli architetti De Pas-D'Urbino-Lomazzi la direzione del CASVA ha commissionato al fotografo di architettura Alberto Lagomaggiore di documentare lo spazio della loro quotidianità operativa. Gli oggetti erano distribuiti nelle diverse stanze secondo logiche funzionali e secondo le necessità di coloro che in questi spazi lavoravano, ideando e sperimentando le loro creazioni. Per dare un'idea di cosa si intenda per disordine, basterà cercare nell'immagine i dettagli della splendida libreria *Abracadabra*, proposta come trave a soffitto e usata come reggi lampade.

Nell'archivio questo oggetto non è arrivato come pezzo fisico, ma solo nella sua riproduzione fotografica, che ne rappresenta un uso diverso da quello reale, e nei molteplici disegni di progetto. Di *Abracadabra*, in archivio, sono conservati i bozzetti preparatori, il

progetto, e la memoria dell'uso "disfunzionale" che ne hanno fatto gli architetti nel loro studio, raccontato nelle fotografie. Il valore e il ruolo di questo oggetto appartengono a molteplici sequenze: descrivono l'attività professionale degli architetti e illustrano un pezzo significativo nel mondo della produzione di oggetti di arredamento.

Il progetto appartiene quindi a diverse linee del tempo.

Quello che conta nell'archivio del progetto non è possedere il pezzo finito, come in un museo del design o nei migliori negozi di arredamento, ma la possibilità di ripercorrere a ritroso il processo creativo che ha portato alla sua realizzazione.

Lo studio degli architetti, a Milano in Corso XXII marzo, è ormai chiuso e smontato e nella quasi totalità è stato infine trasferito al CASVA. Ci si può quindi chiedere quando e come un luogo vitale come questo possa essersi trasformato in un "archivio", ovvero se la dimensione archivistica corrisponda, di fatto, alla semplice sottrazione di un gruppo di beni dal tempo corrente per inserirlo in un ordine ormai senza tempo o se sia necessario un ulteriore passaggio di riattivazione attraverso la costruzione di indici.

La collezione infatti, prima di diventare un fondo archivistico, è un imprevisto. Diventa archivio quando l'elemento che tiene uniti tra loro gli elementi che compongono l'insieme si fissa secondo un criterio d'ordine altrimenti dato, necessario solo a ricomporre il tutto dopo averlo consultato, esposto, mostrato nelle infinite associazioni possibili.

Un altro dei pezzi celebri disegnati dai tre designer è poltrona guantone *Joe*. Questa è una delle sedute più famose della loro produzione: è una poltrona in pelle lavorata, di alto pregio, che rievoca il guantone da baseball e che l'archivio conserva anche in un versione in cemento. Si tratta di una traduzione sperimentale che era conservata fuori dallo studio degli architetti, nel giardinetto antistante l'ingresso. Per Paolo Lomazzi consegnare un manufatto di quasi un metro cubo di cemento a un archivio è stata un'azione "metafisica" che travalicava la consueta idea di archivio quale de-

posito e rendeva necessaria una dimensione curatoriale dei materiali depositati.

La conservazione di oggetti e manufatti di diversa entità avvicina molto l'archivio al museo, fino quasi a sovrapporne i ruoli quando si intende renderlo un deposito visitabile o quando, nella conservazione, si intende provare a perpetuare il *genius loci* dello studio che li ha ideati.

Ogni fondo, come una singola monade tra altri, si veste di proprie peculiarità e, in nome della sua unità, ampliato il perimetro delle tipologie di oggetti conservati, suggerisce una modalità espositiva e la necessità di dare forma a una specifica forma di narrazione dell'avventura professionale di ciascun architetto. Gli oggetti avvicinano così la proposta di fruizione dell'archivio a quella del museo, dando riscontro alla necessità criteri di presentazione differenziati. Due le vie possibili: privilegiare la conservazione unendo i materiali di diversi fondi per tipologie, ottimizzando quindi gli spazi, le condizioni climatiche e i supporti o conservare i perimetri delle singole collezioni in "isole" che avranno ciascuna il layout evocativo della loro storia pregressa.

Il CASVA sta in questi anni mettendo a punto il trasferimento della sua sede in uno spazio dedicato e progettato per essere archivio. L'istituto passerà così dagli spazi del Castello Sforzesco di Milano (dove è conservato in diversi spazi adibiti a deposito) a un edificio polifunzionale dove operare con agio attività di conservazione, studio e consultazione.

Nella sua nuova sede il CASVA potrà avvalersi di uno spazio dedicato all'esposizione, così da proporre con continuità quello che oggi riesce a realizzare presso il Politecnico o presso altri luoghi deputati dove ha attivato una serie ininterrotta di mostre. L'archivio è, come il museo, un retaggio della cultura illuminista di cui ci avvaliamo per conservare la memoria analogica del Novecento. Nell'archivio la Wunderkammer che costituisce il cuore dell'attività di uno studio di progettazione deve deporre il suo *genius loci* e, per ragioni di spazio, cedere a ordinamenti diversi il proprio sapere

disponendolo secondo le necessità della conservazione e della ricerca. Il compito dell'archivista è sempre stato quello di ordinare, ai fini della conservazione e della sostenibilità, il disordine di ciò che resta della vita.

La sfida da affrontare nella progettazione archivistica della nuova sede del CASVA sarà quindi quella di compendiare le norme della buona conservazione e quelle della tassonomia, senza però spogliare i fondi della loro aura, cercando di valorizzare il potenziale narrativo della "vita delle cose" a partire dalla relazione che le ha legate tra loro nella loro vita precedente nella loro nuova collocazione spaziale.

Non esiste migliore esperienza "museale" di quella dell'entrare in un luogo inviolato da decenni e ritrovarsi in una dimensione spaziale e temporale sorprendete (estremizzando, certo, perché verrebbero meno molte delle funzioni e degli obiettivi di un museo).

Per chi arriva all'archivistica da una formazione museale è molto difficile operare forzando all'ordine il disordine, muovere le cose che il tempo ha lasciato e rinunciare al fascino del loro accidentale ritrovamento.

Questo contributo intende però esaminare come e quanto questa perdita non sia poi così radicale quando la capacità di legare tra loro le cose, di ordinarle secondo criteri flessibili e di conservarne le molteplici memorie, viene esercitata consapevolmente quale moltiplicatore di possibilità di lettura e di interpretazioni storico e critiche.

Il CASVA ha riconfermato nel 2014 con l'aiuto della Soprintendenza il suo ruolo di *archivio del progetto a Milano* per essere quindi, prima di tutto, una fonte di studio e ispirazione per la storia dell'architettura, del design e della grafica a Milano.

Nell'archivio, come abbiamo detto, diversi *medium* ricorrono nei diversi fondi, per raccontarlo è quindi possibile sceglierne uno di essi, quello privilegiato per sua stessa natura: la fotografia, lo strumento più semplice e più diretto per mostrare in un ordine

arbitrario una serie di cose che appartenevano e appartengono al mondo dell'imprevisto.

Quando si ordinano le cose, la parte più incredibile è infatti la certezza di non avere compiuta consapevolezza del fine ultimo della loro conservazione. A che cosa serviranno? È noto il ruolo di De Pas-D'Urbino-Lomazzi nella storia del design milanese, hanno recentemente vinto il compasso d'oro alla carriera è quindi insindacabile la ragione per cui accogliere e conservare con cura le loro cose, ma nel presente non è possibile elencarne tutti gli usi e tutte le ricerche che ispireranno e quali studi sapranno generare.

Cercando nelle foto si potrebbero trovare infiniti indizi della loro attività, spunti utili a cercare quanto è nei depositi dell'archivio dentro le carte, nei disegni e nelle scatole dei modelli.

La *Blow* è stata progettata nel '68, ha da poco compiuto cinquant'anni, per festeggiarla il CASVA ha inaugurato una piccola mostra al Politecnico: "Buon compleanno Bow". Quello che sicuramente nessuno aveva previsto cinquanta anni or sono, era che oggi questa poltrona avrebbe potuto ispirare un progetto di ricerca multidisciplinare dedicato al restauro delle materie plastiche. Dopo aver trascorso cinquant'anni chiusa in una scatola, la *Blow* ancora oggi si gonfia con facilità e, con la sua leggerezza, racconta di come tutto il mondo della plastica abbia in mezzo secolo cambiato i propri paradigmi e i riferimenti cognitivi che ad essa si associano. La plastica da materiale democratico, di cui si presagiva un grande aiuto alla sostenibilità sociale, è oggi un grande problema e, con il clima, la grande emergenza ecologica del pianeta. All'archivio, come si è già accennato, non serve il prodotto finito e ben esposto, la poltrona funziona anche conservata nella sua scatola, la sua ragione d'essere è far ragionare sui temi di allora e sulle urgenze dell'oggi. Dietro una poltrona di plastica a basso costo c'è infatti il cambiamento di un'epoca e del mondo.

Un museo di architettura e design tratta essenzialmente gli oggetti, un archivio di progetti, si occupa delle idee e dei meccanismi

che presiedero alla realizzazione delle cose, e tratta anche di progetti irrealizzati.

I musei come gli archivi sono una delle creazioni più interessanti della società, dal '700 ad oggi, frutto di quel processo di modernizzazione che nel corso dei successivi due secoli ha visto la società dei consumi assumere un ruolo determinante. In questo mutamento dei valori, dal liberalismo al neoliberalismo, il museo rimane resistente a questa trasformazione dei valori, persegue un'utopia capace di rigenerare la democrazia. Musei, archivi e biblioteche attivano un cortocircuito virtuoso, in essi tutto è conservato quale bene collettivo, per essere fruito ed esperito, visto e goduto e non posseduto. Il museo e l'archivio sono marchingegni di condivisione del tempo, della storia, mostrano opere d'arte, documenti e libri che veicolano idee che, fuori dalla logica del mercato (fatta salva la distopia del mercato dell'arte), invertono la prospettiva privatistica del sistema a favore della creazione di patrimoni partecipati. Il collezionista e il suo desiderio diventano pubblica opportunità di condivisione; nel momento in cui qualcosa entra nel museo cessa il desiderio, perché è già di tutti, la brama modifica le sue finalità e guida a altri piaceri che non sono il mero possesso.

Cosa si desidera andando a vedere un'opera d'arte? Andando in prossimità di un oggetto o addentrandosi con curiosità in un progetto? Si desidera il tempo che essi contengono. Le cose sono dei catalizzatori di tempo, una dimensione che possiamo riconoscere, sentire, in loro. Un tempo che travalica il presente, per quanto lungo, di una singola esistenza. L'archivio ancor più di un museo conduce nel tempo delle idee. Mentre il rapporto con l'opera d'arte è infatti esperito nel museo come singolo incontro, nell'archivio gli incontri si moltiplicano alla ennesima potenza.

Nel proseguire un viaggio per immagini nello studio De Pas D'Urbino Lomazzi si trova in uso la lampada *Valentina*, poi illustrata in molteplici tipologie di disegni: dagli schizzi di studio a quelli del progetto esecutivo. Quello che conta dentro l'archivio è la mancanza di gerarchia: per l'archivista l'oggetto finito e l'ultimo

pezzettino di carta su cui è stato appuntato hanno lo stesso valore. La tassonomia si crea a posteriori secondo le necessità della consultazione.

Nell'archivio si conserva la storia che l'archivio restituisce a chi cerca tra le sue cose come fonti primarie.

L'archivio fissa il flusso del tempo in un momento che può corrispondere a una intera vita professionale, non è mai esaustivo, conserva frammenti di storia che, anche nella completezza di un fondo, non esauriscono mai le conoscenze necessarie, ma concorrono a rendere conto della complessità del passato e a integrare altri saperi. Le collezioni corrispondono alle macchie di una mucca pezzata, dal disegno dei loro contorni non è facile riconoscere l'animale, impossibile vederlo. Le collezioni del CASVA sono una serie di medaglioni monografici della storia dell'architettura e del design milanese, il tentativo di raccoglierne il più possibile non potrà mai giungere a compimento. Il tempo lascia molto al caso. Anche se si cerca di dare una ampiezza precisa alla ricerca delle fonti, un territorio e un tempo di indagine precisi e confinati, si è consapevoli che nella conservazione un grande ruolo lo ha giocato e lo giocherà il caso.

In una breve ricognizione dei fondi essenziali, ordinati cronologicamente si annoverare per primo l'archivio di Cecilio Arpesani (1853-1924). Le foto conservate in questo fondo descrivono edifici che oggi posso essere completamente modificati e documentano quale sia stato il ruolo assegnato alla fotografia nel progetto e nel cantiere. Sulle immagini del Duomo di Cremona, nel cantiere di restauro dove ha operato l'architetto, ci sono infatti appunti e annotazioni, piccole scritte che dicono: "da demolire" e altre informazioni che sono strumenti utili alla comprensione degli interventi condotti a inizio secolo nel tessuto monumentale della città.

Dalla città alla chiave per aprire una porta o un mobile, il disegno di progetto spazia in tutti i campi a abbraccia il mondo dell'ornato dell'artigianato e della manifattura.

Altro archivio imprescindibile per la comprensione della modernità in architettura è quello di Luciano Baldessari (1896-1982), architetto straordinario che ha disegnato - e non costruito — il primo multistore italiano: albergo, cinema, negozi in San Babila, portando a Milano le innovazioni internazionali. L'esperienza dell'architetto arrivava da Berlino e da New York, era informata delle direttrici vincenti nello sviluppo della città e sapeva anticipare bisogni e visioni della società a lui contemporanea.

Al CASVA sono arrivati tramite la moglie Zita Mosca Baldessari tutti i disegni artistici dell'architetto in un fondo che costituisce il primo nucleo del CASVA. Nel 2000 Zita Mosca aveva infatti chiesto alla allora direttrice centrale della Cultura Alessandra Mottola Molfino di progettare la realizzazione a Milano di un Istituto che fosse in grado di farsi carico di tutti quegli studi di architettura che non potevano più essere sostenuti dagli eredi come patrimoni unitari. Il Comune di Milano accolse la sfida e procedette quindi all'acquisto della parte rimanente della collezione dello studio di Baldessari, in parte già depositato presso il Mart di Rovereto e il Politecnico di Milano.

A fianco della preziosa selezione di disegni artistici arrivava al CASVA anche il modello del *LUMINATOR una* lampada nata per l'allestimento della mostra della seta nel 1927 e pensata come colonna e ballerina danzante in grado di ospitare i drappi di seta sulle sue braccia filiformi.

Prima che esistesse il CASVA, ed è questa la ragione per cui esiste, alla morte di un architetto, alla fine dell'attività di uno studio, era normale fare una cernita di quanto rimaneva di una vita di lavoro, quello che si poteva vendere veniva messo da una parte e tutto ciò che non aveva mercato veniva conservato con nostalgia o dimenticato. Prima che esistesse un istituto preposto questo avveniva anche per un trasloco, così è accaduto all'archivio degli architetti Augusto Magnaghi (1914-1969) e Mario Terzaghi (1915-1988) che per "alleggerire" lo studio avevano fotografato alcuni lavori e buttato via carte e modelli, per la prima parte della loro attività

fino agli anni Sessanta. Il CASVA di Magnaghi e Terzaghi possiede quindi per i primi tre decenni della loro attività solo una collezione fotografica, oggi documento preziosissimo dell'attività dei due architetti razionalisti. Anche dei modelli, in questo caso, si è conservata solo la fotografia. Si veda per esempio la loro chiesa costruita per l'Africa orientale. Non deve stupire un progetto per la chiesa in Africa orientale in un Istituto definito Archivio del progetto a Milano. La città di elezione dell'architettura moderna italiana ha infatti portato la cultura del progetto nel mondo facendo scuola. Due anni fa, in una mostra al Politecnico: "Milano mondo immaginato. Progetti in viaggio dagli Archivi del CASVA", sono stati proposti 4 progetti dagli archivi del CASVA che fossero capaci di raccontare questa espansione secondo 4 direttrici: sud, nord, est, ovest. Ogni progetto documentava una diversa attitudine e una diversa modalità di relazione internazionale, dai retaggi colonialisti a suggestioni di estrema avanguardia a progetti innovativi e di ricerca.

Oltre ai nomi celebri dell'architettura il CASVA vuole documentare anche la storia architettonica della città e dei suoi artefici, come Giancesare Battaini (1922-), architetto che ha lavorato nelle aree di crescita della città realizzando una moltitudine di case borghesi di buona fattura che ancora oggi connotano il paesaggio urbano. Palazzi e complessi decorosi e funzionali, che si sono inseriti con garbo nel territorio, disponendosi variamente attorno al centro storico della città.

Altro grande tema che afferisce alla costruzione della città era stato nel dopoguerra quello della prefabbricazione che ha costituito un grande momento di cambiamento non solo delle modalità strutturali e compositive dell'architettura, ma un grande cambiamento nelle possibilità di dare risposte ai bisogni di una città che si stava ingrandendo per accogliere la nuova ondata immigratoria chiamata dalle necessità delle sue industrie. Il tema percorre trasversalmente molti degli archivi conservati, declinato in modi diversi: dall'uso di singoli elementi strutturali (Battaini) agli interi edifici (Magnaghi e Terzaghi al QT8).

I nuovi quartieri dovevano essere integrati con le preesistenze e dovevano integrare tra loro ceti sociali diversi.

Gnecchi Ruscone progetta un insediamento residenziale (non realizzato) a Baggio: il primo tentativo di ricostruire un quartiere urbano in grado di accogliere una pluralità di classi sociali, e non condomini pensati come nelle committenze di Battaini per un solo ceto sociale, ma il tentativo di comporre un isolato multilivello e multiculturale con appartamenti che per varietà di tipologie e collocazioni potessero essere accessibili a utenze socialmente diverse.

L'insieme dei bozzetti e dei modelli che corredano i diversi fondi offre la possibilità di innumerevoli confronti tra le modalità progettuali dei singoli architetti e designer.

Il primo quaderno realizzato nel 2014, nel nuovo corso dell'attività dell'Istituto, è stato dedicato alla presentazione di tutti i modelli presenti in collezione. Il modellino è sempre stato oggetto di verifica e di condivisione dell'idea progettuale, una sorta di prova del nove oggi sostituita dalle infinite possibilità del digitale ma non per questo del tutto in disuso. I modelli di architettura e design raccontano dell'artigianato e delle relazioni che intercorrono tra l'idea, il progetto e la sua visualizzazione. Nel progetto è documentato il fare di chi lo ha realizzato, sia esso il creativo che usa anche le mani per pensare, sia il modellista, attività che per anni è stata una professione ausiliaria agli studi di architettura. Ecco allora che già mettendo insieme tutti i nostri modelli escono tanti modi diversi di vedere il progetto. Ancora una volta l'archivio è vissuto, visitato ed esperito da chi lo guarda con occhi completamente inediti e completamente imprevisi. L'archivio è il luogo dove le cose si fermano, ma dove non stanno ferme, perché il diverso modo di relazionarle tra loro le rende idee in perpetuo movimento.

In un veloce excursus nella varietà dei materiali contenuti in un archivio non possono essere eluse le presenze dei grandi maestri del design. Vanno ricordati gli oggetti innovativi e tutta la creazione del brand di cui fu ideatore Sambonet (1924 -1995) e al packaging del prodotto. La stessa fotografia che documenta questi

materiali potrebbe essere oggetto precipuo di uno studio, dedicato, si nota infatti quanto e come sia diversamente usata e quanto stia cambiando diventando anch'essa soggetto e non solo strumento di documentazione di lavoro. La fotografia diventa progetto in precise campagne commissionate da Rinascente a Mulas.

Le serie fotografiche sono moltissime, si passa dall'uso della fotografia come strumento di memorizzazione delle spazio, alla fotografia di cantiere alla fotografia dell'esito finale, alla foto che documenta l'esito per le riviste specializzate.

Spesso la fotografia prende il sopravvento sulla stessa architettura di cui diventa interprete e si fa strumento di lettura e analisi critica. La fotografia infatti può anche scegliere di rendere bella una brutta architettura e viceversa. Davanti a certe fotografie di Basilico o di Iodice è perfino lecito chiedersi se la perfezione sia opera loro o dell'architettura di Gregotti fotografata.

Comparando le foto di autori diversi davanti allo stesso progetto si avverte il cambio della distanza focale, le suggestioni di diverse letture, le attenzioni alla composizione del piano piuttosto che alla documentazione. Le stesse architetture, gli stessi soggetti, diventano melanconici quando la macchina indugia sulle facce degli operai che mangiano in cantiere.

Un pensiero va alle foto di Vercelloni (1930 -1995) con il loro tono cromatico che ha il sapore del neorealismo esistenziale.

Lo stesso processo di raffinamento e di sviluppo di professioni altamente specializzate avviene nell'ambito della grafica che da strumento di lavoro ausiliario si afferma come disciplina autonoma.

Alla grafica è stata dedicata una prima mostra: *Milano città immaginata* nella quale, a partire da alcuni disegni di archivio, sono stati scelti alcuni progetti non realizzati per Milano rielaborati da grafici (quasi tutti architetti illustratori) che hanno ridisegnato spazi e zone di una Milano che avrebbe potuto essere possibile ma a cui sono state preferite altre costruzioni e altre realizzazioni. Le città nelle loro metamorfosi si trovano spesso di fronte al bivio della storia.

Con questo progetto si è cercato di spiegare quanto e come l'archivio sia prima di tutto una architettura di idee, del non costruito e delle possibilità.

Tra i progetti per la piazza del Duomo quello dello studio De Pas-D'Urbino-Lomazzi prevedeva di togliere dal Duomo tutte le sculture delle guglie per metterle sulla piazza a partire dall'assunto che la piazza del Duomo è grande esattamente come il Duomo. La città che sarebbe stata possibile è stata affissa per le strade in una mostra urbana di manifesti che, nelle diverse zone della città mostravano spazi della città che non corrispondevano al vissuto dei cittadini. Eppure anche i milanesi davanti ai tanti bivi possibili avrebbero potuto far sentire una loro scelta e non vivere passivamente l'architettura solo come evidenza subita.

Con principi analoghi, il CASVA si è occupato di fantasmi. L'assessorato della cultura aveva dedicato il 2018 al Novecento italiano e il gruppo di lavoro che il CASVA ha istituito con il Politecnico di Milano, ha voluto celebrare, in questo ambito, il secolo trascorso con le modalità e le attenzioni proprie di un archivio, ovvero cercando le tracce di ciò che del passato ancora sopravvive, magari in disparte ma ancora fecondo.

L'archivio si è quindi occupato della città organizzando una sfilata dei *Sapeur*, gli uomini più eleganti del pianeta e della loro rivoluzione elegante. La SAPE è una organizzazione nata nel Congo belga in opposizione all'imposizione dittatoriale dell'uso dell'abito tradizionale. I seguaci di Papa Wemba, un grande musicista, avevano così iniziato a rifiutare l'obbligo e a vestirsi all'occidentale trasformandosi in veri dandy e facendo della follia di una estrema e ostentata eleganza che va ben oltre le possibilità economiche di ciascuno di loro, una dichiarazione rivoluzionaria.

I *Sapeur* sono i fantasmi di una storia complessa e mai risolta, quella del colonialismo del Novecento. è questa una vicenda che un archivio del Novecento non può dimenticare e ignorare quando sopravvivenze e sviluppi albergano appena fuori dalla porta di casa: a Sesto San Giovanni dove ha sede la centrale italiana della

SAPE. Il CASVA ha invitato i *Sapeur* e li ha portati a sfilare in Galleria Vittorio Emanuele, luogo per eccellenza del prodotto della moda occidentale. Anche questa attenzione a ciò che avviene nella periferia della città è un modo per riportare l'interesse al centro. È anche questo un modo per muovere le carte.

L'archivio tra memoria, catalogo e creatività

EMANUELA SESTI*

L'archivio creativo

Se l'Archivio è l'elaborazione creativa in continua evoluzione di un contenuto, l'archivio fotografico è un insieme ancora più complesso dove tutti i suoi oggetti, unitamente alla loro catalogazione, al loro processo di inserimento e sedimentazione, ai metodi di conservazione e fruizione, determinano a loro volta un nuovo contenuto creativo. Contenuto che nel tempo si evolve e si trasforma, producendo a sua volta nuove possibilità di interpretazione ed elaborazione. Il *punctum* dell'archivio, la sua caratteristica fondante e innovativa, è determinata dal metodo con cui è stato progettato ma anche dalla casualità della sedimentazione delle parti diverse: ci troviamo così di fronte per ogni archivio ad un *unicum* creativo potenzialmente produttivo di diverse chiavi di accesso.

L'Archivio Alinari

Unicum straordinario di archivio creativo nell'ambito della fotografia è l'archivio Alinari che dal 1852 ad oggi, forse unico esempio al mondo, ha radunato e accolto archivi, collezioni, fondi, biblioteche, documenti e oggetti che hanno costituito nel tempo, attraverso anche il catalogo, la digitalizzazione e la presenta-

* Fratelli Alinari. Fondazione per la Storia della Fotografia.

zione in progetti diversi, un accumulato creativo in itinere, in cui si specchia la nostra memoria, nell'esaltazione della Fotografia. Per quanto il tempo abbia modificato, in alcuni casi anche interrotto ma in molti altri ampliato l'archivio stesso, il risultato finale di tutti questi processi di accumulato, estrazione, perdita e inserimento è la creazione di un indissolubile gomitolo di contenuti che indipendentemente da come lo si svolga mantiene integra la sua intima essenza.

L'idea dell'archivio era già in fieri fin dall'istituzione dello Stabilimento fotografico, o meglio è sempre stato presente negli Alinari il progetto di costituire un archivio. Rimandando alla bibliografia⁴⁷ sui Fratelli Alinari, occorre però puntualizzare come la storia dell'azienda fiorentina sia stata nel tempo un addensarsi e un moltiplicarsi di attività che riguardano aspetti diversi: la fotografia, l'archivio, l'editoria, la stampa, le mostre, i concorsi, la formazione, le collaborazioni con enti e consulenti di grande livello.

Le tappe principali della sua storia vedono nel 1852 la costituzione della società a Firenze, nel 1863 la nuova sede dello Stabilimento in via Nazionale 8, l'avvento nel 1890 della seconda generazione al comando dell'azienda con Vittorio figlio di Leopoldo, la costituzione nel 1920 della *new company* Fratelli Alinari Istituto di Edizioni Artistiche I.D.E.A.. Il fondatore fotografo Leopoldo (1832-1865) aveva iniziato in realtà intorno al 1850 insieme ai fratelli Giuseppe e Romualdo presso il calcografo Luigi Bardi, lavorando quindi all'illustrazione editoriale tramite la calcografia, e sotto il quale ancora si firmava nonostante l'avvio dell'attività di fotografo⁴⁸. Nel 1855 è la prima presentazione ufficiale degli

47. A.C.QUINTAVALLE, *Gli Alinari*, Alinari, Firenze, 2003; M.MAFFIOLI, *I Fratelli Alinari: una famiglia di fotografi 1852-1920*, in *Fratelli Alinari fotografi in Firenze*, Alinari, Firenze, 2003, pp. 21-55; Z.CIUFFOLETTI, E.SESTI, *Il cammino di un'I.D.E.A. Alinari 1920-2002*, in *Fratelli Alinari fotografi...cit.*, pp. 239-251.

48. I timbri a secco delle stampe fotografiche riportano la dicitura tra il 1852 e il 1854 "Fratelli Alinari presso Bardi".

Alinari all'Esposizione Universale di Parigi, mentre nel 1856 è il primo catalogo della loro produzione fotografica, in occasione dell'Esposizione Universale di fotografia di Bruxelles. La prima commissione importante risale al 1858 da parte del principe Alberto di Inghilterra per la riproduzione dei disegni di Raffaello alla Galleria dell'Accademia di Venezia e presso la collezione dell'arciduca Carlo d'Asburgo a Vienna. Presenti nel 1861 alla prima Esposizione Nazionale del Regno d'Italia nel 1861 a Firenze, il primo catalogo generale delle fotografie Alinari esce nel 1865, lo stesso anno in cui Leopoldo muore e subentrano alla direzione della società Giuseppe e Romualdo: sotto di loro, e in concomitanza con l'età d'oro della fotografia e cioè del colodion umido, il catalogo delle fotografie verrà accresciuto considerevolmente varcando i confini della Toscana e approdando nel Lazio, a Venezia, in Emilia Romagna, Umbria e Lombardia e Napoli (cataloghi 1873 e successivi supplementi del 1876, 1881 e 1887). In quello del 1876 troviamo la prima campagna all'interno della Cappella Sistina, commissionata da John Ruskin, con gli affreschi di Botticelli. Nel 1888 viene costituita la Stamperia d'arte per la stampa in colotipia, tecnica di stampa fotomeccanica che diventerà una produzione non solo di altissima qualità ma unica nel suo genere e quindi di grande riconoscibilità dell'attività di Alinari. All'esposizione di Parigi del 1889 Giuseppe Alinari ottiene la medaglia d'oro per un'altra rarità artistica da lui perseguita, i negativi «imperiali» di grandissimo formato su lastra di vetro, che garantivano una riproduzione 1 a 1.

Con Vittorio Alinari (1859-1932), al comando della società dal 1890 al 1920, la ditta familiare diventa un'industria, unico esempio in Italia, non ha riscontro per quantità di mezzi e "inventiva"; Vittorio era un grande organizzatore dei processi lavorativi e precedeva gli operatori nelle campagne fotografiche con sopralluoghi e con i consulenti artistici. Nel 1893 aveva fondato la casa editrice, ottenendo riconoscimenti importanti all'esposizione fiorentina del 1899 della Società Fotografica Italiana e confermando così il

primato di Alinari per la fotografia in Italia; nel 1900 all'Expo di Parigi Vittorio ottenne il «Grand Prix» per le grandi fotografie, ma si distinse inoltre come collezionista d'arte moderna e come promotore di concorsi di pittura e fotografia, oltre ad avere profonde relazioni con il mondo internazionale dell'editoria e dell'arte. Note le sue partecipazioni alla Società Promotrice di Belle Arti e alla Società Fotografica Italiana e a come si sia espresso sulla difesa del diritto della fotografia, presentandosi inoltre anche come fotografo industriale riprendendo le industrie più importanti del suo tempo (Ginori, Officine Galileo, Cave di Carrara, Manifattura Tabacchi, Casa Automobilistica Florentia, Conceria Pedani, Tipografia Barbera). Importantissima è stata la sua programmazione editoriale, tra cui nel 1903 *Miscellanea d'Arte*, diretta da Supino, i *Cento disegni dalla Divina Commedia novamente illustrata da artisti italiani*, a cura di Vittorio Alinari (1905), *Il Decamerone di messer Giovanni Boccaccio illustrato da Tito Lessi* (1909-1911). Vittorio apparteneva ad una cerchia molto importante di intellettuali e artisti della città di Firenze, con i quali stringeva sodalizi culturali: nel 1914 lo troviamo in viaggio verso la Sardegna con Guido Spadolini, per la realizzazione della campagna fotografica sull'isola e il volume *In Sardegna Note di viaggio*, con la copertina a firma dello stesso Spadolini.

Se l'opera d'arte ha sempre avuto per Alinari un ruolo importante fin dalle origini della società, con l'Unità d'Italia è l'iniziativa privata dello Stabilimento fiorentino a procedere con campagne dettagliate per un censimento fotografico del Paese con vedute, arte e usi e costumi. Solo successivamente avremo la creazione del Gabinetto Fotografico Nazionale del Ministero della Pubblica Istruzione nel 1895 con Giovanni Gargioli⁴⁹ e la nascita della Pubblica Raccolta Fotografica di Brera nel 1899,

49. *Il viaggio in Italia di Giovanni Gargioli, Le origini del Gabinetto Fotografico Nazionale 1895-1913*, a cura di Clemente Marsicola, ICCD, Roma, 2014.

promossa da Corrado Ricci⁵⁰ — insieme a Camillo Boito, Gaetano Moretti e Giuseppe Fumagalli — che dette vita alla prima esperienza di “collezionismo fotografico” all’interno dei musei italiani; sempre con Ricci nel 1904 uscirà il primo catalogo del Gabinetto Fotografico dell’Archivio della Galleria degli Uffizi⁵¹.

Vittorio, prima di questi episodi pubblici sull’arte italiana e la fotografia, aveva portato avanti la più importante catalogazione sistematica fotografica dell’arte italiana: una sorta di “progetto nazionale” di catalogazione e pubblicazione del patrimonio artistico, procedendo per regioni e città principali (Firenze, Roma Venezia, Napoli), corredate da cataloghi a stampa nati per diventare non solo cataloghi commerciali della ditta fiorentina, ma fonte per lo studio della storia dell’arte. Vittorio aveva creato così una “raccolta per immagini” destinata a tutti, in chiave positivistica e aveva ordinato l’archivio, procedendo ad una nuova numerazione, seguendo il modello editoriale dei cataloghi e non più l’ordine cronologico di esecuzione. Vittorio aveva stravolto quindi l’ordine iniziale dell’archivio, imponendone un altro e ricreando una nuova lettura delle fotografie diversamente riorganizzate nell’archivio. Difficile stabilire quali furono le sue priorità nel lavoro: arte, fotografia o archivio? Sicuramente tutte e tre, benché il concetto d’archivio sia stato sicuramente molto diverso rispetto alla concezione odierna. In fondo gli archivi dei fotografi professionisti o amatoriali non si sviluppano in forma organica, non sono mai uguali fra loro perché ogni autore segue una diversa concezione del proprio lavoro e quindi dell’archivio stesso. Per uno stabilimento industriale organizzato come quello di Alinari l’archivio aveva una posizione preponderante, era

50. *Brera 1899, un progetto di fototeca pubblica per Milano; il “ricetto fotografico” di Brera*, a cura di Marina Miraglia e Matteo Cirana, Electa, Milano, 2000.

51. Su Ricci si veda A. BENEDETTI, *Corrado Ricci e il Gabinetto Fotografico Nazionale*, in “Atti e Memorie/Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna”, 2010, pp. 225-248.

il fulcro della attività e il procedere ad una sua organizzazione era fondamentale per la gestione del medesimo e per una sua continua elaborazione. Per questo motivo non ci troviamo mai davanti ad un archivio statico, morto, bensì sempre in *progress*, anche per quei settori che se “dimenticati” e accantonati in certi momenti, in fasi successive venivano ripresi e riproposti sotto forme diverse.

Gli altri settori della produzione Alinari che hanno interagito fortemente con l’archivio sono stati la Casa editrice, voluta appunto da Vittorio, la produzione della stamperia d’arte con la collogia, la stampa dei cataloghi descrittivi, l’accrescimento delle commissioni private (con il settore dell’archivio denominato “Patronato”), l’espansione del catalogo fotografico in tutte le regioni italiane — ultima la Sardegna nel 1914⁵² — e all’estero (Grecia, Dresda, Parigi), la fotografia industriale sulle grandi aziende italiane, la partecipazione a mostre di fotografia, i concorsi artistici. Ogni processo lavorativo avrà quindi sicuramente influito nella costituzione dell’archivio: il lavoro dei fotografi sparsi in tutta Italia, le esigenze commerciali, i consigli dei consulenti artistici e dei direttori dei musei; ogni elemento ha aggiunto, ma a volte modificato, un tassello costitutivo dell’archivio, procedendo anche ad una rivisitazione dell’archivio stesso con la sostituzione di parte dei negativi con nuove riprese, aggiornando le didascalie, ritoccando i negativi, introducendo tecniche di stampa nuove.

Dopo la prima guerra mondiale, nel 1920 la società cambia, da familiare diventa un’industria guidata da un *pool* di intellettuali e nobili fiorentini, si susseguono i direttori, viene dato un grande impulso alla casa editrice d’arte, si promuovono le campagne fotografiche e i cataloghi a stampa, si partecipa alle prime mostre di fotografia⁵³. Tra il 1940 e il 1963 vengono acquisiti

52. *In Sardegna. Note di viaggio*, Alinari, Firenze, 1915.

53. *L’Arte nella Fotografia, Prima esposizione Internazionale di Fotografia Ot-*

nuovi archivi fotografici (Anderson, Brogi, Chauffourier, D'Alessandri, Fiorentini e Mannelli), in particolare grazie al nuovo proprietario di Alinari, il senatore Vittorio Cini (consigliato da Federico Zeri), che negli anni '50 e '60, insieme alla Fondazione Giorgio Cini, darà un grande impulso alle campagne fotografiche d'arte e ai cataloghi a stampa⁵⁴. L'archivio subirà degli spostamenti e dei cambiamenti durante due eventi importanti, la seconda guerra mondiale durante la quale verrà riparato in un rifugio sicuro, e l'alluvione fiorentina del 1966 che porterà alla perdita di circa 15.000 lastre e al trasferimento di intere sezioni d'archivio. Con l'avvento dell'ultima proprietà di Claudio de Polo, subentrata nel 1983, non soltanto verranno ampliate le campagne fotografiche sia d'arte che territoriali, industriali e di ricerca, ma verrà costituito anche il Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari (1985): l'archivio si evolve acquisendo una concezione museale, conservativa ed espositiva, sedimentando autori diversi, nuovi oggetti legati alla fotografia — dai dagherrotipi e calotipi ai procedimenti più moderni fino alla fotografia digitale —. nuove collezioni e nuovi fondi, archivi privati e album fotografici, a cui si aggiungeranno nel tempo gli interventi di catalogazione, dai repertori dattiloscritti agli inventari, dalle schede cartacee alla schedatura informatizzata e alla classificazione iconografica delle parole chiave di ricerca. A queste sedimentazioni si sovrapporranno inoltre le ricerche scientifiche e le indagini nell'archivio finalizzate alle mostre di fotografia e ai

tica e Cinematografia, 1923, Torino; *Prima esposizione fotografica del paesaggio toscano*, 1925.

54. Si vedano in corso di pubblicazione: E. SESTI, *La fotografia d'arte dei Fratelli Alinari dal 1852 ad oggi e gli archivi fotografici entrati nelle collezioni Alinari al tempo di Vittorio Cini*, in *Per un archivio fotografico dell'arte italiana*, Vittorio Cini, la Fondazione Giorgio Cini e la Fratelli Alinari, Atti del Convegno, Fondazione Giorgio Cini 2018; ID., *I cataloghi a stampa dei Fratelli Alinari. Un'analisi sui cataloghi dedicati a Roma*, in *Un Patrimonio da ordinare: i cataloghi a stampa dei fotografi*, atti del convegno alla Fondazione Federico Zeri, 29-30 maggio 2018.

cataloghi, ai progetti sul web e alle ricerche iconografiche, approdando ad un'ulteriore e più complessa elaborazione creativa dell'archivio, che si munisce inoltre di una biblioteca specializzata di storia della fotografia, di una considerevole collezione di album fotografici, di apparecchi e accessori fotografici.

Archivio e catalogo

Da dove parte questo concetto dell'archivio? Come arriviamo a definire un "progetto" d'archivio che impone una profonda riflessione?

Se la parola "Archivio" definisce una raccolta ordinata e sistematica di atti e documenti⁵⁵, in archivistica l'archivio fotografico viene spesso inteso come risultato di un processo di sedimentazione di immagini fotografiche con un'unità di origine⁵⁶. Come per ogni archivio, anche l'archivio fotografico non è sempre un insieme organico di "pezzi" separati, non è una "sedimentazione" geologica: è un contenuto complesso creativo generato da figure professionali diverse. Se la "chiave" di lettura dell'archivio è generalmente il "catalogo"⁵⁷, dobbiamo però riflettere sulle diverse chiavi di lettura del medesimo, nell'intreccio di schede, carte, registri, tecniche e immagini che devono essere interpretate con attenzione. È già stato molto scritto sull'ansia del catalogo e sulla sua ossessione che può portare come a una forma di "disordine bipolare"⁵⁸, tra il desiderio di archiviare tutto e la

55. G.DEVOTO-G.C.OLI, *Dizionario della lingua italiana*, Le Monnier, Firenze, 1971, p. 153.

56. FVALENTI, *Riflessioni sulla natura e struttura degli archivi*, in «RAS», XLI, 1981, n. 1-2-3.

57. U.ECO, *La vertigine della lista*, Bompiani, Milano, 2009.

58. I.KURZ, W.WILCZYK, *Documentary Photography and the Archive*, in *The Archive as Project — the Poetics and Politics of the (Photo) Archive*, a cura di K.Pijarski, atti del convegno *Archiwum jako projekt — poetyka i polityka (foto)*

paura dell'archivio stesso per la sua entità e quindi l'impossibilità di riuscire ad afferrarlo nella sua complessità. In un certo senso questa difficoltà è la sua ricchezza oltre alla consapevolezza dell'impossibilità di comprendere totalmente l'archivio, perché ci sarà sempre qualcosa che sfuggirà al nostro controllo e alla nostra ansia o febbre di conoscenza. Come ultima *ratio* la cultura personale di chi si interfaccia con l'archivio può interpretare o modificare il linguaggio dell'archivio stesso, fermo restando che l'archivio è e resta oggetto di riflessione costante⁵⁹.

La pratica e la conoscenza dell'archivio portano a capire come la fotografia fin dalle origini abbia fatto proprio l'impulso verso il catalogo, in quanto la "pratica" del catalogo è naturale esigenza del mezzo fotografico, volto alla ricerca di una classificazione, di un ordinamento, di un "catalogo" del reale fino a diventare quasi un ossessione, come la febbre catalogografica dell'archivista⁶⁰.

Il desiderio di comporre un puzzle di immagini riunendo pezzi divisi nel tempo o mai ricomposti, ha come mentore esclusivo Aby Warburg con il suo *Atlante Mnemosyne* realizzato nella seconda metà degli anni '20 ed esposto nel 1929⁶¹. Warburg aveva creato il primo "atlante figurativo" in cui l'immagine acquistava per la prima volta un potere evocativo, diventando veicolo della memoria sociale ("la parola all'immagine" *zum Bild das*

archiwum (*Archivio come progetto — poetica e politica del (foto)archivio*), Varsavia, 13-14 Maggio 2011, Archeologia fotografi, Varsavia 2011, p. 256

59. E. SESTI, *La Fotografia e l'Archivio*, in Atti del Convegno *Fotografia d'Architettura 1893-1940*, Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici di Milano, 2013, pp. 11-16; ID., *Photoarchive: Photography, Memory and Creative Impulse for Art*, in *Uncommon Culture*, Vol. 5, issue 1/2 *Photography*, a cura di M. Siwinska, ICIMSS, Torun (PL), 2015, pp. 12-19.

60. J. DERRIDA, *Mal d'archivio. Una impressione freudiana*, Filema, Napoli, 1996.

61. K.W.FORSTER-K.MAZZUCCO, *Introduzione a Waby Warburg e all'Atlante della Memoria*, Milano, Bruno Mondadori, 2002; G. DIDI-HUBERMAN, *Die Mnemosyne-Montage: Tafeln, Raketen, Details, Intervalle*, in "Visuelle Assoziationem", 2018, pp. 79-119.

Wort). L'Atlante era composto da una serie di tavole, costituite da montaggi fotografici che accostavano riproduzioni di diverse opere, con un migliaio di fotografie sapientemente assemblate. Concepito come una mappa del potenziale espressivo umano, il *Mnemosyne* (nome della dea personificazione della memoria e madre delle nove Muse) è una raccolta di circa 60 tavole ricoperte di stoffa nera su cui sono appuntate centinaia di riproduzioni fotografiche che creano un universo visuale in cui convivono e dialogano tra loro immagini tra le più lontane.

La riproduzione delle opere d'arte e il museo immaginario

Paul Valéry nel 1928 con “La conquete de l'ubiquité”⁶² aveva già intuito i mutamenti nelle tecniche artistiche e le nuove modalità di riproduzione e trasmissione delle opere d'arte che sarebbero così approdate “a domicilio”, sganciate dalla loro collocazione materiale e dalla loro autenticità per diventare accessibili e fruibili in maniera più feconda perché più elaborata. La questione della riproducibilità dell'arte è stato il fulcro del pensiero filosofico di Walter Benjamin⁶³ che intuisce nel 1935 come sia la fotografia che il cinema apportino ad una lettura del reale giungendo ad una nuova dimensione: l'arte attraverso la fotografia viene ridefinita sfuggendo al suo *hic et nunc*. Questo assunto lo potremmo assegnare anche all'archivio e alla sua smaterializzazione attraverso le nuove incursioni e riletture operate nell'archivio stesso. Sarà Roland Barthes nel celebre saggio *La chambre claire* del 1980⁶⁴ ad aprire lo sguardo alla lettura della fotografia e alla sua interpretazione,

62. P.VALÉRY, *La conquête de l'ubiquité*, in *Œuvres*, t. II, *Pièces sur l'art*, Paris, Gallimard, 1960, pp. 1283-1287.

63. W.BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2014.

64. R.BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 2003.

individuando nel *punctum* della fotografia la nuova indagine del reale operata dal fotografo e da chi osserva la fotografia.

Questo condizionamento della fotografia sulla comprensione dell'opera d'arte, svincolandola dallo spazio e dal tempo, è oggetto di analisi di André Malraux che individua nella fotografia la grande capacità di creare una nuova cultura visiva dell'arte, grazie anche al sapiente montaggio di fotografie da lui stesso operato nello studio della scultura di Michelangelo, un montaggio figurativo che diventa narrazione: 700 fotografie accostate che creano una nuova esperienza visiva e intellettuale⁶⁵. Georges Didi-Huberman⁶⁶ paragonerà il museo immaginario di Malraux ad una mostra che pone delle riflessioni e soprattutto delle interrogazioni, facendo emergere come la fotografia di fatto consenta l'analisi, la critica, il confronto.

Molti storici dell'arte si sono espressi con importanti intuizioni sulle possibilità di lettura della storia dell'arte attraverso la fotografia, da Adolfo Venturi (1888) che evidenzia per primo come la fotografia sia il grande sussidio alla storia dell'arte⁶⁷, a Jacob Burckhardt che pone la fotografia come sostituto della contemplazione di un originale conservandone la memoria, da Pietro Toesca che con il suo "saper vedere" indicava nella fotografia un potenziale coadiuvante nella comprensione dell'opera d'arte⁶⁸ a Heinrich Wölfflin⁶⁹ e alle sue affermazioni

65. A.MALRAUX, *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, Paris, Librairie Gallimard, 1952. H.ZERNER, *Malraux and the power of photography*, in *Sculpture and photography*, a cura di G.A.Johnson, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 116-130.

66. G.DIDI-HUBERMAN, *L'Album de l'Art a l'epoque du "Musée imaginaire"*, Hazan, Paris, 2013.

67. *La fototeca di Adolfo Venturi a La Sapienza*, a cura di Laura Schiaffini, Campisano editore, Roma, 2018.

68. *Pietro Toesca e la fotografia, "Saper vedere"*, Skirà, Milano, 2009.

69. H. Wölfflin, *Fotografare la scultura*, a cura di B. Cestelli Guidi, Tre Lune, Mantova, 2008.

di come guidare il fotografo nella fotografia di scultura. E se Bernard Berenson nel 1932 sostiene che di fotografare non ce n'è mai abbastanza, Jacques Le Goff⁷⁰ afferma come la fotografia detenga un significato speciale per il processo di moderna memoria collettiva.

Federico Zeri ha sempre affermato come “La fotografia in sé è un grandissimo mezzo di espressione artistica” e quindi considerava la fotografia espressione artistica al pari delle altre arti figurative: il fotografo, come il pittore o lo scultore, poteva produrre elevate opere d'arte, con lo stesso valore estetico di una grande pittura. Zeri ha anticipato i tempi odierni ponendo l'“immagine” al centro come stimolo per capire ed esaltare l'opera d'arte. L'immagine per Zeri è intesa quindi come mezzo comunicativo dell'arte: così come considera la “finestra” il “simbolo della lettura dell'opera d'arte”, così anche l'“immagine” diventa mezzo di lettura dell'arte stessa⁷¹. La fotografia di un'opera d'arte è un “atto critico” verso l'opera stessa, non è mai mera riproduzione di un oggetto, non è mai “semplice fotografia” in quando a produrla è una mente creativa che arricchisce l'informazione sull'opera fotografata. Le fototeche degli storici dell'arte sono diventati così a loro volta dei musei immaginari che propongono una rilettura critica dell'arte e della fotografia, sovrapponendo schede e annotazioni critiche, costituendo una mappa concettuale.

70. J. LE GOFF, *History and memory*, Columbia University Press, New York, 1996.

71. *Federico Zeri dietro l'immagine. Opere d'arte e fotografia*, a cura di A. Ottani Cavina, Allemandi, Torino, 2009; ANNA OTTANI CAVINA, *Federico Zeri, il suo archivio fotografico*, in *La fotografia come fonte di storia*, a cura di G.P. Brunetta, C.A. Zotti Minici, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 2014, pp. 457-472.

Fotografia, catalogo, memoria

I musei immaginari sono accumuli di memoria organizzata, una forma di catalogo creativo che impone una carica “elettrica” all’archivio. La costruzione di un catalogo è stata fin dalle origini della fotografia il progetto del lavoro dei fotografi che seguivano e seguono ancora oggi un desiderio irrefrenabile di possedere il reale e di classificarlo: i cataloghi di ritratti, come il *Pantheon* Nadar dei personaggi illustri del suo tempo, il repertorio di indiani d’America di Alexander Gardner del 1872 e di William Henry Jackson nel 1877 con il suo *Descriptive Catalogue of Photographs of North American Indians*, gli straordinari ‘atlanti’ fisiologici di Paolo Mantegazza (*Atlante della espressione del dolore: fotografie prese dal vero e da molte opere d’arte, che illustrano gli studi sperimentali sull’espressione del dolore*, 1876) e di Cesare Lombroso con *L’uomo criminale* (1875) e *L’uomo delinquente* (1876), il nuovo *Pantheon* di Mario Nunes Vais (1908), l’*Antlitz der Zeit* (Il volto del tempo) di August Sander, la cui data d’inizio (1929) coincide con l’esposizione dell’*Atlante Mnemosyne* di Warbug. Anche il lavoro di Eugène Atget è una sorta di catalogo visivo della città di Parigi alla fine Ottocento, e sono cataloghi gli *Scrapbook* di artisti come quello di Hannah Hock, le tavole sinottiche surrealiste di Paul Elouard e i fotomontaggi di Salvador Dalì, oppure i cataloghi fotografici costruiti negli anni Trenta, gli album fotografici di Walker Evans e di Jack Delano sull’America della crisi economica, fino ad arrivare ai cataloghi fotografici di Bernd e Hilla Becher, agli *Atlas* di Gerhard Richter, nuovo dizionario della cultura visiva della nostra epoca, all’*Album de la famille D.* del 1971 di Christian Boltanski, ai ritratti di Thomas Ruff, al lavoro di recupero delle fotografie dimenticate e scartate operato in maniera creativa dall’artista tedesco Joachim Schmid.

La maggiore espressione catalografica a dimensione universale è il famoso *Atlas* di Gerhard Richter che dal 1962 assembla in tavole fotografie e ritagli creando dei quadri fotografici che di-

ventano modelli iconografici, usando immagini “pure” prive di valore estetico, quasi banali, che smontano la realtà per crearne una nuova distaccata dall’artista. L’*Atlas* è un atlante di osservazione del mondo dove la fotografia assume una nuova valenza estetica in quanto oggetto con una sua specificità concettuale, diventa cioè traccia e memoria del tempo, antepoendo il racconto alla sequenza di immagini, diventando una mappa concettuale e il dizionario della cultura visiva dell’epoca⁷².

La fotografia viene abitualmente intesa come strumento per aiutare l’uomo a ricordare il suo passato come se la fotografia costituisse una forma di “promemoria”. È questo il motivo per cui l’interesse per l’archivio e la memoria è così attuale? C’è un’ansia di memoria? Jacques Derrida, nel suo libro *Mal d’archivio*, aveva notato come l’ansia di memoria porti con sé un elemento di morte o di “auto distruzione”, “di perdita”.

I nuovi software di archiviazione hanno accelerato questo desiderio di conoscenza dell’archivio⁷³.

Jacques Le Goff considera la fotografia come particolarmente significativa per il processo di formazione della memoria collettiva moderna, in quanto la fotografia rivoluziona la memoria, la moltiplica e la democratizza, dà precisione e verità alla memoria visiva mai raggiunte prima, permette di preservare la memoria e di darne una evoluzione cronologica.

Pierre Bourdieu⁷⁴ considera le immagini del passato come

72. D.ELGER- H.U.OBRIST, *Gerhard Richter: Text. Writings, Interviews and Letters 1961–2007*, Thames & Hudson, London, 2009; B.H.BUCHLOH, *Gerhard Richter: immagini di memoria e rinnegazione tedesca nel 1965*, in *Gerhard Richter e la dissolvenza dell’immagine nell’arte contemporanea*, Mandragora, Firenze, 2010.

73. Sulla fotografia e memoria vedi: M.FOUCAULT, *Film and Popular Memory. Foucault Live*, “Radical Philosophy”, 1975, vol. 28; D.BATE, *The Memory of Photography*, in *Photographies*, Vol. 3, 2, settembre 2010, pp. 243 — 257;

74. P. BOURDIEU et al., *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*, Minuit, Parigi, 1965; ID., *Photography: A Middle-brow Art*, Polity Press, Cambridge, 1990.

l'ordine naturale della memoria sociale e Derrida insiste sul concetto di come uno dei punti di forza dell'archivio pone delle domande sul futuro.

L'archivio fotografico non è più solo luogo di memoria, ma fonte inesauribile di elaborazione del presente e codice interpretativo del reale e della storia. Anche la concezione dell'archivio è cambiata, sia nella sua accezione generale, che nello specifico dell'archivio fotografico, grazie ad una nuova consapevolezza che ha portato ultimamente a rivalutare giacimenti interessanti come le fototeche d'arte e gli archivi industriali.

In archivistica l'archivio viene infatti inteso come una raccolta ordinata e sistematica e come il risultato di un processo di sedimentazione di immagini fotografiche aventi una unità di origine, mentre nel dibattito sull'arte contemporanea Benjamin Buchloh⁷⁵ ha definito l'archivio fotografico “una collezione di singole fotografie ordinata più o meno sistematicamente, che nel suo insieme permette uno sguardo cumulativo più o meno coerente sulla complessità di un dato soggetto”, dove l'oggetto fotografico è sì memoria, ma una “memoria impedita”, cioè una specie di crisi della memoria stessa. Buchloh ha puntualizzato inoltre che l'archivio fotografico non è sempre una “sedimentazione” geologica e un insieme organico di “pezzi” separati, in quanto la sua costituzione può essere dettata da fattori diversi che non sempre sono sedimentazioni, accumuli, ma può subire stratificazioni diverse. Buchloh fa notare inoltre come un archivio ordinato più o meno sistematicamente possa dare informazioni più o meno coerenti: quindi la conoscenza dell'archivio e delle sue informazioni non è assoluta, bensì imperfetta e proprio per questo aperta a diverse ed interessanti interpretazioni. L'ar-

75. B.H.BUCHLOH, *Warburgs Vorbild? Das Ende der Collage/Fotomontage im Nachkriegseuropa*, in I. Schaffner e M. Winzen (a cura di), *Deep Storage. Arsenal der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*, Prestel, Monaco — New York, 1997.

chivio è uno strumento informativo con chiavi interpretative, come il catalogo, che possono mutare a secondo di chi le utilizza. La digitalizzazione e la catalogazione dell'archivio fotografico hanno avuto come obiettivo, da sempre, il dominio dell'archivio stesso, cercando di dare la parola a forme visive altrimenti, per noi, mute: l'ansia di controllo di un materiale archivistico così complesso come la fotografia ha portato spesso alla ricerca ossessiva della 'scheda perfetta' per una lettura perfetta. Susan Sontag⁷⁶ sosteneva che "una didascalia perfettamente esatta è solo una possibile interpretazione, necessariamente limitativa, della fotografia alla quale è unita. È un guanto che s'infilta e si sfilta con facilità". Il tentativo di "possedere" intellettualmente un archivio diventa presto un'ossessione, come ci dicono Umberto Eco (vertigine) e Okwui Enwezor⁷⁷ (una febbre) o Jaques Derrida (un male profondo). Ma il catalogo si costruisce col tempo e si deve considerare quindi come un catalogo aperto, pronto a recepire futuri cambiamenti. Consultare l'archivio fotografico è come viaggiare nel deposito delle memorie: l'archivio è il magazzino della memoria e la fotografia ne è lo specchio, entrambi dominano il passato; l'archivio diventa spazio di creazione e dominio del passato e del presente. L'archivio cessa cioè di essere una raccolta di documenti che parlano del passato e diventa uno strumento per narrare la contemporaneità.

76. S.SONTAG, *On Photography*, Picador, New York, 1973.

77. O.ENWEZOR, *Archive Fever — Uses of the Document in Contemporary Art*, International Centre of Photography/Steidl, New York, 2008.

Cartelle cliniche

GIOVANNI CASTALDI, FRANCESCO COMELLI, ANNA BARRACCO*

[Giovanni Castaldi]

Una cartella clinica medica indica e testimonia il decorso di una malattia, l'evolversi di una patologia verso una guarigione o alla volte verso un decesso.

Una cartella clinica in psichiatria testimonia l'evolversi di un quadro clinico psichico nelle sue alterazioni, nei suoi deserti espressivi, nella sua involuzione o evoluzione.

Mentre nelle cartelle mediche si annotano e si appuntano le trasformazioni organiche della patologia, il buono o il cattivo funzionamento fisiologico e la sua risposta a diversi trattamenti farmacologici, nelle cartelle psichiatriche, ciò che deve essere testimoniato, sono i cambiamenti positivi o negativi dei processi ideativi del paziente e le trasformazioni delle sue modalità percettive, riguardo al mondo circostante.

È la testimonianza di un decorso psichico, dove viene rilevato il mondo del paziente o la sua assenza. Nelle odierne cartelle cliniche psichiatriche, sono centrali le valutazioni mediche sul cambiamento comportamentale del paziente riguardo ai diversi dosaggi di farmaci somministrati. Ci sono poi resoconti di colloqui, più che altro sintesi, appunti, si trascrivono sempre meno le parole del degente con tutto il loro corredo soggettivo.

* Psicanalista, Accademia Albertina di Belle Arti.

Psichiatra, "Bastimenti", Milano.

Psicologa e psicoterapeuta.

Nelle vecchie cartelle cliniche dei manicomi erano presenti i discorsi dei ricoverati, i loro deliri, le loro comunicazioni disperate e bizzarre e alcune volte i loro memoriali, le loro autodifese, che erano lo specchio di quella società e lo specchio di un luogo contenitivo, protettivo e al contempo coercitivo.

Negli archivi manicomiali che sono archivi, come tutti gli archivi, della memoria, è interessante notare la scrittura, la narrazione, alle volte creativa del paziente che descrive il mondo da cui è escluso. Non bisogna affatto pensare che tutte le narrazioni siano originali e inventive, anzi la maggior parte dei deliri è noiosa, ripetitiva, immodificabile. Il delirio è una risposta di per sé creativa a una serie di problemi profondi che minano la vita del paziente, ma poi il suo dispiegarsi è assolutamente ripetitivo e niente affatto creativo.

L'entrata in manicomio e l'apertura di una cartella clinica diventava un ingresso tra diverse scritture in un sommarsi di discorsi, quello del paziente e quello del medico, che formavano un intreccio molteplice di linguaggi con infinite variabili semantiche.

Da molti anni mi occupo di art brut o arte irregolare o outsider art, e quindi scartabello libri, cataloghi, che riportano opere, manufatti, oggetti creati da persone che non sempre erano ricoverati e facevano parte del circuito psichiatrico ma che vivevano la loro vita artistica e sociale ai margini della società. I lavori prodotti sono infiniti, ma negli ultimi tempi, me n'è capitato uno sott'occhio che mi ha colpito molto. Negli archivi dell'ospedale psichiatrico di Bel Air a Ginevra, è stata ritrovata una raccolta dei menù serviti all'ospedale, risalenti agli anni 1944 e 1945. In questa raccolta, un paziente ha accuratamente incollato e allineato piccoli disegni delle dimensioni di un medaglione che rappresentano dei volti visti di profilo. La particolarità di tali profili è che possono essere letti nei due sensi, sfogliando il libro sia in un senso che nell'altro, dall'alto verso il basso. In base ad alcune date che figurano sia sui disegni stessi sia sulle pagine dell'opera, è pensabile che questa

serie sia stata realizzata tra il 1930 e il 1955 e che l'autore abbia eseguito il collage dopo il 1945.

Esploriamo in modo breve ma significativo, alcune cartelle cliniche di personaggi, più o meno conosciuti, del secolo scorso.

Iniziamo da uno studioso famoso, Aby Warburg, uno dei maggiori interpreti del Rinascimento italiano, fondatore della meravigliosa biblioteca Warburg ad Amburgo, trasferitasi a Londra nel 1933, che riunisce 380 mila volumi di molteplici discipline, antropologia, etnologia, folklore, filosofia, psicologia, cabala, astrologia, etc.

Warburg, come lui stesso dice, si dichiara amburghese di cuore e di nascita, con sangue ebraico e con anima fiorentina.

C'è un volume, *La guarigione infinita*, a cura di Davide Stimilì, che ricostruisce il diario clinico, redatto da una serie di dottori, in prima battuta Ludwig Binswanger, sul paziente Aby Warburg, internato nella clinica psichiatrica Bellevue a Kreuzlingen, in Svizzera, dal 1918 al 1924.

Warburg entra a Bellevue con una diagnosi di schizofrenia che Kraepelin, eminente studioso della *dementia praecox*, trasforma in una diagnosi maniaco depressiva con prognosi ottimista.

Il diario clinico testimonia l'andamento del delirio di Warburg, la sua disperazione, i ritmi squilibrati del suo pensiero e della sua confabulazione maniacale, c'è una curiosa e originale corrispondenza tra lui e Binswanger nei periodi in cui non è ricoverato, oltre a lettere che destina a Frank Saxl, suo grande e fidato collaboratore.

Warburg, in alcuni passi del diario, parla della Banda Binswanger. Certamente è un'espressione che designa un assetto di pensiero alterato, un po' delirante, ma tutti i deliri hanno in sé dei fattori attinenti a un principio di realtà ben definito. Partono da dati e avvenimenti che sono realmente avvenuti.

Otto Binswanger, zio di Ludwig, aveva curato Nietzsche a Jena con scarsi risultati. Otto non si era reso conto di avere in

cura uno dei personaggi che avrebbe oltrepassato i secoli con i suoi scritti. La diagnosi su Nietzsche fu quella di paralisi progressiva e Warburg aveva molta paura di avere quello stesso tipo di malattia, ma soprattutto di essere in mano a dei discutibili medici.

Warburg aveva un ritratto di Nietzsche malato di Hans Olde, che teneva appeso bene in vista nella sua stanza. È un ritratto a carboncino di poco valore che fa dire a Warburg queste parole. “Vede questo disegno modesto, tracciato con un po’ di timore, è artisticamente forse molto meno significativo della nota incisione da esso virtuosamente ricavata, ma solo questo disegno è un documento, so quel che dico”.

Documenta e testimonia la malattia degenerativa di Nietzsche, quel rapporto tra filosofia e salute che lo stesso Nietzsche afferma nella *Gaia Scienza* e a cui Warburg è totalmente identificato. “Nel caso che uno psicologo si ammali porta con sé nella malattia tutta la sua curiosità scientifica”. E ancora. “È vero che il buon dio è presente in ogni luogo? Chiese una bambina a sua madre e Nietzsche risponde che “non va troppo bene ciò e che si dovrebbe onorare il pudore con cui la natura si è nascosta sotto enigmi e variopinte incertezze”. “Il buon Dio è nascosto nel dettaglio”, risponde Warburg alla bambina, anticipando tutta la costruzione artistica di *Mnemosyne*.

Diciamo però che nel complesso Warburg intrattenne con Binswanger, anche con sua moglie, un rapporto di stima, lo si evince dall’epistolario sviluppatosi negli anni seguenti le sue dimissioni dalla clinica. Il delirio di Warburg è un delirio impegnativo, grave, con fantasie di cannibalismo, pensa che la banda Binswanger uccida e mangi sua moglie e i suoi figli, etc,etc. Queste ideazioni deliranti lo portano a uno stato di spossamento, c’è una confabulazione ossessiva, persecutoria, intrisa di urla, grida, trasformazioni della voce. La cura consiste in lunghi bagni caldi con assunzione di oppio e di rabarbaro.

Non mi dilungo nella lettura del diario clinico, accenno solo all'evento messo in moto da Warburg, di prodursi in una performance dialettica, una conferenza, che volle tenere in clinica, di fronte ai suoi medici curanti, dove descrive un viaggio compiuto molti anni prima nel New Messico, per comprendere i miti e i riti degli indiani Hopi. La conferenza prende il nome del rituale del serpente, e parla, si dei riti e dei miti di quella popolazione, ma anche dell'andamento della sua malattia e dell'impotenza della sua condizione psichica riguardo al suo stesso pensiero, che diventa un tiranno crudele, invasivo, persecutorio, che non lascia vie di scampo. Dice con assoluta onestà intellettuale, di combattere parti di sé stesso che lo rendono diviso, scisso, in balia della sua stessa "testa", una sorta di Giano bifronte, che lo fa esistere in una condizione tragica. Warburg, esponendosi allo sguardo dei dottori, cerca di accreditare la sua "guarigione", che sente ancora fragile e traballante.

Warburg aveva intuito che la malattia mentale gli aveva offerto nuove possibilità di esplorare stati primitivi, andarli a raccontare e attraversare, poteva avere la funzione di distaccarsene ritrovando un certo equilibrio. Ne parla Gombrich di tale questione, facendo un rapido accenno, perché cerca di evitare tutta la vicenda della follia di Warburg. Grande errore. Se Warburg costruisce Mnemosine è per via anche della sua alterata vita psichica. Un memoriale clinico che può accostarsi con le dovute differenze a quello di Aby Warburg, riguarda Cesare Buttolo, tipografo genovese, ricoverato nel manicomio di Quarto.

La memoria scritta di Buttolo, certamente distante anni luce come consistenza teorica dalla conferenza warburghiana, esprime però lo stesso obiettivo, quello di dimostrare che con uno sforzo di volontà razionale si poteva recuperare la propria coscienza e persona.

Buttolo scrive il suo memoriale per difendersi e per farsi riconoscere sano di mente. Quale strategia difensiva usa? Cospicue citazioni culturali prese da libri scolastici o anche dalla Dome-

nica del Corriere. Buttolo lavora come tipografo per cui ha dimestichezza con il gioco editoriale. Si avvale di tutta la retorica risorgimentale che ha portato all'unità d'Italia con il mito di Garibaldi, scrive di avergli stretto la mano. Il suo memoriale è uno spaccato dell'Italia eroica risorgimentale e dell'avvento del liberalismo di Giolitti. *Cuore*, di Edmondo De Amicis, libro redatto per diventare bravi cittadini è un suo pertinente interlocutore. La sua memoria difensiva potrebbe essere considerata una specie di fotoromanzo ante litteram.

Ascoltare questi variegati materiali clinici, porta a riflettere sull'immaginazione, che tesse i rapporti e le relazioni tra l'io e gli altri e il mondo degli altri, e fa comprendere il grado di divisione simbolica, là dove tutti decidono o credono di riconoscersi.

Le cartelle cliniche di Nietzsche sono un bollettino di guerra. Ne riporto alcune.

20 gennaio 1889: schiamazzo ininterrotto, lo si è dovuto isolare.

26 gennaio: riconosce subito il medico come Signor dottore.

3 febbraio: imbrattato di feci.

28 febbraio: prega sorridendo il medico e gli dice, mi dia un po' di salute.

1 aprile: imbrattato di escrementi. Chiedo una veste da camera per una salvezza radicale. Di notte sono state da me ventiquattro puttane.

5 aprile: urina nello stivale e beve urina.

17 aprile: di notte hanno imprecato contro di me, dicevano che mia madre se l'era fatta addosso; hanno usato contro di me le macchinazioni più terribili.

18 aprile: mangia escrementi.

19 aprile: scrive cose incomprensibili sulle pareti. Voglio un revolver se è vero il sospetto che la granduchessa stessa attua queste porcherie e questi attentati contro di me. Mi rendono malato a destra della fronte.

16 maggio: continuano ad avvelenarmi.

27 agosto: quando oggi ha perso il suo taccuino ha detto. È andato in pensione di sua propria mano.

7 settembre: si corica quasi sempre sul pavimento, a lato del letto.

1 ottobre: in complesso chiara remissione.

2 ottobre: afferma di avere visto nella notte donnine completamente pazze.

14 dicembre: beve acqua di sciacquatura.

Rimando alla lettura dell'intelligente libro di Massimo Fini su Nietzsche, dove la malattia di Nietzsche viene affrontata senza fronzoli estetici, ma in una procedura tragica, come è stata. Otto Binswanger non fa bella figura. C'è una superficialità e supponenza riguardo a Nietzsche, per lui sempre e soltanto un individuo anonimo. Ci sono stati dei miglioramenti nel corso della degenza al manicomio di Jena, ma probabilmente sono dovuti al fatto che la madre di Nietzsche, facesse quotidianamente un lavoro, che oggi verrebbe definito riabilitativo verso il figlio. Non aveva del tutto torto Warburg a essere preoccupato dei Binswanger. Nietzsche muore nel 1900 del tutto ignaro che da lì a qualche anno la sua fama avrebbe solcato i secoli. Non lo meritava affatto.

Anche le cartelle di Antonin Artaud sono drammatiche. Faccio solo alcuni accenni.

Ricoverato dal 1936 al 1946, è in cura con il Dott. Ferdiere, tra il '43 e il '46. Muore nel 1948, forse per una forte dose di cloralio. Veniva curato con il laudanio, oppiaceo, diverse volte con eroina, morfina. Era dipendente da droghe, ma questa dipendenza l'aveva contratta nei primi ricoveri. Subisce 51 elettroshock devastanti, perché in quegli anni si controllava poco la scossa che diventava violenta e dirompente. Tutto ciò gli aveva prodotto dei forti dolori di schiena dovute a lesioni vertebrali.

Il testo su Van Gogh, *Il suicidato della società*, lo scrive sotto effetto di sostanza, dopo le scariche elettriche. Ferdiere nel '68, in un assemblea alla Sorbona, accusato di nefandezze sanitarie, difende il suo operato, dicendo che Artaud, non avrebbe mai scritto il testo su Van Gogh, se non fosse stato sottoposto agli elettroshock, ma se così fosse stato il novecento avrebbe perduto uno dei suoi grandi capolavori letterari.

A voi il giudizio su tali considerazioni.

[Francesco Comelli]

Ci sono stati tanti stimoli oggi, le nostre teste stanno, secondo me, lavorando involontariamente e volontariamente, stanno sognando questi stimoli che abbiamo avuto.

Partirei da quello che diceva adesso Giovanni: tutte queste comunicazioni angoscianti e drammatiche di questi uomini. Chi fa questo lavoro spesso si trova di fronte ad un mondo in cui tutto dovrebbe essere uniforme, uguale, previsto, calcolato e, invece, si trova dinanzi a una voce molto diversa, differente, e molto... non vorrei dire aggressiva, perché spesso non vuole essere aggressiva, però una voce che necessariamente provoca in tutti noi un forte rimando. Come rimarremmo di fronte a un paziente sporco, che ci tocca, che ci prende in giro? Abbiamo, compresi gli operatori, tutta una vasta gamma di risposte soggettive, che sono altrettanto importanti e che, secondo le

evoluzioni dei nostri studi, sono delle emozioni funzionali e importanti nella cura: le nostre emozioni piccole, l'umiliazione, la paura, la rabbia, il terrore. Oggi speriamo che queste emozioni difficili possano essere comunicate tra di noi in una maniera tale da ottenere una buona alleanza anche con le stesse persone che le provocano in noi. Questo per dire che, nell'archiviazione e nel archiviare tante sensazioni, i momenti di contatto con queste persone, archiviamo delle scene primarie della nostra vita, archiviamo qualcosa che c'entra anche con la nostra sopravvivenza. Ricordo un paziente che fui chiamato a visitare, mi portarono sul tetto di una casa, stava in un gabbiotto, i parenti scappavano tutti: era un uomo grosso e mi diceva "Non faccia quegli occhi lì" ed io ero impaurito ed effettivamente gli ho detto che mi faceva un po' paura ed era per quello che facevo così. Lavorai con questo paziente per dieci anni, un paziente impegnativo per vari motivi, però si sviluppò con lui un rapporto intenso. Questo per dirvi che noi dobbiamo fare tesoro delle nostre emozioni più difficili, sono molto importanti per tutti noi e ci insegnano tanto, come ci insegnano tanto questi pazienti che ci fanno spaventare, ci fanno arrabbiare, ci mettono in difficoltà. Sono degli insegnamenti che effettivamente ricordi sempre.

Un'altra delle cose importanti che diceva Giovanni e su cui mi trovo molto d'accordo è il fatto che queste persone, per un motivo o per l'altro, sono state spazzate via dalla loro posizione esistenziale. In particolare questi che sono vissuti in un'epoca particolare della psichiatria, perché oggi ci sono i farmaci e forse alcuni di loro non sarebbero arrivati a un certo livello di scompenso, ma questo è un bene e un male. Ognuno di noi, bene o male, ha una sua posizione identitaria, culturale, umana, familiare, esistenziale, una posizione nel mondo, ma questa gente sembra che abbia subito una sorta di cancellazione della loro voce, della loro identità, del loro talento. Ciascuno di noi ha un talento con il quale nasce, un'opzione, queste persone per mille motivi vengono tirate via. Allora ecco che uno degli sforzi comuni che

oggi si fa è quello di valorizzare i talenti di queste persone e di mettere all'interno delle cure la cultura. Le culture sono anche dei contenitori per le persone. Per esempio, c'era una famiglia di persone, forse del Gambia, che avevano un bambino che era chiuso, dava problemi, e la loro lettura era che era invaso da spiriti cannibalici. Noi occidentali avremmo usato delle nostre categorie, ad esempio, che il bambino era autistico. Quando il bambino stette meglio i genitori, invece di rilassarsi, dissero che gli spiriti fingevano di essere andati via, ma a diciott'anni sarebbero ritornati e li avrebbero voluti mangiare. Questa forma del delirio, le forme del disagio mentale, della condizione delirante hanno a volte contenitori culturali, ad esempio, in certe culture vengono contenuti e spiegati: esistono veramente gli spiriti del cannibalismo e le persone si affidano a delle pratiche dove lo sciamano placa gli spiriti. Quindi è un mondo molto legato alle culture e ai momenti storici che si vivono. Nelle cartelle cliniche questo si vive molto bene anche nei modi di archiviare i documenti. Ad esempio, prima c'erano dei dati particolari, come la religione, che oggi non ci sono più anche se sono, comunque, dati importanti perché, ad esempio, i musulmani non vogliono farsi visitare da uomini se sono donne. Ogni cartella ci fa vedere un momento storico.

Le cartelle cliniche di oggi ci farebbero vedere la burocrazia perché le cartelle sono frammentate. Una volta c'era un solo documento, una cartella, con tutti i dati e poi il romanzo, una storia. Oggi c'è un fascicolo sul sociale, uno sul tribunale, uno sui sintomi, poi le cartelle di rilevazione dei sintomi: oggi siamo più su questo versante. Oggi molte delle cartelle sono telematiche, si sta cambiando molto. Una volta c'era anche il peso della politica, ad esempio, c'era un sindaco di Bologna che venne portato in ospedale psichiatrico in maniera coattiva e definito delirante, ma lui non era delirante, era comunista. Ci sono tanti segni di quello che Foucault chiama la biopolitica, le condotte consentite a una società e quelle non consentite. La psichiatria è stata

per tanto tempo uno strumento della custodia sociale perché, dietro al disturbo, anche nella micro società familiare, i pazienti psichiatrici hanno spesso un rapporto diretto con ciò che nella cultura familiare non è mai stato ammesso, pensato, digerito, capito. Ecco, quindi, il discorso dell'archivio e della storia è veramente importante.

Archiviare è una funzione fisiologica della mente la quale deve compiere una selezione tra tutti i fatti della giornata. Come viene archiviato tutto questo? Edelman propone un archivio selettivo, un modo che ognuno ha di fare un archivio e questo rimane anche inerte per degli anni, tant'è vero che noi, a volte, sogniamo delle persone che forse non vediamo da tanto tempo. Ci sono sempre dei resti, delle immagini.

Una cosa che a me ha sempre interessato è stato il discorso di questi archivi inconsci familiari. Sappiamo le grandi angosce che solleva la malattia mentale, il disagio in tutti noi in modo diverso e ciò ha veramente mosso mari e monti: abbiamo cercato tutte le terapie possibili. Ho fatto a tempo a lavorare nel manicomio Paolo Pini di Milano e si vedevano cure pesanti, i lobotomizzati, il coma insulinico... Prima del Settecento i malati mentali e i poveri erano tutti accatastati nello stesso posto, poi nell'Ottocento con Pinel si inizia a fare una distinzione tra malati e allora lo sviluppo e lo studio ha portato al manicomio "moderno". All'inizio i manicomi erano visti come segno di grande civiltà e avanzamento, purtroppo poi nel tempo, anche se ci sono stati direttori molto lungimiranti come Antonini a Mombello, sono diventati luoghi in cui, dato anche l'obbligo di segnalare all'autorità di pubblica sicurezza il malato, c'era un grosso coacervo tra mito della pericolosità. In alcuni casi i manicomi sono stati superati grazie a una serie di iniziative, a volte è andata a buon fine, a volte no. Le cartelle che si trovano negli archivi danno proprio l'immagine di un certo modo di curare, mentre oggi siamo frammentati e forse viene persa di vista anche l'unicità del soggetto.

Come dicevo, a me interessano molto gli archivi familiari, cioè l'elemento familiare a più generazioni non rilevato. Le nostre sono piene non solo di segreti; molte patologie, molti disagi hanno bisogno del nostro lavoro per poter scrivere delle storie del genere.

Oggi molti pazienti sono resistenti, estremamente distruttivi, drogati, spesso abusati, sfiduciati e depressi dalle terapie. Ci siamo accorti da un caso origine che questi pazienti che non vogliono curarsi danno voce a qualcosa che nella famiglia non è stata digerita, non è stata pensata e non è stata fatta circolare nel tessuto mentale di quel gruppo familiare. Quel gruppo familiare non ha fatto passare quella cosa, che si presenta ancora come un sasso che c'è dentro e che non è ancora stato trasformato. Ci siamo accorti che ci sono delle linee invisibili che non vengono rappresentate ma che chiedono di esserlo. C'è un lavoro molto importante da fare sulla Clio familiare, sull'esperienza che è stata dei nostri genitori come figli. Qual è il tema che collega noi, il nostro genitore e il nostro nonno? Questo ci ha fatto capire che ci sono delle linee gruppali latenti che sono una sorta di archivio vivente della famiglia, su delle linee transgenerazionali. Brevissimo caso: vedo un ragazzo piuttosto aggressivo che ha una diagnosi di disturbo bipolare, incontro papà e mamma e il padre mi racconta la sua storia e dice che ha perso suo padre quando aveva 15 anni, lo hanno chiamato quando era a scuola, è tornato a casa e gli hanno detto che il padre non c'era più. Me lo ha raccontato come se fosse tornato a casa dopo una partita di pallone. Il padre del ragazzo racconta che allora è andato a lavorare per mantenere la famiglia. Io mi sono fatto un'idea di questo uomo che come figlio non poteva esprimere emozioni di affetto verso il padre e, l'uomo stesso dice che, da quando ha perso suo padre, lui si sente di aver perso le emozioni, ma nella famiglia era visto come una figura imponente, assillante, un mostro. Dopo il padre mi racconta del figlio e dice che quando era piccolo gli diede una cosa da montare, lui fu bravissimo. Lì

mi venne in mente che quello che era manifesto era dimostrare al padre di essere più bravi; non c'era possibilità di affetto, non si poteva essere morbidi tra padri e figli. Quindi, la linea latente era quella dell'affetto padre-figlio e piano piano si è lavorato su questo. Questi archivi inconsci inconsapevoli, dimenticati, sono degli archivi viventi che non sono scritti, ma li troviamo nella psicologia, nel modo di ammalarsi delle persone: le persone si ammalano recando un archivio familiare.

[Anna Barracco]

Quello che ho preparato vuole proporvi due linee di pensiero: la prima che ovviamente in passato c'erano i manicomi, un certo discorso che oggi è stato superato e prima le cartelle cliniche erano questi romanzi. C'era l'insegnamento sulle cartelle cliniche perché era importante riferire una storia: oggi le cartelle cliniche essendo telematiche non esistono più e tendenzialmente si cerca di spezzarle in tanti diversi luoghi e ambiti perché fondamentalmente l'obiettivo è quello di far perdere le tracce per la privacy e la riservatezza del paziente. Tutto viene registrato ma ricostruire poi a posteriori percorso del soggetto diventa quasi impossibile. Su questo volevo fare alcuni esempi a partire dal codice deontologico degli psicologi italiani è dalle nuove normative sulla privacy. Negli ultimi dieci anni sono entrata in vigore tutta una serie di normative che hanno di mira i grandi collettori di dati ma che poi impattano anche sull'attività clinica perché si ha a che fare con dei dati sensibili oltre che personali. La cartella clinica diventa il luogo privilegiato è temuto anche dal clinico: ad esempio per la rubrica del telefono io dovrei avere dei sistemi per criptare questi numeri, io non potrei tenerli nella mia lista a meno che non dimostri al garante di avere dei sistemi per rendere impossibile la distinzione e tutelare la privacy di questi clienti. Il nuovo codice prevede che noi dobbiamo avere un registro

dove si distinguono i dati personali del paziente dai dati che invece appartengono al clinico. Per esempio una relazione clinica appartiene al clinico e devo tenerla in un determinato archivio segreto ed è il clinico che può decidere se, quando, come trasmetterlo se richiesto; altri dati invece sono del paziente come ad esempio un test proiettivo o altri test e questi materiali devono essere dati al paziente in qualunque momento lo richieda.

Vi mostro un caso che è arrivato all'ordine degli psicologi che vi fa vedere la criticità di queste situazioni. Alcuni anni fa uno psicologo lavorava in una scuola superiore di Milano e aveva una formazione sistemico-costruttivista, cioè faceva molto uso di sistemi di narratologia i cui prodotti venivano condivisi in seduta. Questo ragazzo era figlio di un giudice e aveva un grosso problema con il padre e durante una grave lite in casa il padre viene a conoscenza che il figlio ancora minorenni eseguito dallo psicologo dell'istituto. Lo psicologo lavorava nell'istituto e quindi riteneva di aver avuto il consenso per via del POF ma in realtà non è così perché il codice degli psicologi prevede che finché il ragazzo è minorenne ci vuole un meccanismo per consentire il consenso di entrambi i genitori, un consenso preventivo nel senso che i genitori devono sapere che il figlio potrebbe vedere uno psicologo poiché nella scuola è presente uno sportello. Nel caso in questione non era stato fatto e succedeva che molti colleghi cadevano nell'errore di credere nel fatto che l'offerta formativa che rendeva disponibile questo servizio fosse sufficiente come consenso. Questo padre telefona lo psicologo e chiede la cartella del figlio, il collega mi chiede un incontro ma che non avviene e il padre quindi si rivolge al garante della privacy. Il giudice per analizzare il caso utilizza il ragionamento che era per analogia con il discorso medico e dice che la cartella clinica contiene dei referti e quindi referti sono di proprietà dell'esercente la tutela. Questo collega si è rivolto all'ordine degli psicologi e noi abbiamo fatto segnalazione al garante dicendo che in questi casi bisognava cercare di capire come ci si poteva organizzare e in effetti adesso è emersa questa distinzione

tra queste due linee: relazioni che appartengono solo al collega e documenti che appartengono al paziente. Anche per questo c'è questa relazione difficile con la cartella clinica tanto che ci viene detto di scrivere il meno possibile nella cartella ma è la morte della possibilità di ricostruire una storia: non c'è più un luogo fisico e cronologico dove tutti gli operatori che operano intorno a quel soggetto possono andare a riguardare il materiale, possono pensare sul materiale. La complessità di questa dimensione legale che sta diventando pervasiva è quella di far perdere questo strumento. Invece abbiamo tutta una serie di casi legati al passato come quello dello stesso Schreber, uno dei cinque casi clinici di Freud, ci rimane un testo che lui ha voluto scrivere: una volta erano i pazienti che attraverso la scrittura potevano farsene qualcosa di questo mostro che veniva da fuori per cercare di gestirlo ma anche curanti che stavano nei manicomi scrivevano le cartelle cliniche che erano dei testi in cui in qualche modo si cercava di sopravvivere in questi contesti terribili. Infatti molti di questi lavori fatti da questi storici è quello di tirare fuori la meraviglia da queste cartelle. Il testo di Schreber ha nella prima parte una difesa a se stesso: nel 1911, davanti alla corte lui si difende senza rinnegare però quello che è e lui con questa aringa straordinaria riesce ad autoliberarsi dal manicomio. Oggi purtroppo invece abbiamo una situazione in cui per fortuna non esistono più i manicomi, quindi soggetti hanno ripreso in mano la possibilità di raccontarsi ma sei perso il desiderio è la capacità di seguire nel tempo la vita delle persone e l'interesse dei movimenti soggettivi.

Io credo che un modo interessante di ripensare all'utilizzo della cartella clinica sia quello di aggiornare ogni 6 mesi attraverso delle presentazioni: ogni 6 mesi l'operatore potrebbe presentare il caso e ricostruire in un testo il caso per discuterlo. In cartella potrebbero rimanere queste costruzioni che possono seguire nel tempo la storia clinica dei soggetti.

Odd Archives: The Tiger in the living room

ANANDA BANERJEE*

Box 1

Six tiger subspecies on the basis of distinctive molecular markers and estimated population:

1. Amur Tiger (Russian Far East and north-eastern China): 550
2. Northern Indochinese Tiger (Indochina north of the Malayan Peninsula): 340
3. Malayan Tiger (Peninsular Malaysia): 300
4. Sumatran Tiger (Sumatra): 500
5. Bengal Tiger (Indian sub-continent): 3000
6. South China Tiger (although this subspecies has not been directly observed in the wild since the 1970s and is possibly extinct)

Three subspecies are extinct: Bali Tiger, Javan Tiger and Caspian Tiger (dry river valleys of the Takla Makan, western slopes of the Tianshan mountains, Amudarya and Syrdarya river valleys, shores of the Caspian sea, Elburz mountains, eastern Turkey, Tigris and Euphrates river valleys)

(Source: Genome-Wide Evolutionary Analysis of Natural History and Adaptation in the World's Tigers. *Current Biology*, 2018; 10.1016/j.cub.2018.09.019)

* Award winning environmental journalist, author, artist and wildlife conservationist, Delhi.

Box 2

Tiger Population Over The Years

YEAR: Estimated Population

1972 — 1827

1979 — 3015

1984 — 4005

1989 — 4334

1993 — 3750

1995 — 1333 (partial count only inside tiger reserves)

1997 — 3508

2001/02 — 3642

2006 — 1411

2010 — 1706

2014 — 2226

2018 — 2967

(Source: Project Tiger / National Tiger Conservation Authority -NTCA)

One in five species on earth now faces extinction and scientists estimate that it will rise to 50 per cent by the end of the century unless urgent action is taken. The earth is facing an unprecedented sixth extinction of species. Two global scientific reports, The WWF Living Planet report 2018 and The Intergovernmental Science-Policy Platform on Biodiversity and Ecosystem Services (IPBES) — Global Assessment Report on Biodiversity and Ecosystem Services Report (2019) point to the mass extinction of species since the 1970s. The two scientific studies reveal that over-exploitation of ecological resources by humanity has contributed to a 60 per cent drop in wild vertebrate populations from 1970 to 2014. And today one million species are threatened with extinction.

On this backdrop, and against all odds, one of the most charismatic species to walk the earth, the tiger is roaring back.



The population of wild Bengal tigers is on the rise. On July 29, 2019, celebrated as Global Tiger Day, India announced that its wild tiger population has leapfrogged to 2967 tigers (a median figure between 2603 and 3346 — Status of Tigers in India 2018) from 2226 tigers in 2014. A population increase of more than 30 per cent in four years. More importantly India has created an archive comprising of thousands of individual geo-tagged tiger images.

In September 2019, the new number of wild tigers (all sub-species) has been revised to 4642, based on available data. The new numbers are compiled from the latest national tiger surveys, International Union for Conservation of Nature (IUCN) data and realistic estimations from reliable sources. Compared with 2010 — a major moment in tiger history when in St. Petersburg (Russia) countries, NGOs, IGOs committed to doubling the number of tigers to 6,400 — this new number of wild tigers is a big step forward. The current increase can be attributed to the fast-growing tiger population in India. However, the rising

numbers may distract from what is really happening on the ground level.

The tiger is a keystone species. If one has to name an animal that has captivated the human imagination it has to be the tiger. Throughout history, the tiger has been worshipped, revered as well as hunted. The tiger imagery can be seen on nearly everything one can possibly imagine. As a symbol of power and magnificence, the tiger is widespread in Indian mythology, art, oral folklore and legends. While deeply ingrained into the soul of India the tiger also faced the wrath of royals and nobility. It was almost hunted to extinction, for a place in the Wunderkammer, before conservation measures revived the species.

Population estimation is vital to the wildlife conservation policy and management. India, which holds 65 per cent of the global tiger population, has a chequered history in tiger conservation. Today India's tiger database, a unique archive on a large carnivore, is an enviable commodity in scientific research and natural history. For example, a confiscated pelt (and DNA) and be cross-referenced with the national database to find out where the poaching occurred or if a tiger is found to be moving in a human dominated area the archive can reveal its original home range and how the animal has dispersed.

From pugmarks...

The story goes back to 1969 when IUCN had its World Conservation Congress in New Delhi where conservationist raised the alarm and urged the Indian Prime Minister to take immediate steps to save the tiger from extinction. Sport hunting or 'Shikaar' had greatly reduced tiger numbers to around one thousand.

In 1973, Prime Minister Indira Gandhi launched the country's flagship programme 'Project Tiger'. After four and a half decades later, it is now lauded as one of the most successful con-

ervation programmes in the world. The road to this success, however, was fraught with many difficulties. And the biggest threat of poaching still looms large. For tiger body parts are the most sought-after ingredient in Chinese traditional medicine and folk remedies. Further, pelts continue to fetch a high price in the black market.

In the early 2000s poaching wiped out the entire tiger population of two tiger reserves — Sariska in the state of Rajasthan and Panna in Madhya Pradesh. There was news of poaching from other well-known tiger reserves such as Ranthambore, which led to a public outcry. After a prolonged act of denial and non-chalant attitude, the government was forced to act.

During this time the entire methodology of counting tigers — the age-old pugmark method was questioned as it lacked scientific vigour. Since tigers are territorial animals and pugmarks of male and female tigers can be differentiated by design. There were allegations of double counting and inflated tiger numbers. Counting pugmark itself is a complicated procedure and the first step is layout of pugmark impression pads, popularly called PIPs. These are two-meter patch of fine earth spread along the width of forest tract, laid out in such a way that at least one of them registers a tiger walking past. To layout the PIP, the soil is removed to a depth of at least 0.02-0.03 meters and the area filled up with fine earth sieved through a wire mesh.

And the search for pugmarks is carried out all along jeep tracks, riverbanks, beds of dry streams, fire lines and water holes. To record, the best hind pugmark of the right or the left paw is selected. If no hind pugmark is available then the front pugmark is selected but this makes the determination of sex difficult.

Though impressions of all four-pugmarks are left on the ground, only the hind mark usually remains undisturbed by the tiger's walk and remains intact for recording. This is because during a walk the hind paw comes to rest wholly or partly upon the corresponding front paw — left upon left, right upon the right.

While tracking tigers one looks for a clear set of pugmarks for tracing. This is done on a glass sheet mounted on a wooden frame that is placed on the pugmark in such a way that the glass surface remained as close to the pugmark impression as possible without touching it. An outline trace of the pugmark along with the pad, the notches and toes are made with a sketch pen. It is then transferred to a tracing sheet. After tracing, a plaster cast of the impression is made. For this, a square wooden frame is placed over the pugmark and plaster of Paris of a thick consistency poured on to the demarcated area from one side. The whole cast takes about 20 minutes to dry up and before it completely hardens the counting unit's name, number, date, location, length of stride and step and reference number of the tracing are recorded on the cast. This population estimation exercise had been going on since the inception of Project Tiger in the early 70s till the early 2000s.

...to camera traps

The poaching debacle in the early 2000s made the government take several proactive steps and reconstitute Project Tiger as National Tiger Conservation Authority (NTCA) in 2006. The introduction of camera traps was made into the population estimation process. In the case of tigers, every individual tiger will have a unique stripe pattern — just like our fingerprints. A pair of cameras with sensors positioned strategically along forest tracts help to get images of all wildlife that passes through that area. The camera records what the human eye cannot see. Photographs obtained through the camera trap method offer fascinating insights about the secret lives of tigers. We are now more knowledgeable about how individual tigers create their territorial boundaries, breeding and dispersal of young individuals to the surrounding areas. Camera traps also throw light

on territorial infighting, relationship with other large carnivores and prey species in the forest.

The first such modern survey under NTCA revealed dismally low tiger numbers, at 1411. This was an all time low. However, since then the tiger population in India has been seen to grow by 5.8% annually. In 2006, there were 1,411 tigers, 1,706 in 2011 and 2,226 in 2014. (SEE BOX 2)

In 2018, the NTCA conducted the fourth assessment of India's tiger population (after 2006, 2010 and 2014) in four phases across the six tiger landscapes in India — the Shivalik Hills and Gangetic Plains; Central India; Eastern Ghats; Western Ghats; North-eastern Hills and the Brahmaputra Floodplains; and Sunderbans. The cost of this exercise was estimated at around rupees 100 million. This writer joined in the first phase, which recorded carnivore tracks and signs, data sampling of prey species, vegetation and human disturbance. Phase 2 consisted of remote sensing data by the Wildlife Institute of India (WII), which partners the NTCA in this assessment every four years in collaboration with state forest departments. Phase 3 is when biologists from WII visit the tiger reserves and do a crosscheck on the data collected in Phase 1 as well as look at images taken by camera traps.

Where the camera trappings are unavailable because of logistical constraints, DNA extracts from scat samples are collected for analysis. In the last phase, all of this data gathered from the country's 50 tiger reserves that are spread across 18 states, is fed into computers with specially designed software in order to generate information about density and population range.

Today fieldwork and scat analysis are fundamental to the process of documentation; for starters, it's important to know whether it's a tiger or a leopard or some other animal. Signs we had to track and document ranged from pugmarks, claw marks on tree trunks, urine spray (big cats mark territories by repeatedly spraying urine on forest trails), animals rolling on the

grass, digging, the leftover of kills and any vocalization. Every track-sign record had to be supplemented by information on GPS points.

Technology isn't always a magic bullet in the forest. NTCA has also created a mobile app, M-STrIPES (Monitoring System For Tigers-Intensive Protection and Ecological Status) to make data gathering easier and more transparent. But although it was put to use in the field, the app's GPS readings did not match those of the handheld GPS units. Also, most of the forest guards' still use basic phones or are unaccustomed to smartphones. So, the age-old practice of filling forms continues.

The Phase 3 of the estimation process was also going on in tandem. Camera traps placed at strategic points on a 1.4 X 1.4 sq. km grid (covering a 2 sq. km area) were recording all animal movements.

This was the largest wildlife survey anywhere in the world. And the numbers show why –

3,81,400 sq km of forest surveyed
 5,22,996 km of foot survey
 26,838 cameras used
 1,21,337 sq km area surveyed by camera
 34,858,623 photos analysed
 76,561 photos of tigers

At the end of the census exercise the number of individual tigers, which got recorded by the camera trap, was 2461. In the previous assessment—in 2014—1,686 unique tigers were found by this census exercise. These are unique archives in the field of natural history.

Of 2967 tigers across India (83% were actually camera trapped individual tigers and 87% were accounted for by camera trap based capture-mark-recapture and remaining 13% estimated through covariate based models), highest are in Madhya Pra-

desh (526) followed by Karnataka (524) & Uttarakhand (442). Chhattisgarh recorded a decrease from 46 tigers in 2014 to 19 in 2018. Sunderbans also recorded an increase from 76 last time to 88 in 2018 results.

Of the 50 tiger reserves, Nameri and Pakka tiger reserves registered declines while tigers were not recorded in Buxa, Palamu and Dampa tiger reserves.

However, the methods of the tiger surveys (and analysis of data) have been modified over the years, new areas have been surveyed and the accuracy of the estimates has high variance. Further, there is a different cut-off age for tigers in 2014 and 2018 with a 275 per cent increase in camera-trap points. Currently, tiger reserves occupy 72,749 sq km — a mere 2 per cent of India's geographical land mass and tigers occupy an area said to be around 90,000 sq. km.

The days of plunder

How many tigers were there at the beginning of the 20th century? This intriguing question haunts living room conversations even today. There is a fair share of guesstimates thrown in by naturalists and historians from hunting records of royals. One estimate shows 80,000 tigers were shot between 1875 and 1925. However, post second world war the hunting of tigers changed from a royal past time to a commercial enterprise with modern rifles, motor vehicles and other amenities.

One can get a sense of the population decline of tigers through one of the biggest taxidermy business in those times were run by the Ingen brothers. The book, Van Ingen & Van Ingen, Artists in Taxidermy, Mysore, reveals the abundance of big game in India and the factory would process 500 tigers per year from the early 1930s to the end of 1960s. In 90 years of business it has a record of mounting 43000 tiger and leopard trophies for various

royal Wunderkammern. Least to say the overwhelming majority was tiger trophies. Later, Valmik Thapar, a specialist on tigers in India, corroborated this fact in his books that mass killing of the tigers took place between 1930 and 1960. For example, the Maharaja of Sarjuga, in Central India, had the highest individual score, bagging 1100 tigers.

No one really knows the rate of decline in tiger numbers was. In 1950 Jim Corbett, the famous hunter turned conservationist, had opined that there were no more than 18,000 tigers in India. Naturalist E.P. Gee guesstimated that there were 40,000 of them at the beginning of the 20th century while there is yet another guesstimate of 30,000 tigers in 1939. But there is a collective consciousness amongst researchers that the tiger population were brought to the brink of extinction during the British Raj. Undoubtedly hunting had greatly reduced tiger numbers from 40,000 to a mere 1800 in less than 100 years. And just not tiger numbers, a quantum jump in human population in the last century had reduced tiger habitat by more than 50 per cent. Tigers now occupy six to seven per cent of its historical habitat.

The Wunderkammer or the 'cabinet of curiosities' had almost put an end to the tiger but conservation efforts in the last four decades have somehow given another the big cat another chance. From what camera trap pictures depict its truly roaring back.