

Arte Vivifica
e
ex voto

Di Riccardo Brunetti

Introduzione

Questo libretto vuole essere un, piccolo, studio che percorre nella prima parte un'analisi sull'aspetto di cosa può essere il concetto di arte nell'essere umano, nella prima parte ripercorro dalle origini dell'uomo delle caverne a oggi, e nella seconda parte che cosa è un ex voto, dai primi santuari delle civiltà mediterranee fino ai nostri tempi.

Il percorso che analizzo, nei due casi, è confortato da studi storici e archeologici.

Devo ringraziare i professori che ho avuto e i grandi studiosi che ho consultato attraverso i loro scritti.

Con Simpatia
Riccardo Brunetti

L' Arte vivifica

All'origini della civiltà umana abbiamo notato, e fortunatamente ci sono arrivati nel suo splendore, dei disegni che rappresentano scene di una pittura, che molti studiosi hanno studiato.

Però, non letto, che forse in questi uomini primitivi nasceva la prima esigenza intellettuale, di rappresentare col disegnare sulle pareti in delle caverne, scene che raccontavano, figure, segni, simboli. Questa magia, fatta di curiosità, nel riprodurre una figura, che proviene da una complessa elaborazione del cervello umano.

Come in un bambino, e credo in qualsiasi forma vivente, sia vegetale che animale, nel suo sviluppo molecolare e cellulare, ci sia un determinato momento in cui avviene uno straordinario fenomeno. Parlo nel bambino, per il fatto che a me è più simile, è nel momento che raggiunge la facoltà di poter distinguere le immagini distintamente nel proprio cervello, avviene questo straordinario fenomeno, e nel bambino diventa eclatante, l'apprendimento del mondo che lo circonda, e proprio nel cervello che il mondo, le cose, i corpi, le forme e qualsiasi cosa, diventa immagine, simbolo.

Ecco perché l'immagine, il simbolo, diventa il grande e immediato meccanismo di apprendimento e comunicativo del nostro cervello, il più grande mezzo di comunicazione dell'uomo, fin dalle sue origini, ossia, tramite la possibilità di poter trasformare l'energia di fotoni, e non solo, attraverso l'occhio viene trasformata in energia elettrica, e questo impulso elettrico forma una visione nel nostro cervello, una visione fatta con tutte le caratteristiche del nostro cervello, che è unico ma è anche simile agli altri cervelli. Un sentimento, un condizionamento del luogo dove si vive, un condizionamento culturale, una condizione sociale, un problema psichico cioè mentale, può condizionare questa visione, questi simboli, è certo che sì.

Se posso, secondo me, sicuramente da almeno 12000 anni il nostro cervello per alcuni aspetti è sempre lo stesso, e cioè non presenta degli aspetti evolutivi significativi rispetto ad una evoluzione intellettuale culturale, eppure, l'essere umano tende a sentirsi come se fosse l'unico essere vivente che è stato generato da una divinità, in alcuni casi fa parte di un disegno divino.

Per l'appunto da un'idea, da un qualcosa che non esiste, da un qualcosa che non si può immaginare, un simbolo. Eppure, dentro di noi ci sono le risposte, che cosa ci sono nei nostri sogni ad occhi chiusi? Visioni, immagini, scene, simboli, racconti vivi, sono nella nostra mente, nel nostro cervello. Ci sembrano veri, qualche essere umano riesce a sognare anche ad occhi aperti. Il nostro cervello è un fenomeno indecifrabile, come può con uno sguardo verso un suo simile fargli vibrare il sistema nervoso al punto di mandarlo in estasi, cioè indifeso psichicamente.

Mi sono dato alcune spiegazioni di questi fenomeni, che per alcuni aspetti sono comprensibili, sì, il nostro cervello riesce a capire e comprendere alcuni misteri, col tempo, analizzare, conoscere, sapere, attraverso l'applicazione e il metodo. Sono dell'idea che, l'uomo più è curioso del mondo che lo circonda e più riesce a comprenderlo, e a conoscerlo, la curiosità è una grande motivazione.

La nostra prima capacità cognitiva, da quando nasciamo, è un simbolo, l'immagine che ci circonda, le forme, gli oggetti, le persone, gli animali, le piante e tutto quello che noi riusciamo a vedere nel nostro cervello attraverso gli occhi.

Trasformiamo energia e frequenze in visioni, prima in bianco e nero e poi a colori, e allo stesso tempo sentiamo, elettricamente e chimicamente, un suono, come sentiamo con l'olfatto e il gusto, odori e gusti conoscibili e irriconoscibili, sentiamo anche una temperatura diversa, da quella che il nostro corpo ha nel suo interno.

Tutto questo risiede nel nostro cervello, fatto di particelle, molecole, cellule. Un laboratorio biochimico che funziona grazie a delle cariche elettriche, e a degli apparecchi straordinari che trasformano delle energie naturali.

Uno per tutti, pongo alla vostra attenzione ad un passo di letteratura antica, quella pervenutaci da Omero, quando tramite un termine della scrittura usa il "*nous*" greco, che sta ad indicare *annusare col cervello, sentire nella testa* (nel cervello). L'episodio, per chi non ricorda, è quando il cane Argo, ormai malandato e privo di una buona vista, riconosce il suo padrone Ulisse, anche se il povero cane non lo vede e non lo sente, ormai da molto tempo la storia ci dice quasi più di dieci anni, ma il cane lo riconosce, e come con una magia, attraverso l'annusare del cervello.

Quindi la storia ci dice che il povero Argo, subito dopo muore, dopo aver riconosciuto e visto nella sua mente l'affetto, la riconoscenza e quant'altro per il suo amico e padrone, anche se gli mancava la possibilità di utilizzare gli occhi, le orecchie e il naso. Credo che ci basti capire come un termine della scrittura, un concetto, comunicatoci da una idea ed eventuali immagini, ci diano una sensazione straordinaria di quello che noi siamo. Fino ad ora noi ci riconosciamo in tutto questo. Ma ora vorrei parlarvi un poco, di quei simili, nostri antenati, che disegnarono nelle caverne, in un tempo che a noi forse risulta tanto remoto, che remoto non è, per il nostro cervello. Vi scriverò di uomini vissuti all'incirca intorno ai 12.000 a.C. Se in epoche precedenti (Paleolitico) le pitture su roccia di animali avevano un significato magico per favorire la caccia, nel Neolitico esse avevano probabilmente un significato rituale più complesso e ancora misterioso. Le prime tracce di espressione artistica risalgono a circa 32.000 anni fa. Il patrimonio del corredo materiale della preistoria appare dapprima molto ridotto per diventare progressivamente sempre più articolato con il comparire di utensili sempre più specializzati. Nell'ambito della produzione artistica, i primi oggetti sono figurine intagliate nell'osso, utensili decorati, piccoli idoli di pietre diverse. La forma più elementare di pittura parietale preistorica è costituita dalle impronte di mani, ottenute premendo sulla parete rocciosa la mano immersa nel colore, o semplicemente tracciando il contorno con un dito intinto nel colore della mano appoggiata alla parete (come, ad esempio, nelle grotte di Pech Merle e di Gargas in Francia o quelle di Rio Chubut, in Patagonia, risalenti a circa 12.000 anni a.C.). In epoche antichissime si sono sviluppate società matriarcali alla cui origine stava la venerazione della Grande Madre, una divinità femminile, personificazione di tutti gli esseri viventi e simbolo di fertilità. Queste statue sono facilmente identificabili per le caratteristiche sessuali fortemente accentuate: seni enormi, ventre e glutei esagerati, mentre le gambe e la testa rimangono solamente abbozzate. Nel Neolitico si assiste a una evoluzione delle tecniche nella lavorazione degli utensili fabbricati dall'uomo. Accanto alla conquista della tecnica si assiste anche allo sviluppo di una prima forma di ricerca estetica che si esplicita nei primi intarsi e nella creazione di strumenti zoomorfi per le attività di sostentamento dell'uomo primitivo.

Accanto alla produzione di utensili decorati, compaiono i primi strumenti musicali come zufoli in osso.

Nel tempo e nei luoghi, in Europa si contano molte località, in cui sono state trovate tracce di dipinti o sculture paleolitiche.

In Francia sono stati individuati almeno 160 siti, alcuni di questi importanti: Lascaux, Niaux, Les-Trois-Freres, Font-de-Gaume, Les-Combarelles, Chauvet, Cosquer, Cussac e Rouffignac.

Tutti questi luoghi rivaleggiano in bellezza con la grotta d'Altamira in Spagna. Le zone a maggiore concentrazione artistica sono: il Perigord, Quercy, la valle del fiume Lot, i Pirenei e la valle di Chauvet (Ardeche). I Pirenei francesi e la Spagna Cantabrica possono essere considerati, come un'unica area, nella zona del Perigord sono concentrati più di sessanta siti differenti: Lascaux, Rouffignac, Font-de-Gaume, importanti per i dipinti, Les-Combarelles e Cussac, per le incisioni, Cap Blanc, per i bassorilievi. Nell'area di Quercy, numericamente meno consistente, si trovano, circa, trenta caverne dipinte.

I Pirenei costituiscono un gruppo numericamente equivalente a quello di Quercy, la maggior parte dei siti contenuti in quest'area risalgono al Magdaleniano, ma alcuni di essi appartengono a periodi precedenti, Gargas, alcune gallerie in Les-Trois-Freres ed Portel, le grotte e i ripari sono accorpati in piccoli raggruppamenti, come le caverne basche nelle montagne di Arbailles, le tre caverne di Volp e le sei nel bacino di Tarascon-sur-Ariege, tra queste sono significative : Niaux, Les Trois-Freres, Tuc d'Audoubert, Le Portel, Gargas. La valle del Ardeche, contenente il sito di Chauvet, può essere considerata di secondaria importanza, con circa una ventina di caverne.

Altre caverne sono sparse in vari luoghi: la caverna Provenzale di Cosquer, Pair-non-Pair nella Gironde, i tre siti di Le-Placard, Chaire-a-Calvin, Roc-de-Sers nel Charente, Roc-aux-Sorciers e le sculture di Angles-sur-l'Anglin nel Vienne, le due caverne di Arcy-sur-Cure in Borgogna, la grotta di Mayenne Sciences in Mayenne, uno o due ripari nella foresta di Fontainebleau ed altre due caverne, compreso Gouy, in Normandia.

Nel Sud Italia vi sono alcune grotte istoriate, soprattutto in Puglia, in Sicilia ed in Calabria. L'arte parietale può essere inserita in un arco temporale che va dal Perigordiano ed il Magdaleniano in Francia ed in Spagna, e in Italia oltre al Gravettiano ed Epigravettiano, si hanno anche casi neolitici.

Il rinoceronte realizzato nella grotta Chauvet-Pont-d'Arc, risale al primo periodo (31.460), le impronte negative della grotta H.Cosquer, appartengono al Perigordiano finale (27.110), mentre il bisonte nero trovato nella stessa grotta è stato realizzato nel Solutreano (18.010), un altro bisonte nero trovato a Niaux appartiene al periodo successivo, il Magdaleniano, allo stesso periodo appartengono il piccolo bisonte nero della grotta di Altamira ed un altro bisonte trovato nella grotta di Covaciella nelle Asturie circa 14.260 a.C., mentre il suolo di carbone di Lascaux risale al 12.000 a.C. In Italia, le tre figure di cavalli della grotta Pagliacci risalgono all'Epigravettiano circa 18.000a.C. Allo stesso periodo, probabilmente, appartengono anche la crosta stalagmitica della grotta di Santa Maria di Agnano (25.000-12.000) e le figure di grotta Paglicci (15.000-20.000), mentre la grotta dei cervi ha soltanto frequentazioni Neolitiche. Le incisioni della grotta del Genovese risalgono al 9.230 a.C., mentre quelle del riparo di Addaura al 10.000 a.C. (data incerta). Il bue di grotta Di Romito in Calabria invece risale al 9.500 a.C. Infine le iscrizioni della Valcamonica sono databili a partire dal 8.000 a.C. Il motivo che determina la scelta di concentrare i luoghi dell'arte parietale in alcune aree, piuttosto che in altre, non è ancora chiaro. Sicuramente, la scelta degli uomini paleolitici non era condizionata dalla presenza di un numero consistente di ripari e caverne nei territori prescelti. In Francia, luoghi ricchi di grotte e ripari, come la Lingue-doc, Roussillon, la Provenza o ancora le valli nel sud di Quercy e di Aveyron, erano scarsamente considerate dagli artisti paleolitici. Sicuramente esistevano delle motivazioni culturali, legate al mondo magico-rituale che, oggi comprendiamo solo in parte.

Le tecniche

Le capacità artistiche degli esecutori variano moltissimo. Alcune opere sono molto semplici e modeste, mentre altre, per la loro precisione nell'esecuzione, sono sbalorditive. Le tecniche di base utilizzate dagli artisti paleolitici per l'arte rupestre o parietale sono: la pittura e l'incisione. Da un'evoluzione di quest'ultima, derivano i bassorilievi, che sono le rappresentazioni più belle ed impegnative.

Tra i bassorilievi più antichi vi sono la Venere di Laussel ed il pesce realizzato sul soffitto della grotta di Abri-du-Poisson, entrambi, appartenenti al Gravettiano (28-20 mila anni) e situati nel dipartimento di Dordogne, in Aquitania, ma la maggior parte dei basso-rilievi appartengono ai periodi successivi, Il Solutreano ed il Magdaleniano. Al primo periodo appartengono le incisioni di Roc-de-Sers (Charente) e Fourneau-du-Diable (Bourdeilles, Dordogna). Nella prima, sono rappresentati una decina figure di animali allineati su dei blocchi di pietra, invece, nella Fornace del Diavolo sono raffigurati due bovini selvatici ed una terza figura poco chiara.

Invece, le tre figure femminili associate ad alcuni animali, trovati ad Angles-sur-L'Anglin, ed i due grossi cavalli, trovati nel sito di Camp-Blanc, appartengono al Magdaleniano. Le incisioni più semplici sono chiamate lineari. Si tratta della più diffusa forma di arte delle caverne. Questa tecnica ha moltissimo in comune con la pittura. Il modo con cui sono tracciati i contorni con limitate sfumature è tipico anche di quest'ultima (Collins, 1980). Una serie di incisioni di questo tipo, tra cui la testa di un cavallo, particolarmente ben fatta, si trovano all'interno di una grotta, presso il castello di Commarque. questo luogo, anch'esso molto importante, fu scoperto dall'abate Breuil nel 1915. Altre Incisioni si trovano anche nella Grotta di Chabot, su una superficie di 3 per 0,80 metri. Tra i vari segni è distinguibile la sagoma di un mammut. Altri esempi famosi sono: la testa d'orso e la silhouette femminile di Pech-Merle, la testa di cervo della grotta di Pergouset, il bellissimo cavallo di Lascaux, la renna di Les-Combarelles e i bisonti di Mairie-de-Tayjat.

Gli artisti per realizzare le loro opere si servivano di un bulino, per le incisioni più recenti, ma tale tecnica non era conosciuta prima dei 27.000 a.C.

In alcuni casi durante gli scavi archeologici sono stati scoperti gli scalpelli, come a Roc-de-Sers. Ad esempio, la renna di Belcayre (Dordogna, 30.000 a.C.), fu realizzata in maniera molto rozza, con un oggetto appuntito, simile ad un piccone.

I lineamenti del corpo, realizzati con quest'attrezzo, risultarono molto grossolani, ad eccezione della testa che fu eseguita con una cura maggiore. Un esempio di tecnica più raffinata si trova a Le-Ferrassie, dove le linee furono realizzate attraverso l'incisione di una serie di piccoli fori.

La pittura è il mezzo d'espressione più spettacolare, secondo in bellezza, soltanto ad alcuni bassorilievi. Leroi-Gourhan divise l'arte paleolitica in quattro stili, o periodi.

Il primo fu definito "arcaico" per la sua semplicità di esecuzione. Si sviluppò nell'Aurignaziano, tra il 30.000 e il 23.000 a.C.

Il secondo, sviluppatosi tra il 17.000 e il 15.000 a.C.

(tra il Perigordiano e l'inizio del Solutreano), fu caratterizzato dalla rappresentazione completa dei contorni degli animali.

Nel terzo stile, definito "manierista" (tra il 17.000 e il 15.000 a.C.), si sviluppò la ricerca del movimento nella rappresentazione, oltre che ad una maggiore precisione nella descrizione dei dettagli anatomici e l'introduzione della bicromia.

Ad esso appartengono le opere di Roc-de-Sers, Lascaux, ecc.

Nell'ultimo periodo, definito "il barocco del Magdaleniano" (fino all'8500), si ebbe una maggiore attenzione per i volumi.

Le figure assumevano posizioni complesse, dimostrando la conoscenza problematiche tipiche della pittura occidentale.

Altamira, Niaux e Rouffignac appartengono a questo periodo.

I colori utilizzati erano soltanto tre: il tuorlo, il rosso ed il nero.

Da questi si potevano ottenere una grande varietà di sfumature, come a Font-de-Gaume e Altamira.

Il colore rosso era ricavato attraverso la lavorazione dei minerali di ossido di ferro, limonite ed ematite, mentre il nero era realizzato attraverso il diossido di manganese.

Durante il Musteriano, il minerale era utilizzato in pezzi, simili a dei pastelli.

Nei periodi successivi, gli uomini paleolitici impararono a polverizzare i minerali, e ad applicarli sulle pareti, una volta diluiti.

Il colore era applicato sulle pareti con la punta delle dita, in modo da ottenere una fila di impronte digitali, oppure era spalmato quando si volevano realizzare dei tratti continui. Gli stencil delle mani erano realizzati attraverso l'impiego di una tecnica differente.

La tinta, contenuta nella bocca, era soffiata sulla mano utilizzando un corto cilindro in osso. Tale tecnica è stata utilizzata per realizzare le impronte nere e le macchie dei cavalli di Pech-Merle. L'artista nell'eseguire il suo dipinto, in molti casi si limitava a tracciare soltanto il contorno delle figure, come nei siti di Pech-Merle e Cougnac, mentre avvolte ne sfumava alcune parti, ottenendo un effetto policromo di particolare bellezza.

Esistono anche degli esempi in cui tutta la figura era riempita di colore, come a Font-de-Gaume, Altamira, Lascaux e Chauvet.

Per realizzare le sfumature era utilizzata una spatola o un tampone di pelliccia, con cui era stesa la tinta.

In un caso, il cavallo di Ekain, fu realizzato un contorno ben preciso mentre la profondità fu realizzata attraverso l'uso del chiaroscuro. Mentre il bisonte di Marsoulas fu realizzato attraverso una moltitudine di punti rossi discontinui.

Lo spettatore poteva percepire il volume dell'animale soltanto ad una certa distanza.

Non sono rari i casi, in cui, furono associate diverse tecniche artistiche, soprattutto pittura ed incisione.

Come sui bassorilievi di Camp-Blanc e Roc-aux-Sorciers dove sono state scoperte tracce di coloranti.

Un altro caso particolare consiste nei bisonti di Tuc-d'Audoubert, realizzati in argilla, è un esempio straordinario delle capacità artigianali degli uomini paleolitici.

Le tecniche della prospettiva

La prospettiva è una tecnica utile a dare tridimensionalità ad oggetti rappresentati su una superficie piana secondo un punto fisso detto "punto di vista". La tecnica moderna si basa sull'impiego di raggi immaginari che partono dal contorno di un oggetto osservato ed arrivano verso l'occhio dell'osservatore. L'intersezione di questi con un piano verticale, danno il "quadro". Il problema della rappresentazione tridimensionale su superfici piane venne affrontato per la prima volta dai Greci verso la fine del V sec a.C.

Gli artisti paleolitici non conoscevano la prospettiva, né gli altri metodi moderni utili a dare profondità alle opere; tuttavia, riuscirono ad elaborare delle tecniche particolari, con il quale riuscirono a superare i limiti delle rappresentazioni bidimensionali.

Per la rappresentazione degli animali era preferito il profilo laterale, ma spesso, tale metodo limitava la realizzazione di elementi particolari. Un esempio calzante è lo stregone di Les Trois Frères. L'uomo che ha realizzato quest'opera ha dovuto superare la difficoltà di rappresentare elementi particolari disposti su piani differenti, come le corna e la coda, su una superficie piana a due dimensioni. La soluzione venne trovata nel torcere artificialmente la figura. La testa venne rappresentata utilizzando una visione frontale, il resto del corpo attraverso il profilo laterale. L'artista inventò una tecnica che Collins chiama "prospettiva di torsione", utilizzata anche in altre epoche storiche.

Gli egizi usavano, spesso, rappresentare il corpo secondo una visione frontale ad eccezione della testa, vista di profilo. Anche gli artigiani greci, a partire dal VII sec. a.C., impiegavano espedienti simili per realizzare le decorazioni su vari materiali: armi di bronzo, ceramiche, monete e gemme in pietra dura. Tra tutte le ceramiche attiche conosciute, segnaliamo come esempio, un cratere ateniese del 750 a.C. parte di un corredo funebre.

Nell'illustrazione della scena funebre rappresentata su di essa, la muta dei cavalli è stata realizzata in modo da dare maggiore profondità alla scena, espedienti simili non sono rari nell'arte paleolitica. L'uso di combinare la testa di profilo ed il corpo di prospetto unito ad una serie di gesti. A tale scopo gli artisti Paleolitici avevano adottato anche altri espedienti.

Un caso interessante è il cinghiale della grotta di Altamira in Spagna.

L'animale è stato disegnato con 8 zampe piuttosto che 4.

Alcuni esempi interessanti in cui si è cercato di superare i limiti delle due dimensioni, sono: i tori eseguiti nella medesima grotta ed i cervi della grotta di Lascaux. In entrambi i casi la superficie rocciosa viene utilizzata per dare alle figure volume e movimento.

La policromia ed un saggio utilizzo di sfumature, avevano il medesimo scopo di dare profondità ai soggetti.

A Font de Gaume e a Lascaux troviamo alcuni esempi di come venivano rappresentati, i disegni erano rinnovati ogni anno, sovrapponendo i nuovi ai precedenti.

Gli artisti nell'esecuzione dei disegni non seguivano alcun criterio.

Non seguivano un unico asse orizzontale, tutti gli elementi avevano angolazioni differenti e non vi era proporzioni tra essi.

Non erano raffigurati alberi, piante o elementi topografici.

Non vi è nessuna rappresentazione che riguardi gli astri, come il sole e la luna, o nuvole. Le categorie dei soggetti rappresentati sono quattro: figure animali, figure umane, simboli (antropomorfi o geometrici) ed insiemi di linee indeterminate. Leroi-Gourhan realizzò un'analisi sulla frequenza dei soggetti rappresentati, basandosi su un campione di 66 siti. Nel 63 % dei casi si trattava di immagini di animali, tutti i segni insieme erano il 34%, e soltanto nel 4% dei casi furono identificate delle figure umane.

L'animale più rappresentato era il cavallo, ed in ordine decrescente, il bisonte, lo stambecco, il cervo, il mammut, e la renna. È stato notato che, i primi due animali, spesso, erano associati all'interno della stessa rappresentazione.

Ma le associazioni tra soggetti potevano variare, anche notevolmente, da sito a sito. A Font-de-Gaume delle 200 immagini individuate, tra animali e simboli, 84 riguardavano soltanto bisonti. Vi sono alcuni luoghi, in cui, i segni sono numericamente più significativi, rispetto alle rappresentazioni animali.

Un esempio è la grotta di Niaux, in cui i segni sono tre volte di più numerosi degli animali. Le rappresentazioni umane sono molto meno numerose.

Inoltre, nella maggior parte dei casi, si tratta di esecuzioni molto sommarie, in cui è distinguibile soltanto la silhouette.

Alcuni tipi di segni sono in relazione al corpo umano, perché ne riproducono alcune parti. Si tratta degli organi sessuali maschili e femminili, e gli stencil delle mani, riscontrabili in numero elevato. A Quercy, nei Pirenei centrali e nella Spagna Cantabrica, sono state scoperte più di 500 impronte di mani. Gli animali disegnati, appartenevano alla fauna locale. Avvolte l'insieme dei soggetti rappresentava una scena di caccia, ed in casi molto particolari, alcuni di essi venivano trafitti da frecce o colpiti da bastoni o da boomerang.

Una scena di questo tipo fu eseguita nella grotta di "Les-Trois-Frères". Al suo interno, è stata scoperta un'intera parete ricoperta di incisioni.

I soggetti (mammut, rinoceronti, bisonti, cavalli, orsi, asini, renne, ghiottoni, bue muschiati), furono inseriti in una scenografia completata da una serie di lance scagliate su di essi.

In generale, bisonti e orsi erano gli animali più rappresentati nei siti Aurignaziano-Magdaleniani. Sugli orsi, in alcune occasioni, erano rappresentati anche i fori delle ferite.

Nell'Italia Meridionale il bue sostituisce il bisonte.

Un caso particolare è il salmone di Abri du Poisson ed i tonni della grotta del Genovese.

I simboli, ad eccezione di quelli a carattere sessuale, nella maggior parte dei casi non sono comprensibili. Nei periodi più antichi i simboli vulvari sono a forma di pera, mentre nel più tardo Aurignaziano diventa più comune una forma a triangolo rovesciato. Vi sono anche esempi di falli, alcuni incisi su pietra e uno proveniente dal rifugio roccioso di Blanchard scolpito intorno ad un corno di bisonte. Nel Magdaleniano si diffondono anche le vulve a coda di pesce, falli circoncisi e segni a punta.

Nella grotta di Pech-Merle, ed in altri casi, furono disegnate file di dischi, macchie o linee.

Nella grotta di Fount de Gaume sono stati scoperti dei segni simili ai tetti a spiovente delle case, e per questo sono stati chiamati tectifomi. In alcuni casi, questi insiemi erano così grandi e complessi da essere definiti dagli esperti: "Grandi Simboli".

Questi complessi di linee, in alcuni casi erano distinguibili in tre gruppi differenti.

Per Giedion "tutti i grandi simboli sono deliberatamente oscuri, essi erano destinati ad essere incomprensibili a tutti tranne che agli iniziati".

Fatta eccezione per le rappresentazioni simboliche degli organi sessuali, le rappresentazioni umane sono estremamente rare. I soggetti maschili erano più ricorrenti su piccoli oggetti, come statue, utensili decorati o placche. Tra i rari casi pittorici vi sono gli uomini con le lance situati nelle grotte di Cognac e Pech-Merle. I soggetti femminili erano più frequenti, la Venere di Laussel è forse la più famosa. Le rappresentazioni femminili avevano tutte caratteristiche simili. Erano tutte piuttosto grasse, alcune presentano i segni della gravidanza. I glutei erano grandi e molto accentuati (in alcuni casi, presentano un accumulo di adipe nei glutei, riscontrato nelle donne delle popolazioni boscimane), il seno era prosperoso, i volti erano realizzati in maniera molto approssimativa. Le caratteristiche facciali erano rare, occhi, naso e bocca spesso non erano rappresentati, le braccia snelle erano incrociate sul petto, le cosce erano ben modellate, ma le gambe e i piedi erano raramente compresi nelle rappresentazioni. Sia i simboli sessuali che le veneri, indicano una forte curiosità negli uomini e nelle donne paleolitici, credo per la fertilità. Nel Magdaleniano l'interesse per le figure umane incominciò ad aumentare.

Le figure sono spesso "piegate" o curve all'altezza della vita a forma di boomerang. La testa è rappresentata di rado e i piedi e le braccia sono ugualmente poco importanti. A quest'epoca appartengono un'importante serie di figure maschili. Tra queste soltanto alcune sono identificabili come tali, mediante la rappresentazione del pene, alcune di loro presentano attributi animali.

L'uomo di Gabillou, in Dordogna, ha le corna di bisonte, mentre lo stregone di Les-Trois-Frères ha delle corna ramificate, oltre ad una serie di altre caratteristiche animali.

A Tuc-D'Audobert, invece, sono stati scoperti degli uomini con testa d'alce.

Nel celebre sito di Lascaux, all'interno di una cripta, si trova una figura maschile distesa. La silhouette, posta in posizione orizzontale, ha il pene eretto ed un becco d'uccello.

Qualcosa di simile si trova nel sito di Addura, presso il Monte pellegrino, vicino Palermo. Qui troviamo un'incisione in cui viene illustrata una danza rituale comprendente: figure distese, organi sessuali in evidenza e musci a becco di uccello.

Anche la postura dei soggetti richiama quella degli animali, obliqua o orizzontale.

Non esiste nell'arte parietale, una singola rappresentazione maschile dipinta in una posizione completamente eretta, con lineamenti facciali chiaramente umani, e comunque, trattati con la stessa precisione dedicata agli animali.

Secondo Giedion: "Gli uomini raffigurano sé stessi solo di rado, ma gli animali costantemente, sembra che essi vogliano essere animali, non hanno alcuna arroganza nella loro umanità".

In Italia esistono un numero minore di grotte contenenti esempi di arte parietale. Nel Sud Italia vi è una maggiore concentrazione, soprattutto in Puglia, in Sicilia ed in Calabria.

La Puglia è la regione più rappresentativa, all'interno del suo territorio si trovano: la grotta Romanelli, la prima in Italia a restituire testimonianze artistiche risalenti al paleolitico, al suo interno è stato scoperto una gran quantità di pietre incise con motivi geometrici o zoomorfi.

Le incisioni su parete più interessanti sono un bovide ed un alce, mentre tra i soggetti geometrici troviamo un ciottolo dipinto con cerchi pieni di colore rosso. Oltre a grotta Romanelli, altri esempi sono stati scoperti a grotta delle veneri di Parabita, grotta del cavallo presso Santa Maria di Leuca e grotta Sacara presso i laghi Alimini.

La grotta di Parabita è famosa anche per le due piccole statuine in osso di età gravettiana. Nella grotta Paglicci, sono presenti delle pitture parietali in ocre rosse, le uniche conosciute in Italia, tra cui tre cavalli, di cui uno rampante, associati ad impronte di mani.

Nella grotta dei Cervi è possibile trovare vari soggetti umani ed animali stilizzati, la figura di uno stregone, e molte rappresentazioni simboliche, tra cui vi sono quelle "spiraliformi" e le impronte di mani.

All'esterno della grotta di Santa Maria di Agnano, in cui sono state scoperte due sepolture epigravettiane, sopra una crosta stalagmitica posta all'esterno della grotta, sono stati individuati alcuni segni geometrici. La seconda area importante è la Sicilia, dove a partire dal 9000 a.C. fioriscono le arti figurative.

Qui troviamo la grotta del Genovese, situata sull'isola di Levanzo (nell'arcipelago delle Egadi); In una grande caverna, scoperta nel 1947, accessibile soltanto attraverso un basso corridoio naturale, sono stati scoperti 4 figure umane danzanti, 10 bovidi, 12 equidi, 6 cervi e un felino. Sulle pendici del Monte Pellegrino, presso Palermo, nel 1953 è stato scoperto il riparo dell'Addaura, nella scena centrale, già precedentemente illustrata, sono raffigurati nove uomini disposti in cerchio, nell'atto di intraprendere una danza rituale, due di esse si trovano all'interno del cerchio, stese per terra, piegate in maniera innaturalmente.

In una cavità vicina, Addaura III, sono state scoperte altre figure di uomini e di animali, che non presentano criteri compositivi.

Nella Grotta Niscemi sul versante opposto del Monte Pellegrino, invece sono stati scoperti bovidi, capridi ed equidi.

In Calabria, in località Papasidero (Cosenza), nella grotta di Romito, sono state scoperte diverse figure animali, tra cui quella di un bue. Nel Nord Italia il sito più importante si trova in Valcamonica, dove, lungo il corso del fiume Oglio, sono visibili almeno 200.000 figure incise sulla roccia. I graffiti più antichi sono rappresentazioni di figure animali, per lo più cervidi, incise a semplici linee con pietre silicee.

In Località Villabruna, in provincia di Belluno, presso una sepoltura maschile epigravettiana sono stati scoperti ciottoli dipinti con linee ondulate rosse.

Il significato dell'arte delle caverne, realtà e rappresentazione.

L'arte può essere intesa come una descrizione mimetica della realtà, oppure come la volontà di esprimere un concetto simbolico-astratto.

I maestri del 500 italiano, come Raffaello e poi dopo Caravaggio, si sono distinti per la loro capacità di riprodurre la realtà percepita, fin nei minimi particolari.

All'opposto, Picasso, Derain, Mondrian, ecc., hanno elaborato un linguaggio pittorico tendente al massimo grado di astrazione, fortemente simbolico.

Oggi è difficile dimostrare, a posteriori, la capacità degli artisti paleolitici di elaborare dei concetti in chiave simbolica.

Sono in molti a sostenere che, l'arte paleolitica era per chi la eseguiva soltanto un passatempo, praticato durante il tempo libero.

L'artista non faceva altro che rispondere al suo istinto "naturale" di decorare. Si trattava di "arte per l'arte", emersa dal riconoscimento da parte dell'uomo di casuali somiglianze nella natura. Probabilmente, almeno all'inizio, il significato dell'arte era quello di rappresentare la realtà. La rappresentazione, ai suoi esordi, era frutto di un processo di elaborazione analogico (imitazione delle forme che percepiamo guardando), scomposto in due fasi: percezione ed interpretazione della realtà. In questo caso, qualsiasi rappresentazione prevedeva la conoscenza della realtà oggettiva, ed allo stesso modo, la conoscenza si manifesta attraverso una rappresentazione mimetica.

Successivamente, le rappresentazioni risultarono essere frutto di un'idea dell'artista, cioè della sua elaborazione della realtà in forma ideologica, utilizzando un procedimento di tipo logico. Il prodotto dell'artista si allontana da un'elaborazione naturalistica, per assumere sempre più caratteristiche antinaturalistiche e concettuali.

L'arte, nel suo nuovo significato, assunse un ruolo centrale all'interno di pratiche religiose. La rappresentazione artistica aveva un forte contenuto simbolico, legato alla caccia e la procreazione.

Se analizziamo, ad esempio, una delle categorie più ricorrenti nell'arte rupestre, il mondo animale, si vede che l'uomo tendeva a aderire ad una descrizione di tipo analogica-naturalistica.

Gli artisti adoperavano ogni tipo di accorgimento tecnico, per far sì che i soggetti dipinti o scolpiti si avvicinassero alla realtà.

Gli animali erano riprodotti con un impressionante cura dei particolari. L'aderenza alla realtà sembrava dipendere esclusivamente dalle capacità artistiche. Ma un'analisi più profonda dei soggetti dimostra la presenza di un contenuto concettuale anche in questo tipo di rappresentazioni.

Infatti, esiste un legame molto forte tra il linguaggio analogico con cui sono realizzati e le manifestazioni mistico-religiose cui sono collegati.

In primo luogo, l'ossessione per il mondo animale e la scarsa volontà di auto rappresentarsi o di rappresentare qualsiasi altro elemento naturale, è spiegabile soltanto se si considera l'ammirazione per gli animali, come una forma di culto o di animismo.

Scrivono Giedion: "La figura dell'essere umano appariva trascurabile a paragone con la bellezza e la forza della figura animale.

L'auto esaltazione con cui sia l'uomo che la donna erano presentati nudi alla luce del sole nella scultura greca era totalmente inimmaginabile per l'uomo primitivo".

Nessun altro elemento appartenente alla realtà riusciva ad ottenere la stessa attenzione degli animali. Il sole, la luna, le nuvole, o qualsiasi altro elemento legato al territorio non vennero mai dipinti. Ugualmente si può dire per il fuoco, i fulmini o l'acqua. L'uomo stesso è presente in pochissime rappresentazioni. In secondo luogo, l'arte parietale era inserita all'interno di un contesto specifico: le grotte e i ripari.

Questi luoghi, di difficile accesso e, in alcuni casi, senza la possibilità di utilizzo di una fonte di luce diretta, erano le sedi più improbabili per esecuzione di lavori artistici così impegnativi, a meno che, non esistessero delle motivazioni culturali specifiche. L'artista, prima di essere un abile disegnatore, era un mago potente.

Le grotte decorate erano le sedi dei santuari mentre gli animali erano una rappresentazione degli spiriti che questi popoli veneravano. Secondo alcuni, tale sistema magico-religioso era sorretto da due principi complementari, identificati nelle due specie animali più rappresentati il cavallo e il bisonte, e si nota una grande sensibilità nelle rappresentazioni.

L'esperienza artistica, per certi aspetti, è comparabile all'esperienza della caccia.

In essa vigono gli stessi processi percettivi utilizzati dall'uomo per individuazione delle tracce lasciate dalle sue prede.

Come dice Brusa -Zappellini, la traccia è un indizio, "è un segno che ha un senso in sé", ma allo stesso tempo è anche "un segnale che ha un senso fuori di sé",

perché aldilà della sua forma, permette di identificare la fattezze dell'animale che l'ha lasciata.

"L'impronta della preda evoca, dunque, qualcosa d'altro, costringe la mente a riflettere sul nesso che unisce lo spazio al tempo, l'assenza alla presenza". La percezione dei segnali, inducono l'osservatore ad elaborare una realtà fittizia, senza la quale è impossibile impostare le proprie strategie di caccia.

L'artista-stregone opera come un cacciatore, egli però non deve trovare degli indirizzi materiali su di un'azione avvenuta in passato, deve, invece, trovare delle forme in grado di assumere l'aspetto dell'animale da rappresentare, egli si avvale della "capacità evocativa delle linee e dei volumi di creare un riconoscimento fittizio, di carattere illusorio". Soltanto successivamente, quando avrà soddisfatto questo primo principio, darà inizio all'opera. All'origine dell'arte vi è quindi un "attitudine proiettivo-fantastica dell'immaginazione" utilizzata in maniera differente dal cacciatore e dall'artista-stregone. La scelta di simulare la realtà attraverso la natura risultava essere doppiamente suggestiva quando, per realizzare le proprie opere, venivano scelti corridoi contorti e oscuri all'interno di grotte naturali. La sensazione che si provava immergendosi in tali luoghi non era soltanto di caratteristica illusoria. "Nella mentalità primitiva, fortemente animistica, le analogie formali dovevano evocare, nello spazio magico delle infinite fluttuazioni visive, osmosi e metamorfosi continue" tra il mondo animale e quello minerale. La mano dell'artista, attraverso il ritocco dei contorni, oltre a riprodurre degli elementi del mondo reale voleva anche celebrare l'unione dei mondi naturale e minerale, attraverso una prospettiva animistica.

Il processo di creazione artistico doveva essere suddiviso in tre fasi:

- a) il riconoscimento isomorfo affidato all'intuizione del momento;
- b) il ritocco teso a sottolineare l'avvenuto riconoscimento;
- c) l'attività figurativa vera e propria che cristallizza, nell'immagine dipinta, l'apparizione fissandola nel tempo.

Esistono numerosi esempi di adattamento dei soggetti alle forme della natura.

Nella Grotta di Altamira, sono stati realizzati due bisonti sfruttando due grandi sporgenze ovali della volta rocciosa.

A Rouffignac dei serpenti sono stati realizzati partendo dalle fratture naturali della parete.

Nella Grotta di Niaux, una testa di cervo è stata realizzata partendo da una cavità naturale completata con l'aggiunta delle corna.

A Lascaux, invece è stato realizzato un branco di cervi, che sembrano emergere dall'acqua mentre attraversano un fiume, in questo caso la rocca è stata utilizzata per simulare l'acqua del fiume.

Bibliografia

- Brusa-Zappellini G., *Arte delle origini, Archeopterix-Arcipelago*, Milano 2002
- Boardman J. (a cura di), *L'arte classica*, editori Laterza, Roma - Bari 2002.
- Campbell J, *Mitologia Primitiva. Le maschere di Dio*, Arnoldo Mondadori Editore, 1990.
- Cavalli Sforza L. L., *L'evoluzione della cultura*, Codice edizioni, Torino, 2004.
- Cioffi R., Finocchi Gherzi L., Picone M., Zucconi G., *L'arte e la storia dell'arte. L'ottocento*, Minerva Italica, Milano 2002
- Collins D., *L'avventura della preistoria. Viaggio nel passato dell'uomo dalla scimmia all'artista*, Newton compton Editori, 1980.
- Clottes J., *Paleolithic art in France, ...*, 2002
- Daniel G., *L'idea della Preistoria*, Biblioteca Sansoni, Firenze 1968
- Fabietti U., *Storia dell'antropologia*, Zanichelli editore, Bologna, 2001.
- Gallo S., Mirolla M., Zucconi G., *L'arte e la storia dell'arte. Il Novecento*, Minerva Italica, Milano 2002
- Gedion, s. *L'eterno presente: le origini dell'arte*, Feltrinelli, Milano 1965
- Ingravallo E. (a cura di), *il museo racconta. Il Salento e la preistoria*, Edizioni Moscara Associati, Cavallino (Le) 2004
- Jekeman M. W., *The Origin and History of the Mayas*, 1945. (citato in: Daniel G., *L'idea della Preistoria*, Biblioteca Sansoni, Firenze 1968)
- Leroi-Gourhan, A., a cura di, *Dizionario di preistoria*, Einaudi, Torino 1991/92
- Leroi-Gourhan, A., *il gesto e la parola. Tecnica e linguaggio*, Einaudi, Torino 1977
- Marx K., *Per la critica dell'economia politica*, Editori riuniti, 1957 - Ed. or. 1859.
- Marx K. e Engels F., *L'ideologia tedesca*, Editori riuniti, 1958 - Ed. or. 1845 - 46.
- Orlando M. A., *l'Alca città di Maglie. Guida al Museo*, Editto a cura della Amministrazione Comunale di Maglie. Pfeiffer J. E., *La nascita dell'uomo*, Arnoldo Mondadori Editore, 1971

Ramirez J. A., *Arte preistorica e primitiva*, fenice 2000 srl, Milano 1994.

Rodriguez P., *Dio è nato donna*, Editori Riuniti. Smith, Robertson W., *Lectures on the Religion of Semites*, Schocken Books, New York, 1972 - Ed. or. 1889,

Tylor E. B., *Primitive Culture*, Brentano, New York, 1920 (citato in: Fabietti, *Storia dell'antropologia*, Zanichelli editore, Bologna 2001).

Van Gennep A., *I riti di passaggio*, Boringhieri, Torino 1981 Ed. or. 1909 (citato in: Fabietti, *Storia dell'antropologia*, Zanichelli editore, Bologna 2001).

Ziegler C. (a cura di), *i Faraoni*, Bompiani Arte, Milano 200

Scopro con curiosità che trovo altre idee sull'arte vivifica, senza che io ne avessi avuto conoscenza, e ve ne faccio partecipi. Nella scuola ispirata al pensiero pedagogico di R. Steiner, l'arte diviene una parte integrante dell'insegnamento e dell'educazione dell'uomo in divenire.

L'arte vivifica ciò che è puro concetto e consente di risvegliare attraverso il creare artistico una umanità ricca di contenuti interiori. Accostando il bambino al vivente mondo dei colori, si cerca di fare sperimentare dunque, non solo con l'occhio ma soprattutto con l'anima, i sentimenti che essi suscitano.

L'azzurro, per esempio, desta un movimento che partendo dall'interiorità porta alla calma, mentre il rosso focoso desta il sentimento di qualcosa che vuole manifestarsi verso l'esterno, tendendo a un carattere aggressivo.

la Natura

"Questo desiderio di essere vicino alla natura è evidentemente provocato nell'uomo da ricordi (...).

Forse questi ricordi risalgono a quei tempi oscuri in cui l'uomo, quasi animale, era più felice nella sua vita primitiva, completamente legata alla natura.

Oppure i suoi ricordi risalgono ancora più lontano e l'uomo rammenta oscuramente il Paradiso Terrestre, ch'egli ha perduto (...).

O forse ancora il presentimento di un paradiso futuro spinge l'uomo verso la natura (...) che si presenta allo spirito dell'uomo, a traverso presentimenti o ricordi, buona, bella, perfetta, misericordiosa."

Giorgio de Chirico

Un tema caro a de Chirico, quello dell'arte che 'vivifica', in senso letterale, la natura.

Il genere pittorico tradizionalmente noto come "natura morta" viene ripreso e, nel mutare di nome in "vita silente" si carica della vitalità primigenia della natura, che restituisce in quanto forza creatrice.

La vita interna dell'oggetto, la sua *vita silente*, magnificata dall'artista, si risveglia ed entrando in relazione dinamica con il paesaggio in cui è inserita, diventa soglia tra mondo reale e mondo metafisico.

In *Note sul problema del kitsch*, piccolo saggio del 1939, Hermann Broch afferma che alla base di una delle più pervasive (e, a parer suo, riprovevoli) tendenze della contemporaneità, il *kitsch*, c'è la riduzione dello scopo principale dell'arte a effimero soddisfacimento emozionale-sensibile del fruitore^[1]. La tendenza kitsch, applicabile tanto alle modalità di creazione dell'opera quanto a quelle di fruizione, consiste per Broch in una perversa confusione tra categorie estetiche ed etiche (inaugurata in epoca romantica), il cui proposito è quello di trasformare la vita umana in «un'opera d'arte nevrotica, un'opera cioè che impone alla realtà una convenzione completamente irreale imprigionandola in un falso schema»^[2].

L'ipoteca negativa fatta gravare da Broch sul kitsch ha larga eco: lo testimonia, tra l'altro, l'antologia curata in Italia da Gillo Dorfles alla fine degli anni Sessanta, intitolata emblematicamente *il Kitsch. Antologia del cattivo gusto*, che raccoglie saggi di storici e critici d'arte (tra i quali lo stesso Broch), con l'intento di svolgere «una sorta di "catalogo ragionato" del cattivo gusto imperante»^[3]. Dagli anni Sessanta a oggi, il kitsch ha accresciuto esponenzialmente la sua presenza nel mondo dell'arte, sicché, a fronte di tale impatto, pare semplicistico e meno che mai esplicativo risolvere la questione ricorrendo all'etichetta di «cattivo gusto». Occorre piuttosto tentare una definizione del kitsch in quanto categoria estetica. L'espressione compiacente ed effimera, l'emozione facile e reiterata, l'intenso coinvolgimento sensoriale del fruitore (non raramente accompagnato da manifestazioni psico-fisiologiche come il pianto o la commozione) ma di brevissima durata: questo è il kitsch, eccitazione di emozioni temporanee che si innescano potentemente e, poi, rapidamente vengono dimenticate. Il kitsch sollecita una ricezione «corporea», viscerale, che spesso si declina nell'annullamento della distanza tra oggetto percepito e soggetto percipiente, con la conseguente impossibilità, per il soggetto, di formulare un vero e proprio giudizio di gusto. Ciò, come detto, in modo effimero, usa e getta.

È per questo che la stimolazione «fisiologica», propria del kitsch, espone a lungo andare il fruitore al rischio un'estetizzazione, dell'inaridimento delle emozioni troppo frequentemente e superficialmente sollecitate.

Per farsi un'idea del kitsch contemporaneo, basti pensare, ad esempio, alle numerose trasmissioni televisive (dalle soap opera ai reality show) che «emozionano» lo spettatore in maniera intensa, programmatica e rapida, oppure a certe forme di musica pop o ancora alla pubblicità.

È vero che, oggi, gran parte dell'arte contemporanea – non solo, dunque, quella più o meno consapevolmente kitsch si orienta verso la sollecitazione della componente corporea, in senso lato «vivente», dello spettatore, stimolando modalità di fruizione interessate e partecipi che coinvolgono il soggetto fin nelle sue corde più intime, anche procurandogli forti reazioni di tipo fisiologico (come il disgusto, la nausea, la ripugnanza) all'atto dell'esperienza estetica. Gli interpreti hanno teorizzato, a questo proposito, l'imporsi nel contemporaneo di una modalità di fruizione dell'arte di tipo tattile-voyeuristico[4], che prende il posto della classica modalità contemplativa-visiva. Il riferimento va qui, anzitutto, a quelle opere d'arte contemporanea che si rivolgono allo spettatore colpendolo sensibilmente, traumatizzandolo, sospendendone, nello choc, le capacità critiche e di riflessione per mezzo dell'esposizione violenta di corporeità oscene, atroci, sofferenti (si pensi alle opere di Gina Pane, a quelle dei gruppi di ricerca artistica «Cadavere» [5].

Tuttavia, il kitsch è qualcosa di diverso da questa “scioccante” tendenza: l'oggetto kitsch stimola sì intensamente il fruitore anche nella sua componente corporea, fisiologica, ma procurandogli un gradevole compiacimento, senza scuoterlo né tramortirlo. Il kitsch fornisce al fruitore esattamente quel che gli serve per sentire i propri impulsi potenziati, ma senza serietà, pensosità o impegno, bensì in maniera frettolosa e, a lungo andare, banale. Il kitsch, per così dire, è un fuoco di paglia: facile a innescarsi, violento quando scoppia, rapidissimo a estinguersi senza lasciare troppe tracce di sé. Questa diffusa condizione dell'arte contemporanea, che mostra di rivolgere sempre più intensamente l'attenzione verso la dimensione fisiologica, biologica, «vivente» del fruitore, secondo le due modalità cui si è in breve accennato sopra (o, da un lato, cercando di dare uno shock lo spettatore, sino a procurargli, nella fruizione, reazioni fisiologiche estreme, di disgusto, di sdegno, di ripugnanza, oppure, dall'altro lato, cercando di compiacerne i sensi, per mezzo di «pacchetti» di emozioni

di utilizzo rapido e indolore) è complessa da intendere e chiarire, e sollecita molteplici interrogativi.

Ad esempio, sollecita a interrogare più approfonditamente il nesso tra l'arte e la dimensione del fisiologico, del «vivente» in senso lato, dal punto di vista di un'estetica non solo della fruizione (come si è per lo più fatto sino a questo punto), ma anche della creazione.

Come è facile intendere, infatti, non è esclusivamente a partire dal contemporaneo che si intreccia il nesso tra arte e *bios*, tra arte e corpo, vita, fisiologia. Se l'estetica è, appunto, *aisthesis*, cioè «senso, sensorialità», non stupisce che l'esperienza artistica, sia creativa sia fruitiva, abbia coinvolto anche in passato, in vario modo, la dimensione «vivente», biologica, dell'umano, addirittura la sua fisiologia e «visceralità».

La vita, il vivente, sono stati al centro delle speculazioni dei filosofi sin dagli albori della riflessione estetica, in pieno Settecento. Da un'analisi delle posizioni della modernità su questi temi, allora, può forse trarre giovamento anche il contemporaneo, legato alla prospettiva del vivente, almeno nel senso della precisazione e della sottolineatura delle reciproche differenze e peculiarità nella trattazione della medesima tematica.

La cifra che distingue il moderno dal contemporaneo, nell'approccio estetico alle questioni della vita e del vivente ci pare possa essere individuata nell'annullamento, tipico del contemporaneo, della distanza tra soggetto che recepisce «vivamente» l'arte e oggetto recepito, e che rende impossibile la riflessione critica e la formulazione di un giudizio estetico (sino al venire meno della stessa polarità di soggetto e oggetto).

L'arte contemporanea che si accosta alla vita, in altri termini, si immerge in essa completamente, vi si perde, vi si annienta, inducendo anche il suo fruitore a fare altrettanto: è il trionfo del fisiologico puro, ancorché brutale e opaco.

Ma su questo tentativo di differenziazione del moderno dal contemporaneo avremo modo di tornare in seguito, dopo aver analizzato alcuni esempi di pensatori della modernità che hanno interrogato il nesso tra arte e vivente, tra arte e vivificazione delle forze dell'uomo, stimolazione ed eccitazione dei suoi impulsi. Nel Settecento e nell'Ottocento, come detto, l'arte non è affatto estranea alla vita.

Faremo riferimento a tre pensatori «classici» della riflessione sull'arte e sull'esperienza estetica: Nietzsche, Hölderlin, Kant, non casualmente in un percorso a ritroso, come si trattasse di un approfondimento che risale progressivamente alle origini della disciplina estetica. Accosteremo la posizione nietzschiana sull'arte come «massimo stimolante della vita» (secondo quanto si legge nei frammenti de *La volontà di potenza* e come Heidegger, nel suo *Nietzsche*, ha ampiamente analizzato) a due luoghi paradigmatici dell'opera hölderliniana: la soluzione offerta da Hölderlin alla *querelle des anciens et des modernes*, appunto motivata in base al nesso tra arte e *Lebendiges*, «vivente», e la figura della sensazione trascendentale [*transzendente Empfindung*] nello scritto frammentario *Wenn der Dichter einmal mächtig ist*, intesa come sensazione [*Empfindung*] del potenziamento delle capacità cognitive e sensoriali dell'uomo-poeta nello stato creativo. Secondo quanto emerge da questi due importanti luoghi, Hölderlin è molto vicino al concetto kantiano di genio come «potenza vivificatrice» dell'opera (l'ultimo passaggio nel nostro trittico moderno), ma parimenti vicino al concetto kantiano è Nietzsche, benché forse più nei fatti che nelle intenzioni, se è vero, come Heidegger rileva, che in Nietzsche agisce ancora in maniera significativa il fraintendimento schopenhaueriano del kantismo.

Nietzsche. L'arte come stimolante della vita

In un frammento della nietzschiana *Volontà di potenza* leggiamo che l'arte è il «grande stimolante della vita» [7]. Nel contesto di un'estetica palesemente «fisiologica», Nietzsche individua un nesso strettissimo tra la dimensione della vita, del vivente, e quella dell'arte: per mezzo dell'arte accade il potenziamento della vita, intesa sia come vita dell'artista, le sue capacità creative all'atto della produzione dell'opera), sia come vita del fruitore (le sue capacità recettive all'atto dell'esperienza e del godimento di essa).

Tuttavia, è in particolare la dinamica creativa a interessare Nietzsche, cioè, per utilizzare la sua peculiare terminologia, l'estetica declinata al genere «maschile» piuttosto che al «femminile».

In alcuni centrali passaggi de *La volontà di potenza*, il filosofo individua lo stato estetico fondamentale (cioè lo stato peculiare in cui si trova l'artista quando crea e può creare) in una sorta di ebbrezza («stato di ebbrezza»), che precisa nei termini seguenti: Lo stato di piacere che si chiama ebbrezza è esattamente un'alta sensazione di potenza... Le percezioni spaziali e temporali sono cambiate; si abbracciano con lo sguardo lontananze enormi e per così dire le si *vede* per la prima volta, l'occhio *spazia* su grandi moltitudini e grandi estensioni; l'organo *si affina* per percepire molte cose minime e fugaci [...] la *forza* si manifesta come senso di sovranità nei muscoli, come agilità e piacere nel movimento, come danza, leggerezza, *presto* [8]. Si tratta di una descrizione spiccatamente fisica, fisiologica. La critica ha messo in luce come, in questa connotazione dell'estetica in senso fisiologico, agisca su Nietzsche il portato del pensiero psicologico e fisiologico di matrice positivista dell'Ottocento francese, anzitutto di Ernest Renan e Paul Bourget [9].

La volontà di potenza abbonda, in effetti, di espressioni che lasciano intendere tale «fisicità» del produrre e del creare. Gli artisti, quando sono buoni a qualcosa, posseggono (anche nel corpo) un temperamento forte, esuberante: sono animali vigorosi, sensuali; non si può pensare a un Raffaello privo di un certo surriscaldamento del sistema sessuale, "Fare musica è ancora un modo di fare figli"; la castità è soltanto l'economia di un artista, in ogni caso, negli artisti la fecondità viene meno insieme con la capacità di procreare. [10]

E ancora, "L'arte ci ricorda gli stati del *vigor* animale; da un lato è uno straripare, il traboccare di una corporeità fiorente nel mondo delle immagini e dei desideri; dall'altro è un'eccitazione delle funzioni animali per opera di immagini e desideri di una vita più intensa, un'elevazione del sentimento di vita, uno stimolante di questo sentimento" [11].

Pare, da queste affermazioni di Nietzsche, che l'arte sia il «grande stimolante della vita» nel senso, anzitutto, che essa dà libero corso agli impulsi dell'uomo, li lascia espandere, sollecitando le componenti animali in una giostra del piacere in cui l'artista trova la sua soddisfazione.

Questo può essere vero, è tuttavia merito di Heidegger aver posto l'attenzione sul fatto che, se l'arte esaurisse qui il suo mandato, cioè nell'essere mezzo di soddisfazione per i più potenti impulsi umani, essa verrebbe meno all'altra metà dell'importante compito che ricopre nell'economia generale del pensiero di Nietzsche: oltre che «stimolante della vita», l'arte è infatti anche *contro movimento e antidoto al nichilismo* [12], dunque luogo in cui si preparano e da cui emergono i nuovi valori, dopo la disfatta di quelli antichi.

La chiave per intendere in che modo fisiologia e posizione di nuovi valori possano coesistere l'una accanto all'altro sta nel concetto di «grande stile», che è la forma in cui l'arte autentica, comunque fondata nel corpo e nella sua fisiologia, configura sé stessa [13]. Seguiamo, a proposito, l'argomentazione di Heidegger, che evidenzia la problematica nietzschiana in modo chiaro:

La fisiologia dell'arte, in apparenza, prende il suo oggetto solo come un ribollente processo naturale, come un prorompente stato di ebbrezza che decorre senza che nulla si decida, poiché la natura non conosce ambito di decisione.

Ma l'arte come contro movimento che si oppone al nichilismo deve pur porre un fondamento per la posizione di misure e valori nuovi, deve quindi essere rango, distinzione e decisione. Se l'arte ha la sua autentica essenza nel grande stile, questo significa adesso: misura e legge vengono poste soltanto nel dominare e nel domare il caos e l'elemento di ebbrezza. Questo è quanto il grande stile esige per essere possibile. Di conseguenza *la dimensione fisiologica è la condizione fondamentale perché l'arte possa essere un contro movimento creativo*. L'arte in grande stile è la semplice calma del dominare, conservandola, la somma pienezza della vita [14].

Heidegger mette in luce come l'elemento «corporeo», «fisiologico» dell'arte sia in Nietzsche costitutivamente aperto a un *al di là di sé* (ma *non* altro da sé). Lo stato estetico di ebbrezza e di eccitazione degli impulsi non resta chiuso in sé stesso, bensì tende alla forma, a quella costrizione del caos che produce l'opera, «il sensibile è in sé orientato alla visione d'insieme, all'ordine, a ciò che è domabile e fissato» [15].

Detto altrimenti, per Nietzsche è arte autentica (cioè *a un tempo* massimo stimolante della vita *e* antidoto al nichilismo) quell'arte che, pur restando fondata in senso fisiologico, nell'elemento propriamente sensibile e «vivente» dell'uomo, orienta questa vita verso l'ordine formale e l'equilibrio. Con ciò l'arte non cessa di stimolare la vita, anzi, la stimola tanto più, quanto più fa di essa il *fondo* necessario da cui la bella forma artistica trae possibilità e autenticità. Il vivente, di cui l'opera d'arte è il potenziamento, non è dunque ciò in cui l'artista e il fruitore si perdono, si inabissano, obliano sé stessi nell'annientamento della differenza tra sé e l'oggetto artistico (wagnerismo); piuttosto, il vivente è forza che, nell'arte, accresce sé stessa sino trasformarsi in ordinata bellezza, il più splendido tra i frutti della vita.

Hölderlin. L'arte e il vivente

Prediletto da Nietzsche che, come noto, lo definisce «il mio poeta preferito» in un breve componimento degli anni ginnasiali, anche Hölderlin si confronta con il problema del vivente e del rapporto tra l'elemento vivente e la poesia, in alcuni luoghi paradigmatici della sua opera. Il tema del vivente, nei suoi molteplici aspetti e declinazioni, è al centro delle riflessioni del poeta, al punto che la sua intera teorizzazione poeto logica, soprattutto negli anni compresi tra il 1798 e il 1800, può essere considerata una grande ricerca della *lebendige Sprache*, cioè di quel linguaggio poetico in grado di vivificare l'uomo e il suo mondo, di potenziare e diffondere la vita^[16]. Il *curriculum studiorum* presso lo *Stift* di Tübingen consente a Hölderlin di approfondire le tematiche relative alla psicologia empirica, mentre nel periodo di permanenza a Francoforte, a partire dal 1797, la vicinanza a uno tra i più celebri medici e scienziati del tempo, Thomas Sömmering, noto per i suoi studi sull'«organo dell'anima», gli permette di approcciare le questioni della medicina, delle scienze naturali e dello studio degli esseri viventi.

Inoltre, sempre a Francoforte e negli stessi anni, anche l'amico Hegel si interessa al problema della vita e del vivente, sebbene in senso più spiccatamente speculativo e meno scientifico: lo testimoniano i saggi noti come *Scritti teologici giovanili*, soprattutto il testo intitolato *La positività della religione cristiana* (dove il concetto di positività è approfondito come precisa antitesi a quello di vita, vivente) e il cosiddetto *Frammento di sistema del 1800*, con la nota definizione della vita come «unione di unione e non unione» [17]. Infine, il progetto schilleriano di educazione estetica dell'uomo, col compito, affidato dal poeta e filosofo di Marbach alla poesia, di vivificare l'uomo nell'integralità dei suoi impulsi di contro all'unilaterale specializzazione razionalistica, conferma ulteriormente Hölderlin nell'idea che *Poësie* e *Lebendiges* non possano che procedere strettamente uniti [18].

Sono vari i passaggi nei quali Hölderlin mostra chiaramente di concepire la poesia come mezzo di stimolazione delle forze dell'uomo e di vivificazione della comunità umana in generale. Anzitutto, si consideri il breve saggio frammentario *Sul punto di vista da cui dobbiamo considerare l'antichità*, originariamente destinato al progetto di rivista *Iduna* [19].

Lo scritto si inserisce all'interno della ben nota *Querelle des anciens et des modernes*, che ormai da un secolo infiammava gli animi degli intellettuali europei, con una significativa recrudescenza proprio sul finire del Settecento [20]. Alla disputa circa la superiorità dell'arte degli antichi su quella dei moderni o viceversa Hölderlin risponde appellandosi ai diritti della «natura vivente» [*die lebendige Natur*] degli uomini e dei popoli, continuamente esposta al rischio di soggiacere alle forme positive del passato.

Occorre, in quanto moderni, evitare di sottomettersi agli antichi non per una questione di superiorità o inferiorità, bensì per proteggere la vitalità del proprio impulso originario diretto a formare l'informe, a produrre, a portare all'essere.

Hölderlin scrive: l'antichità appare del tutto contrapposta al nostro impulso originario, che si dirige alla formazione dell'informe, al perfezionamento dell'originario naturale, sicché l'uomo nato per l'arte accoglie, in maniera naturale e dappertutto, più volentieri il rozzo, il non-dotto, l'infantile, che una materia già formata, dove, a lui che vuol formare, il lavoro appare già compiuto.

E la ragione generale del tramonto di tutti i popoli è sempre stata, infatti, che la loro originalità, la loro propria natura vivente (*ihre eigene lebendige Natur*) ha soggiaciuto alle forme positive e al lusso, che i loro padri avevano prodotto[21].

La ragione del tramonto di molti popoli e civiltà del passato consiste, agli occhi di Hölderlin, nel peso esercitato su di essi dalla raffinatezza e dall'estremo di formazione raggiunti dai predecessori. Non si tratta, dunque, di un tramonto «naturale», intendendo con ciò la prospettiva herderiana per la quale una legge di natura (illustrata da Herder frequentemente attraverso la metafora organica-vegetale) presiede allo sviluppo delle diverse civiltà secondo il ciclo nascita-crescita-culmine-decadimento, bensì del soffocamento dell'impulso *naturale* alla formazione, proprio dell'uomo (specialmente moderno), a causa dell'eccesso di *cultura* dei padri.

L'arte, secondo quanto emerge da questo saggio, si caratterizza dunque per il fatto di rispondere all'impulso vivente della natura umana, a quella tensione formativa che si radica nell'essere stesso dell'uomo e che ne è quasi un'esigenza fisiologica.

Il riferimento alla fisiologia non è forzato, se consideriamo che il termine utilizzato da Hölderlin per indicare l'umana tendenza alla «formazione dell'informe» è, nel saggio citato, *Bildungstrieb*, fondamentale espressione mutuata dal celebre embriologo Friedrich Blumenbach, che col suo studio *Impulso formativo e generazione*, del 1781, aveva segnato una tappa importantissima nel dibattito settecentesco sulle opposte teorie biologiche di epigenesi e preformismo[22]. È vero che, per effetto della rapidissima adozione e diffusione del concetto di *Bildungstrieb* in ambito artistico ed estetico[23], quando Hölderlin utilizza il termine nel 1797 il riferimento alla sua originaria derivazione biologica può forse già essersi un po' indebolito[24]. Sta di fatto, in ogni caso, che questo saggio non è l'unico luogo in cui il poeta mostra di far valere uno stretto nesso tra arte poetica, vivificazione delle forze dell'uomo ed «elemento vivente» in generale.

Un altro riferimento importante è nella lettera di Hölderlin al fratello Karl datata 1° gennaio 1799.

In essa Hölderlin dice che la poesia «dona all'uomo la quiete, non quella vacua, ma la quiete vivificante, in cui tutte le forze sono in azione.

La poesia avvicina gli uomini e li connette, non come il gioco, in cui gli uomini sono uniti tra loro solo nella misura in cui ciascuno dimentica sé stesso e non c'è nessuno di cui riesca ad apparire la vivente peculiarità»[25]. Difficile, in questo stralcio, non notare un'allusione velatamente polemica allo *Spiel* schilleriano, quell'impulso al gioco [*Spieltrieb*] che per Schiller sta alla base di ogni espressione artistica, dunque anche della poesia. Definire la poesia frutto di uno *Spiel* implica il rischio, per Hölderlin, di misconoscere la serietà della vivificazione/unificazione (dell'uomo singolo e degli uomini tra loro) che la poesia rende possibile.

Non come un gioco, non come una *Zerstreuung* vivifica l'arte poetica[26], bensì come un rigoroso armonizzarsi di sensibilità e intelletto, di spirito e corpo, di sensazione e riflessione nell'atto creativo o ricettivo, se si considera colui che fruisce dell'opera poetica.

L'arte non è nulla di effimero: non è distrazione, qualcosa che sparisca in fretta subito dopo aver sollecitato e compiaciuto l'uomo, è piuttosto rigore e serietà, non una serietà eterea, «intellettualistica», ma tutta radicata (anche fisicamente) nel fatto umano. Disponiamo di moltissime testimonianze (in particolare dall'epistolario) delle risonanze fisiche e corporee dell'impegno creativo in Hölderlin, una vera e propria «sintomatologia» del creare[27].

L'ultimo passaggio che ci preme sottolineare in merito al binomio arte-vivente in Hölderlin è tratto dal difficile testo *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes Wenn der Dichter einmal mächtig ist...*, della prima metà del 1800[28].

In questo scritto frammentario, che Hölderlin compone, senza l'intento di pubblicarlo, per chiarire a sé stesso il modo in cui procede il suo spirito poetante, l'autore individua la condizione ultima di possibilità del comporre poetico in una complessa figura di «sensazione trascendentale» [*transzendente Empfindung*].

Nella sensazione trascendentale il poeta acquista consapevolezza dell'attivazione contemporanea di tutte le principali modalità del proprio sentire e intendere: l'*Empfindung*, infatti, come si legge nel testo, è sensazione di piacevolezza *e insieme* di felicità, di sublimità *e intensità*, di unicità *e* imperturbabilità, di fedeltà all'oggetto poetico *e* di armonia, è riflessione *e* coscienza ecc[29].

Solo chi raggiunge la sensazione trascendentale, attraverso un articolato percorso che l'intera *Verfahrungsweise* si occupa di delineare, cioè solo chi diventa consapevole del proprio poter sentire e intendere le cose in tutte le maniere, è nella condizione di poetare. In altri termini, il comporre poetico implica, come sua *Bedingung*, l'esperienza della vitalità di sensi e intelletto. Nel *Über die Verfahrungsweise*, inoltre, ricevono la loro fondazione teorica le cosiddette leggi dell'alternanza dei toni e dei generi poetici, che Hölderlin espone in alcuni brevi frammenti poetologici di estrema complessità[30]. Queste leggi stabiliscono avvicendamenti determinati di *Stimmungen*, di stati d'animo, per ciascun genere poetico (lirico, tragico, epico). Si tratta, ad un tempo, delle *Stimmungen* effettivamente in alternanza nell'animo del poeta nel momento in cui egli compone quel certo genere di poesia, e di quelle che la poesia ha il compito di stimolare nel lettore, nel momento in cui questi la recepisce. L'idea di fondo è che il componimento attivi in colui che legge stati d'animo analoghi a quelli esperiti da chi lo ha composto. Sia in riferimento all'atto creativo sino in riferimento a quello ricettivo, dunque, la poesia è per Hölderlin *vivificante*: stimolazione di stati d'animo nel lettore, attivazione della totalità del sentire e intendere possibile nell'autore.

Kant. Vivificatio

«È propriamente l'arte della poesia quella in cui la facoltà delle idee estetiche si può mostrare in tutta la sua misura»[31], così Kant, nel paragrafo 49 della *Critica della capacità di giudizio* (1790), all'interno della sezione (dal paragrafo 46 al 50) dedicata all'esposizione del concetto di «genio». L'affermazione kantiana significa che il poeta, tra tutti gli artisti, è colui che riesce nella maniera più efficace a esibire le idee estetiche, cioè a produrre quelle peculiari rappresentazioni dell'immaginazione alle quali non è adeguato alcun concetto.

La mancanza di un concetto adeguato è determinata dal fatto che queste rappresentazioni mettono in moto, nel fruitore della poesia, tutta una serie di rappresentazioni collaterali affini a quella principale; con ciò, dice Kant, *vivificano* «l'animo, aprendogli la veduta in un campo sterminato di rappresentazioni imparentate»[32].

Il genio, «disposizione d'animo innata [*ingenium*] mediante la quale la natura dà la regola all'arte»[33], è la facoltà produttiva per cui mezzo l'artista riesce, appunto, a esibire le idee estetiche. Sotto questo rispetto, il genio [*Genie*] è definito anche spirito [*Geist*], «il principio vivificante dell'animo [*das belebende Prinzip im Gemüte*]»[34],

«la facoltà di esibire idee estetiche»[35]. Tutte le opere delle arti belle, secondo Kant, sono da considerarsi opere del genio, vale a dire che tutte, se sono opere d'arte autentiche, devono poter attivare nell'animo una sequela di rappresentazioni affini, con ciò vivificandolo, dandogli «molto a pensare»[36].

La vivificazione dell'animo a opera del genio, precisa Kant, non accade solo nell'ottica di un'estetica della ricezione, dunque da artista a fruitore, ma anche nella prospettiva di un'estetica della creazione, cioè da artista ad artista. Dal momento, infatti, che il genio è un talento innato, un dono di natura, le opere del genio non possono essere copiate (il prodotto di una *Nachmachung* sarebbe mera trivialità, e per nulla opera d'arte bella), ma possono essere seguite [*Nachahmung*], cioè prese a modelli e ad esempi. «Le idee dell'artista» geniale, infatti, «suscitano idee simili nel suo scolaro, se la natura lo ha dotato di un'analoga proporzione delle capacità dell'animo»[37]. Questo significa che le idee del genio *vivificano* l'animo del suo discepolo, inducendolo a creare anch'egli opere geniali, a patto che la natura, ovviamente, l'abbia già dotato di una capacità geniale in potenza.

Per chiarire come il concetto di *vivificazione* [*Vivification* o *Lebendigwerdung*], applicato in Kant all'opera d'arte, non sia affatto un'espressione metaforica o retorica, bensì qualcosa di serio e fondato, è utile il riferimento a un'opera giovanile del filosofo di Königsberg, i *Gedanken von der wahren Schätzung der lebendigen Kräfte*, *Pensieri sulla vera valutazione delle forze vive*, del 1747[38].

In questo saggio, prodotto come tesi di laurea a conclusione del percorso universitario a Königsberg, Kant prende posizione nella controversia tra cartesiani e leibniziani riguardo al concetto di forza.

La forza deve essere valutata secondo la formula cartesiana della massa per la velocità, oppure secondo quella leibniziana del prodotto della massa per il quadrato della velocità?

La disputa è tutt'altro che marginale e dotta, nella misura in cui, con Cartesio da un lato e Leibniz dall'altro, Kant contrappone due modelli di scienza: uno tendente alla matematicizzazione e geometricizzazione del mondo, in senso quantitativo ed estensivo, l'altro e alla metafisicizzazione del mondo, con l'introduzione di qualità intensive e di concetti non immediatamente geometricizzabili.

Kant si schiera con i leibniziani (pur con l'apporto di alcune significative modifiche alla teoria di Leibniz).

Quanto importa qui mettere in luce, per i limitati intenti del presente contributo, è che discutendo del concetto di *vivificazione* nella *Critica della capacità di giudizio* Kant ha presenti, sullo sfondo, questioni scientifiche precise. Non si tratta dunque di metafore o di suggestive formulazioni: la «messa in moto» di rappresentazioni imparentate, la «rapidità di associazione», l'«attivazione», «comunicazione» in altri e «vivificazione», di cui si parla in riferimento all'opera del genio, riprendono un ordine di pensieri già in azione nella disputa tra cartesiani e leibniziani, declinandolo qui, ovviamente, in senso estetico[39].

Anche nel caso kantiano, dunque, e con fondatezza, l'arte è strettamente legata alla dimensione del vivente, della vivificazione e potenziamento delle forze dell'animo. L'esempio della *Critica* kantiana è stato certamente presente a Hölderlin e Nietzsche, per l'elaborazione delle loro riflessioni a proposito del nesso tra *Kunst* e *Leben*.

L'arte contemporanea, come si è visto in esordio a questo contributo, guarda con sempre maggiore interesse alla dimensione della «vita», del «vivente», prevalentemente nell'ottica di un'estetica della ricezione, laddove «vivente» (cioè partecipe, interessata, anche fisiologica) è anzitutto la fruizione che ci si attende dell'opera.

La differenza tra contemporaneo e moderno ci pare consista, a questo proposito, nel fatto che la «stimolazione della vita» nell'arte contemporanea si risolve spesso o in effimero gioco (quella *Zerstreuung*, quello *Spiel* facile a innescarsi e altrettanto facile a declinare, di cui dice Hölderlin nella sua lettera al fratello Karl) oppure in eccitazione così completa e pervasiva della componente «viva», fisiologica del fruitore, da impedire ogni distanza tra soggetto percipiente e oggetto percepito, dunque ogni spazio rappresentativo, essenziale per la formulazione di un autentico giudizio di gusto, secondo i dettami dell'estetica kantiani.

Che si tratti di una direzione nuova d'approccio alla vita, degna anch'essa come le altre in passato e ancora tutta da indagare, oppure di un mero scadimento in senso deteriore del nesso tra arte e vita formulato dalla modernità, resta il fatto che l'arte contemporanea, nel suo *vivo* imporsi, sollecita interrogativi fecondi, che stimolano l'estetica al continuo vaglio e ripensamento delle proprie categorie fondamentali[\[40\]](#).

Note

- [1] Broch (1990): 156 ss.
- [2] *ivi*, p. 197.
- [3] Dorfles (1968): 11.
- [4] Mazzocut-Mis (2003).
- [5] *ivi*, specialmente al cap. IV, 109 ss.
- [6] Per queste considerazioni sull'importanza dei concetti di vivente e di vita in Nietzsche e in Kant.
- [7] «L'arte e nient'altro che l'arte! È quella che più rende possibile la vita, la grande seduttrice della vita, il grande stimolante della vita...», in Nietzsche (1901): 465.
- [8] Nietzsche (1901): 432.
- [9] Cfr. su questo punto Campioni (2001).
- [10] Nietzsche (1901): 432.
- [11] *ivi*, 433.
- [12] *ivi*, 430.
- [13] Ad esempio *ivi*, 456: «[Il grande stile è] diventare padroni di quel caos che si è; costringere il proprio caos a diventare forma; diventare logici, semplici, univoci, matematici, diventare *legge*, ecco la grande ambizione».
- [14] Heidegger (1961): 132
- [15] *ivi*, 207.
- [16] Così Hölderlin nell'importante lettera del 12 novembre 1798 all'amico Friedrich Neuffer, in un periodo di grande impegno compositivo per la stesura di una delle versioni della tragedia. *La morte di Empedocle*: «Ciò che occupa ora maggiormente i miei pensieri e i miei sensi è il *vivente nella poesia*», in Hölderlin (1992-1993), vol. 2: 711-71
- [17] Per tutte queste notizie, cfr. Gaier, Lawitschka, Metzger, Rapp, Waibel(1996); Idd. (2002). Inoltre, sul tema, Gaier 1994. Per gli scritti giovanili di Hegel, il riferimento è a Hegel(1907) Per una panoramica d'insieme sulle scienze della natura tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, cfr. Poggi(2000
- [18] Cfr. Schiller (1795).
- [19] Hölderlin (1797), in Hölderlin (1992-1993), vol. 2: 68-69.
- [20] Sulle origini francesi della *Querelle*, cfr. A.-M. Lecoq (2001). Cfr. anche Fumaroli (2005).
- [21] Hölderlin (1797) (Hölderlin [1996]: 68).

- [22] Cfr. Blumenbach (1781).
- [23] Cfr., a proposito, Fabbri Bertoletti (1989).
- [24] Cfr. Macor (2006).
- [25] In Hölderlin (1992-1993), vol. 2: 727.
- [26] Si noti l'ulteriore allusione polemica a Schiller, dopo il riferimento allo *Spiel*, al gioco: il concetto di *Zerstreuung*, cui qui fa riferimento Hölderlin, è infatti centrale nella *Ankündigung an die Horen*, apparsa nel primo fascicolo della rivista schilleriana nel dicembre del 1794: «A un sereno intrattenimento, e libero da passioni, essa [*Die Horen*, n.m.] deve essere consacrata, e ad accordare allo spirito e al cuore del lettore, che la vista degli avvenimenti del nostro tempo fanno presto ad irritare e deprimere, un lieto svago (*eine fröhliche Zerstreuung*)». Il testo della *Ankündigung* è riprodotto in Schiller (2006): 193-199.
- [27] Si legge ancora nella lettera al fratello Karl, del 1° gennaio 1799: «i toni che ho sfiorato [Hölderlin fa riferimento a una poesia che ha appena finito di comporre, n.b] risuonano ancora così potentemente in me [...], che io dopo aver finito non sono più riuscito a prendere sonno, e il giorno seguente ero troppo stanco, per avere la forza di raccogliermi e ricompormi», in Hölderlin (1992-1993), vol. 2: 728. Su questo, Guglielminetti (2003).
- [28] Il testo si trova in Hölderlin (1992-1993), vol. 2: 77-100.
- [29] In Hölderlin (1996): 113.
- [30] *Ivi*, 121-123.
- [31] Kant (1790): 447.
- [32] *ibidem*. Si legge anche *ivi*, 451: «l'idea estetica è una Rappresentazione dell'immaginazione associata a un concetto dato, la quale è collegata con una tale molteplicità di rappresentazioni parziali nel loro libero uso che per essa non può venir trovata alcuna espressione designante un concetto determinato, una rappresentazione, dunque, che fa pensare, in aggiunta a un concetto, molto d'ineffabile, il cui sentimento vivifica le facoltà conoscitive e con la lingua, come mera lettera, collega lo spirito».

[33] *ivi*, 427.

[34] *ivi*, 443.

[35] *ibidem*.

[36] *ibidem*. Si legge anche *ivi*, 453: «il genio consiste propriamente nel felice rapporto (che nessuna scienza può insegnare e nessuna diligenza può imparare) di trovare idee per un concetto dato e, d'altro canto, di escogitare per esse l'*espressione* mediante la quale disposizione d'animo soggettiva che ne è l'effetto, quale accompagnamento di un concetto, possa venir comunicata ad altri».

[37] *ivi*, 433.

[38] In Kant (1747): 1-181.

[39] Sul Kant precritico si veda lo studio, sempre utilissimo, di Campo (1953). Sul concetto di *genio* cfr. Moretti (1998). Sul Kant della terza *Critica*, cfr. Desideri (2003), soprattutto, in relazione alla questione del genio, p. 151 ss.

[40] Cfr., su questo, Montani (2007).

e per finire La mostra “Trash”

L'espressione “trash” non ha sempre un connotato negativo. È in questo contesto che si inseriscono l'artista e la sua arte e la spazzatura diventa così oggetto artistico. L'arte vivifica e recupera, insegna a recuperare e recuperarsi. Da questo concetto nasce l'idea di un'esposizione che riunisce il lavoro di numerosi artisti (francesi italiani e svizzeri) al fine di creare un insieme di opere che guideranno lo spettatore in tutti i sensi possibili della mostra.

L'ambientazione , un giardino storico, il Parco Negrotto Cambiaso di Arenzano, sottolinea ed amplifica il contrasto e ricorda che non ci può essere futuro senza memoria, sostenibilità e cura.

Bibliografia

- Blumenbach, J.F., 1781: *Über den Bildungstrieb und das Zeugungsgeschäfte*,
J. C. Dieterich, Göttingen. Trad. it. *Impulso formativo e generazione*,
10/17, Salerno, 1992.
- Broch, H., 1990: *Il Kitsch*, Einaudi, Torino.
- Campioni, G., 2001: *Les lectures françaises de Nietzsche*, PUF, Paris.
- Campo, M., 1953: *La genesi del criticismo kantiano*, Magenta, Varese.
- Desideri, F., 2003: *Il passaggio estetico. Saggi kantiani*,
Il Melangolo, Genova.
- Dorfles, G., 1968: *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto*,
Gabriele Mazzotta, Milano.
- Fabbri Bertoletti, S., 1989: *Impulso formazione e organismo*.
Per una storia del concetto di Bildungstrieb nella cultura tedesca,
Olschki, Firenze.
- Fumaroli, M., 2005, *Le api e i ragni. La disputa degli Antichi e dei Moderni*, Adelphi, Milano.
- Gaier, U., 1994: „...ein Empfindungssystem, der ganze Mensch“.
Grundlagen von Hölderlins poetologischer Anthropologie im 18. Jahrhundert, in H.-J. Schings (a cura di), *Der ganze Mensch: Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, Metzler, Stuttgart-Weimar, pp. 724-746.
- Gaier, U., Lawitschka, V., Metzger, S., Rapp, W., Waibel, V., 1996: *Hölderlin-Texturen*, vol. 3, *Gestalten der Welt“: Frankfurt 1796-1798*, Deutsche Hölderlin-Gesellschaft, Tübingen.
- Gaier, U., Lawitschka, V., Metzger, S., Rapp, W., Waibel, V., 2002: *Hölderlin-Texturen*, vol. 4., *Wo sind jetzt Dichter?“: Homburg, Stuttgart 1798-1800*, Deutsche Hölderlin-Gesellschaft, Tübingen.
- Guglielminetti, E., 2003: *Il mondo in eccesso: scambio dei toni in Hölderlin e Novalis*, Jaka Book, Milano.
- Heidegger, M., 1961: *Nietzsche*, Neske, Pfullingen.
Trad. it. *Nietzsche*, Adelphi, Milano, 1994.
- Hölderlin, F., 1992-1993: *Sämtliche Werke und Briefe*,
a cura di M. Knaupp, Carl Hanser Verlag, München-Wien.
- Hölderlin, F., 1996: *Scritti di estetica*, Mondadori, Milano.
- Kant, I., 1747: *Gendaken von der wahren Schätzung der lebendigen Kräfte*, in Id., *Werke*, vol. 1: *Vorkritische Schriften I, 1747-1756*, W. de Gruyter, Berlin, 1910.

- Kant, I., 1790: *Kritik der Urteilkraft*, Lagarde und Friedrich, Belin-Libau. Trad. it. *Critica della capacità di giudizio*, BUR, Milano, 1995.
- Lecoq, A.-M., 2001 (a cura di): *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Gallimard, Paris.
- Macor, L. A., 2006: *La concezione antropologica di F. Hölderlin: Gegenauflärung in Namen des ganzen Mensch*, "Archivio di storia della cultura", 19, pp. 17-41.
- Mazzocut-Mis, M., 2003: *Voyeurismo tattile. Un'estetica dei valori tattili e visivi*, Il Melangolo, Genova.
- Montani, P., 2007: *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Carocci, Roma.
- Moretti, G., 1998: *Il genio*, il Mulino, Bologna.
- Nietzsche, F., 1901: *Der Wille zur Macht*, Naumann, Leipzig. Trad. it. *La volontà di potenza*, Bompiani, Milano, 1995.
- Nohl, H., 1907 (a cura di): *Hegels theologische Jugendschriften*, Mohr, Tübingen. Trad. it. G.W.F. Hegel, *Scritti teologici giovanili*, Guida, Napoli 1989.
- Poggi, S., 2000: *Il genio e l'unità della natura*, il Mulino, Bologna.
- Schiller, F., 1795 (2006): *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Reclam, Stuttgart. Trad. it. *L'educazione estetica dell'uomo. In una serie di lettere*, Rusconi, Milano, 1998.

EX VOTO

LA PAROLA "EX VOTO" DERIVA DAL LATINO
"VOTUM"= "VOVEO" CIOÈ PROMESSA, OFFERTA.
*CONSISTE NELLO SCIOGLIMENTO DI UN OBBLIGO CON LA
DIVINITA' PER UN INTERVENTO MIRACOLOSO.*

Capitolo 1

Gli ex voto nell'antichità

1.1 Gli ex voto Fenici in frittta

Ne tempio di Biblo detto "degli Obelischi", sono stati ritrovati circa trecento ex-voto in frittta, rivestimento della ceramica a smalto costituito da un materiale vetroso a base di silice, ottenuto per fusione. Inizialmente qualcuno ha pensato che si trattasse di prodotti egiziani, ma successivamente sono stati riconosciuti come fenici.

Questi ex voto raffigurano animali di ogni genere, riprodotti in modo schematico nel III millennio, poi più curati nei dettagli a partire dal II millennio.

Allo stesso tempo gli artigiani hanno espresso una forte tendenza a fissare i soggetti nel movimento: scimmie erette, gatti che dormono, sciacalli in fuga, leoni incedenti e, soprattutto, ippopotami con le fauci spalancate, tanto ben eseguiti da far pensare all'esistenza di modelli viventi, cosa non impossibile, visto che i Fenici allestivano nelle loro città numerosi zoo con animali esotici.

Questi ex voto includono anche figurette umane grottesche, colte in atteggiamenti di riso sgangherato, o mentre bevono e mangiano smodatamente, oppure con la testa dolorante fra le mani, o infine mentre si sfregano gli occhi.

Secondo alcuni la buffa posa di queste figure dava la sensazione di destare un'ilarità in modo da tenere lontani gli spiriti maligni. Nel tempio Biblo venivano inoltre deposte come offerte molte statuette di bronzo, racchiuse in piccole giare cilindriche sormontate da un coperchio.

Molte di queste statuette rappresentano uomini in movimento con un "lebbadè", un tipico copricapo fenicio, calcato sul capo, oppure con un berretto conico di feltro, trattenuto sotto il mento da un soggolo, una di queste conteneva all'interno, tante statuette simili fra loro da far pensare che l'intero equipaggio di una nave avesse voluto farsi raffigurare per presentare il proprio ex voto prima dell'imbarco.

I Fenici usavano ricoprire queste figurine con una sottilissima lamina d'oro e pare che gli artigiani di Tiro eccellessero in questo tipo di arte, tanto che nella Bibbia sono descritti i rilievi ricoperti d'oro che maestranze Tirie eseguirono per il Tempio di Gerusalemme.

In seguito, la copertura d'oro venne applicata dai Fenici anche agli avori. Le figurine presentano la linea tipica delle sculture egizie: il corpo è esile, le spalle sono squadrate, le braccia ricadono rigide e i volti, spesso barbati, hanno il naso pronunciato.¹

¹ storia dei fenici

1.2 Gli ex voto **Pinakes** di Locri Epizefiri

Una delle più alte e celebri testimonianze dell'arte della Magna Grecia è costituita dai pinakes locresi, tavolette in terracotta con finissime rappresentazioni a bassorilievo, prodotte in serie con matrici e completate da una vivace policromia.

Le placchette venivano ricavate per impressioni da matrici in terracotta, che si riconducono ad artisti di pura scuola greca, e venivano poi, prima della cottura, ritoccate a stecca e rifinite da valenti artisti locali dell'argilla.

I pinakes furono prodotti in numerosissimi esemplari di diversa grandezza in un periodo abbastanza breve, tra il 490 e il 460 a.C., per essere offerti com'ex voto (in fatti non un solo esemplare c'è pervenuto integro) nel tempietto di Persefone in contrada Mannella.

In una mostra di restauro, allestita preso il Museo Nazionale di Reggio Calabria sono stati esposti ben 176 tipi diversi di Pinakia, disposti, non già secondo la tecnica e lo stile a loro peculiari, ma in rapporto alla tematica del soggetto, e divisi in dieci gruppi, e cioè :

- 1) Animali sacri alla Dea
- 2) Mobili e arredi del culto, senza personaggi in scena
- 3) Ratto di Kore-Persefone per opera d'Ade, più spesso di un suo delegato
- 4) Scene di sacrificio e allestimento del rito
- 5) Raccolta della frutta ed altre scene, con alberi e piantagioni
- 6) Preparazione, trasporto e consegna alla Dea del peplo nuziale
- 7) Acconciatura e vestizione della Dea
- 8) Preparazione del letto con corteo nuziale
- 9) Ricevimento da parte di Persefone (sola o con Plutone), recanti offerte votive
- 10) Apertura del likon mystikon da parte della Dea
- 11) Rappresentazioni varie

Molte scene si riferiscono in fatti al mito di Persefone, e soprattutto al momento cruciale del rapimento della giovane dea da parte di Hades, dio dell'oltretomba, su un carro tirato da cavalli alati.

La discesa agli inferi della dea, che presiedeva la coltivazione dei cereali causò, secondo il mito, l'interruzione della vegetazione, finché la dea Demetra, madre di Persefone, ottenne che la figlia restasse per sei mesi con lo sposo e per sei mesi tornasse sulla terra, facendo rifiorire la natura.

Il mito dà immagine al ciclo delle stagioni e mette significativamente in rapporto la potenza generatrice della natura con la realtà della morte, sentita non come uno stato definitivo, ma come momento di un ciclo che perpetuamente si rinnova. Altre tavolette rappresentano Persefone in trono, sola oppure con lo sposo Hades, o mentre riceve l'omaggio da altre divinità. Alcune rappresentazioni mitiche sono invece relative ad Afrodite, il cui culto era evidentemente praticato, accanto a quello di Persefone, nel tempio della Mannella.

Vi sono poi scene di culto, come processioni e sacrifici, e rappresentazioni relative alle cerimonie nuziali, come la cosmesi della sposa e il suo corteggio su un carro tirato da mule.

Il tema delle nozze appare particolarmente importante, poiché l'intero ciclo dei pinakes è stato interpretato in funzione delle cerimonie di passaggio dalla condizione di fanciulla nubile e infeconda, a quella di sposa, madre feconda e capo della casa.

Anche il ratto di Persefone, immagine di nozze divine, allude al valore sociale della cerimonia nuziale. Alcuni pinakes mostrano edifici sacri nei quali sono curiosamente uniti elementi dell'ordine jonico; altrove sono rappresentati con grande precisione mobili, vasi ed arredi di culto ed altri elementi che forniscono importanti indicazioni sul costume e sulle attività quotidiane praticate.

I due culti, di Persefone ed Afrodite, non si fronteggiano immoti alle due estremità della città (polis), ma mostrano i segni di un proprio particolare sviluppo nei secoli VII e VI, quantitativo e qualitativo, degli *anathèmata*, dimostrando la funzione mediatrice ideologica delle due strutture religiose come strumenti nella realtà economico-sociale di Locri Epizefirii.

Possiamo forse dire che la riorganizzazione edilizia pubblica si avvantaggiò da quando Locri assunse una posizione anti-ateniese, nel corso della guerra nel Peloponneso e nella spedizione ateniese contro Siracusa, appare quasi una riaffermazione dei valori degli antichi culti in un preciso momento politico ed in funzione di una ripresa dell'antica oligarchia.

Queste tavolette fittilico stituiscono la testimonianza di una devozione povera².

La loro intensa produzione tra il 490 e il 450 a.C.

lascia intravedere un momento forte pressione demografica e verosimilmente di una certa integrazione sociopolitica.

Locri Epizefiri, insomma un sito archeologico unico, credo il più reale concettualmente come noi intendiamo “santuario” oggi, cioè luogo dove si svolgeva la ritualità individuale e collettiva alla divinità, con tanti templi(santuari), frequentati assiduamente da moltissime genti autoctoni e straniere, di tutto il Mediterraneo.

² Mario Torelli, Le tavole di Locri, in Atti sugli aspetti politici, culturali e linguistici dei testi dell'archivio locrese,(a cura di Domenico Musti), p.92,.(Napoli 26-27 aprile 1977).

Capitolo 2

Gli ex voto nel mondo Cristiano

Un anonimo pellegrino di Piacenza che visitò la Terra Santa già nel fine del VI secolo³, dichiarava di aver visto sul Golgotha *Ornamenta infinita: in virgis ferreis pendentes brachialia, dextroceria, murenas, anuli, capitulares, cingella girata, balteos, coronas imperatorum ex auro vel gemis et ornamenta de imperatricis*⁴ e nella presunta grotta di Betlemme *ipsum praeseptum ornatum ex auro et argento: diu noctuque intus luminaria*.⁵

Nella tradizione cristiana specificatamente, già con l'alto Medio Evo, gli "ex voto" si definiscono, prima sotto forma di ceri e candele di varia grandezza⁶ (talora delle dimensioni della persona dell'offerente ad "mensuram sui corporis" o, quantomeno, della sua altezza), poi sotto forma di pani o altri cibi del peso del graziato, più tardi ancora, superando qui le precise interdizioni ecclesiastiche che vi riscontravano permanenze pagane, sotto forma di rappresentazioni anatomiche delle parti del corpo graziato, fino ad altre forme, anche di animali od oggetti di vario tipo.

La tipologia dell'ex voto è molto varia: va dagli ex voto cosiddetti anatomici (braccia, gambe, cuori, organi) eseguiti in cera, argento, oro e altro metallo agli attrezzi ortopedici; dalle tavolette dipinte con la scena del miracolo ai ricami; dagli abiti da sposa e di battesimo alle fotografie; dalle orme dei soldati scampati alla morte in guerra agli oggetti in oro, espressione di un'antica oreficeria locale di tradizione artigianale.

Intorno ai Santuari cristiani più famosi, gravitavano botteghe e banchi di vendita che offrivano modelli prefabbricati di varie dimensioni e tipologie, ma non mancavano argentieri specializzati nella confezione di oggetti più raffinati che discostavano dal modulo standardizzato.

La raffigurazione del cuore, simbolo totalizzato della persona dell'offerente, rappresentava l'ex voto anatomico più diffuso.

³ B.Kotting, *Peregrinatio Religiosa, Wallfarten in der Antike und das Pilgerwesen in der alten Kirche*, Munster i.w., 1950., p.401.

⁴ *itiner.*, 18

⁵ *ivi* c.29

⁶ G.Gasca-Queirazza, *La Consolà-La Consolata*, in "studi Piemontesi", 1972, fasc.2, pp.44-51 (l'offerta di tre figure a grandezza naturale).

Le botteghe artigiane d'ex voto avevano stampi di varia tipologia di cuori: semplici, fiammato, raggiato, con la tradizionale sigla PRG, **P** (per) **G** (grazia) **R** (ricevuta), con monogramma mariano.

L'ex voto che esprime con più immediatezza chiarezza l'intervento divino nel quotidiano è senza dubbio la tavoletta dipinta con la scena del miracolo.

Un santuario senza ex voto non è un santuario o non lo è pienamente⁷. Cioè non è quel luogo sacro a cui si conviene come meta di un viaggio, fatto con finalità in vista di ottenere una grazia o di sciogliere una promessa lasciandovi un segno.

Il pellegrinaggio non avrebbe alcun senso senza il miracolo⁸.

I fedeli, ancor prima di intraprendere il cammino, stabiliscono con la divinità un patto: offrono il sacrificio del viaggio e si aspettano in cambio dei favori. Le fatiche e le privazioni autorizzano i pellegrini ad avere con il santo un rapporto diretto e paritario: hanno pagato e in qualche modo possono chiedere. Il santo non può agire come gli pare, è vincolato in qualche modo certi impegni. Molte volte è accaduto che un santo "distratto" sia stato rimproverato, insultato, sostituito senza tanti complimenti con un altro santo più "affidabile"⁹. Anche i santi, da parte loro, non sono pietosi nei confronti di quei devoti che non mantengono fede agli impegni presi¹⁰. Diversi storie popolari raccontano la triste sorte di quegli sconsiderati che, dopo essere stati miracolati, non avevano ottemperato più alla promessa fatta ad un taumaturgo. Molti pellegrini mantengono fede al patto per rispetto, ma molti vanno in pellegrinaggio anche per paura che il santo possa vendicarsi di loro o annullare il miracolo da lui compiuto.

I miracoli sono riscontrabili dappertutto. I fedeli raccontano le storie straordinarie di cui hanno sentito parlare, che hanno visto o di cui sono stati protagonisti. Nelle pitture votive esposte sono rappresentati i prodigi compiuti dal santo corredati di firma autografa, fotografia e data.

⁷ F. Bolgiani, Gli ex voto della Consolata (storie di grazia e devozione nel Santuario torinese, "Santuario, ex voto e cultura popolare", 8, p. 54, Provincia di Torino Assessorato alla Cultura, Torino dicembre 1982-gennaio 1983.

⁸ Giovanni Sole, Il Viaggio dei Pellegrini, 3. Nel santuario Centro Editoriale e Librario UNICAL Rende 1998, p. 67.

⁹ Cit. da Giulio Severino, Origine e figure del processo teogonico in Feuerbach, Milano, Mursia, 1972, p. 52

¹⁰ Sandro Spinanti, Psicologia del pellegrinaggio, in AA.VV., "Pellegrinaggio e religiosità popolare", cit., pp. 114-125

Gli ex voto in cera o argento accatastati nelle sale, testimoniano le decine di miracoli ottenuti per intercessione della Madonna o del taumaturgo. Gli abitini, deposti negli scaffali, sono la prova di richieste di grazie esaudite, busti di gesso, grucce, carrozzelle e attrezzi medici, ricordano le guarigioni. Lettere e biglietti, affissi ai muri, raccontano fatti meravigliosi che vedono protagonisti fedeli di ogni luogo. Giornalini e agiografie riportano piccoli e grandi prodigi operati dal santo o della Madonna in ogni parte del mondo. Libri del santuario registrano centinaia di deposizioni che attestano cose straordinarie avvenute fuori e dentro il luogo sacro. Si potrebbero dare delle spiegazioni razionali riguardo a tanti presunti miracoli. Il cammino verso il santuario, ad esempio, ha un effetto terapeutico sugli ammalati. Mettendo in moto il corpo, vivendo una condizione di libertà, lasciando alle spalle conflitti e nevrosi, i fedeli si sentono meglio.

Credendo sinceramente che il peccato sia la causa della malattia, una volta espiata la colpa, avvertono un senso di liberazione e di benessere. La fiduciosa certezza del miracolo induce gli ammalati a credere di stare meglio o di essere guariti. A volte sono la fatica e la stanchezza accumulata durante il viaggio che rendono il corpo esausto e placano ogni dolore¹¹. Spesso sono diagnosi sbagliate, guarigioni spontanee o un'attenuazione dei sintomi a far gridare al miracolo. Anche degli interventi del santo e della Madonna in occasione di disgrazie o eventi sfavorevoli, sarebbe lecito dubitare.

Rimanere illesi dopo un terribile incidente, salvarsi da un naufragio, scampare ad un incendio, sopravvivere ad un'operazione chirurgica, smettere di fumare o di drogarsi, trovare un posto di lavoro o vincere alle lotterie, se per un fedele sono frutto di interventi prodigiosi, possono però spiegarsi anche diversamente.

La stessa chiesa è molto cauta a riguardo, riconoscendo davvero come miracoli pochissimi tra tali eventi. Il pellegrino è propenso a credere al meraviglioso, rifiutandosi spesso di dare spiegazioni razionali anche a quei fatti che potrebbe interpretare senza ricorrere al soprannaturale, egli non assume, di fronte al miracolo, una posizione critica.

¹¹ Lucien Lèvy-Bruhl, *La mentalità primitiva*, Torino, Einaudi, 1966, p.20.

Il fedele, come scrive Lèvy-Bruhl a proposito del pensiero primitivo, si rifà a causali mistiche: “Se è interessato da un fenomeno, se non si limita a percepirlo, per così dire passivamente e senza reagire, egli penserà subito, come una specie di riflesso mentale, a una posizione occulta e invisibile di cui questo fenomeno è la manifestazione “¹².

¹² Cit.da Giulio Severino,op.cit.,p.49

Capitolo 3

Gli ex voto negli studi

Gli ex voto è stato studiato, nelle diverse occasioni e secondo le diverse concezioni teorico-metodologiche, come oggetti di devozione, come reperti archeologici, come espressione di arte popolare, come documenti di interesse storico, come particolari forme di reciprocità tra voventi e divinità e come segni di comunicazione, quindi, come messaggi volti sempre a testimoniare devozione e fede verso la divinità per la “grazia” e i “miracoli” da questa concessi.

L'oggetto ex voto costituisce, pertanto, una categoria complessa e articolata; in quanto tale viene interpretato e definito in forme e modi diversi a seconda dei vari studiosi che hanno affrontato nei particolari contesti culturali in cui si sono trovati ad operare.

L'interesse per gli ex voto, intesi come oggetti devozionali e come oggetti d'arte, nacque nel Cinquecento, in pieno Rinascimento.

Gli studiosi di quel periodo li inquadrarono nel contesto dell'arte sacra unificando in una comune valutazione

ex voto dipinti, riproduzioni in cera e manufatti in metalli preziosi, ascrivibili all'ambito della gioielleria; a tutti veniva attribuita una specifica caratterizzazione e connotazione funzionale ed estetica che li potesse contrapporre ai manufatti definiti di arte profana.

Sul problema ex voto, in particolare, nella seconda metà del Seicento, apparvero alcuni studi che cominciarono a porre la questione della loro antica origine; in pratica, si trattava di ritrovare, nel contesto della cultura materiale dell'antichità che, in quel periodo, cominciava a rinvenirsi con l'esordio dell'archeologia, i confronti con i materiali votivi prodotti da pittori e artigiani del tempo.

Così, per esempio, il canonico Jacopo Tomasino, stupito nel vedere numerosissimi ex voto che decoravano le pareti del santuario della Madonna del Monte Ortona, nel 1699 scriveva il “De Donariis ac tabellis votivis”.

Si tratta di un'opera in 47 capitoli, frutto dello spoglio di numerose fonti storiche, nella quale gli ex voto vengono analizzati sotto il profilo filologico e come testimonianza delle antiche civiltà classiche.

Nel secolo successivo, anche l'opera di Giacomo Frey "Depositio demore diis simulacra membrorum consacrandi" (1746) considerava gli ex voto un reperto archeologico di particolare interesse per capire la realtà artistica e religiosa del mondo antico. D'altro canto, sempre nel Settecento, il razionalismo illuministico, che arrivava ad elaborare l'autonomia della conoscenza razionale dalla rivelazione della fede, giudicava la religiosità popolare e, quindi, gli ex voto come curiosità ed "errori" a cui erano soggetti i ceti popolari, la cui mente non era stata ancora completamente illuminata dalla ragione.

Da queste premesse e dalla connessa crisi in cui si venne a trovare, nell'Ottocento, la conoscenza razionale per l'impossibilità di andare oltre il fenomeno, come è noto, si approdò alla scoperta del sentimento, che si pensò albergasse soprattutto nel popolo. Gli ex voto, quali prodotti della cultura popolare, suscitarono particolari attenzioni sotto diversi punti di vista.

Fra l'altro, nacquero le premesse per le ricerche e le scoperte archeologiche che, fin dai primi decenni dell'Ottocento, andarono sempre più sviluppandosi con maggiore rigore scientifico che nel passato. Infatti, i ritrovamenti di depositi votivi dell'antichità portarono non solo alla descrizione dei materiali, ma anche a studi più accurati con i quali si cercava di capirne la natura.

Mentre lo spirito romantico rivalutava il popolo e il popolare considerando la poesia spontanea come frutto di originalità, di schiettezza, di semplicità e di genuinità. In tale concezione venivano inquadrare tutte le forme di arte popolare che, nell'ambito dei prodotti materiali della cultura, trovavano nei manufatti dei comparti dell'artigianato domestico e dei mestieri le espressioni romanticamente più interessanti; queste si contrapponevano sia ai prodotti dell'arte colta, sia a quelli standardizzati ormai realizzati dall'industria. Alla fine del secolo scorso, come conseguenza della rielaborazione positivista delle concezioni romantico-populiste e del relativo approdo in campo artistico verso il verismo e il realismo, seguì a livello provinciale il recupero delle identità culturali regionali e la conseguente rivalutazione delle tradizioni locali. Questa tendenza dava sfogo al bisogno, formatosi a livello dei ceti borghesi, di salvaguardare, preservare e conservare tutti quegli oggetti dell'artigianato popolare che rischiavano di andare perduti a causa del loro mancato uso e della fragilità dei materiali utilizzati.

Tra questi manufatti cominciarono ad essere considerati anche gli ex voto dipinti, in quanto espressioni di arte popolare, meritevoli di particolare riguardo perché legati alla sfera del sacro e alla devozione dei fedeli verso la divinità dispensatrice di “grazie”. Iniziarono a formarsi delle raccolte private, così come le loro esposizioni pubbliche.

In Italia, per l'area siciliana, un pioniere attento quanto interessato alla raccolta di manufatti tradizionali e di ex voto, come è noto, fu Giuseppe Pitré che nel 1891-92 realizzò a Palermo la Mostra Etno-grafica Siciliana. In seguito a questa prima esperienza, nel 1911 fu organizzato a Roma il Congresso di Etnografia Italiana, da cui nacque il progetto del Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, nonché la Mostra di Etnografia Italiana, i cui materiali costituirono più avanti il primo nucleo dell'esposizione museale, i dibattiti che seguirono al Congresso e alla Mostra costituirono una grande spinta per successivi studi sull'arte e sulle tradizioni popolari.

Da più parti si avanzava la richiesta inderogabile di salvaguardare il patrimonio culturale e artistico connesso alla tradizione folklorica. In riferimento allo specifico campo degli ex voto, tra i diversi interventi per la loro tutela finalizzati ad evitarne il degrado, negli anni Trenta, si avviarono alcuni studi che tentavano di realizzare inventariazioni sistematiche.

Le raccolte e le documentazioni consentirono di scoprire gli ex voto anatomici che suscitavano interesse fra medici e storici della medicina, a questo proposito, per esempio, sempre in quegli stessi anni, lo storico della medicina A. Pazzini¹³ presentò all'Accademia dei Lincei una relazione sulle origini e sul significato di tali oggetti votivi, con particolare riferimento al mondo classico. L'importanza del lavoro sta nel fatto che Pazzini, in linea con le teorie di quel periodo, partiva dal concetto dell'uniformità dei processi culturali al fine di individuare la funzione psicologica insita nel dono votivo di una parte del proprio corpo.

Nel medesimo quadro di interessi, ma con finalità diverse, altri storici della medicina si interessarono agli ex voto anatomici con l'obiettivo particolare di scoprire il grado di conoscenza dell'anatomia da parte dei ceti popolari, nelle diverse epoche.

¹³ [13] PAZZINI “Atti Accademia dei Lincei”, Roma, s. VI, Vol. XI, pp.42-79.

Si deve rilevare che le ricerche di quegli anni risentivano di un'interpretazione di tipo evoluzionistico, sicuramente indotta da un certo esclusivismo e rigorismo della Chiesa che collegava gli ex voto e le forme di religiosità popolare in genere al mondo del magico, alla cosiddetta "superstizione", all'ingenuità della gente semplice. Così V. Sechi, in un lavoro del 1928, definiva gli ex voto "ricordi spesso ingenui eppur commoventi, offerte che hanno una tradizione antichissima, significazione genuina e profonda della fede del popolo della nostra Penisola"¹⁴.

Quasi nello stesso periodo, in questa stessa ottica, sia pure attenuata da alcune considerazioni a noi più vicine, Giuseppe Vidossi scriveva che "un fondo primitivo magico-religioso è comune agli ex voto di tutti i tempi e di tutti i paesi, non fa meraviglia che il Kriss scopra fondamentali analogie tra gli ex voto italiani e quelli dei paesi cattolici tedeschi"¹⁵. Inoltre egli aggiungeva che "gli ex voto italiani rivelano una primitività della concezione religiosa maggiore che nei paesi tedeschi e si riattaccano in qualche caso a modelli antichi gli ex voto di identificazione, resistono meglio nell'Italia meridionale"¹⁶.

Da tali valutazioni, ovviamente datate, si ricava la nozione che la pratica dell'offerta votiva veniva considerata, nei giudizi sulla realtà socioculturale della prima metà del Novecento, come un fatto connesso a un certo ritardo culturale caratterizzante soprattutto le zone meridionali. Dopo gli studi sugli ex voto raccolti in vari santuari dell'Italia settentrionale, questa interpretazione si rivelò sostanzialmente inesatta, in quanto il fenomeno ex voto trovava identica diffusione in tutte le regioni italiane. Le valutazioni del Vidossi riflettevano le posizioni storicistiche crociane, ormai affermate negli anni Trenta, secondo le quali i "volghi" e il "canagliume", appartenenti in particolare alle realtà rurali e al Meridione, non erano ancora inseriti all'interno della grande fenomenologia della storia; per essi la "civiltà" poteva essere al massimo una prospettiva.

Per un dialettologo e germanista come Vidossi, però, non erano tanto importanti i "toni psicologici" delle tradizioni popolari, quanto i "modi" e le "forme" con cui essi si propagavano storicamente tra gli strati sociali.

¹⁴ [14] V. SECHI, Ex-voto marinari, "La Lettura", XXVIII. 1928. p. 319.

¹⁵ [15] G. VIDOSSÌ, Ex-voto italiani, "Folklore italiano", VI, 1931, pp.281-282. 1983

¹⁶ [16] Ivi., p. 290.

Perciò, la sua attenzione, per quanto riguarda gli ex voto, era rivolta in particolare a conoscerne le modalità di diffusione, modificazione e comunicazione sociale.

Una particolare attenzione deve essere riservata all'opera Puglia ex voto, pubblicata nel 1977 e curata dall' Angioli, sulla continuazione del lavoro iniziato da Toschi, per la cui realizzazione, tuttavia, la ricerca è stata diretta concretamente da Giovanni Battista Bronzini¹⁷.

Nel lavoro compaiono saggi di Ettore De Marco, Anna Maria Tripputi, Enzo Spera e dello stesso Giovanni Battista Bronzini. Accogliendo le ormai consolidate concezioni gramsciane, si sostiene che la pratica votiva sarebbe un fenomeno da ascrivere unicamente alle classi subalterne, legata a una cultura della miseria accompagnata da un senso religioso ancora connesso al magico, quale unica dimensione in grado di far superare alle popolazioni contadine i quotidiani problemi esistenziali. Questi concetti, presenti nei saggi di tutti gli studiosi che partecipano all'opera, evidenziano un'acquisizione delle analisi "de martiniane", anche se, in alcuni casi, abbondantemente filtrate. Nell'opera il tema del magismo, caro a De Martino, per esempio, viene ripreso da Bronzini e collocato tra i segni storici che hanno caratterizzato la cultura popolare meridionale. Se fino a tutti gli anni Settanta le ricerche sui corpus votivi hanno riguardato soprattutto santuari meridionali, negli anni Ottanta questa prevalenza si è andata modificando, grazie all'interessamento di alcune Soprintendenze settentrionali che si sono poste il problema di inventariare e schedare il patrimonio votivo dei santuari di loro competenza. Così l'attenzione degli studiosi si è rivolta verso questo vasto patrimonio ponendo, in primo luogo, l'accento sul censimento integrale. In tale quadro, si è riproposto il problema del popolare-rurale, alla luce del fatto che la religiosità dei ceti popolari, nelle aree settentrionali, veniva espressa e rappresentata in modo uguale nelle città come nelle campagne. Nelle ricerche di questo periodo, l'approccio documentario si amplia, in virtù degli apporti che interagiscono tra schede e ricerca quantitativa, quest' ultima agevolata anche da sistemi documentari informatici.

¹⁷[17] G.Bronzini,Fenomenologia dell'ex voto,in E.Angioli, a cura di , Puglia ex voto,Galatina,Congedo,1977.

Per quanto concerne l'analisi quantitativa, si deve tener presente un lavoro del 1979 di Bernard Cousin¹⁸, si tratta di un'analisi fondata prevalentemente sui dati quantitativi riscontrati negli ex voto soprattutto provenzali e sull'incidenza statistica degli elementi presi in esame, in modo tale da situare gli stessi ex voto nell'ambito della norma o dell'eccezione. In Italia l'approccio quantitativo, supportato da un sistema informatico che consente di visualizzare i dati in grafici, è stato proposto da Angelo Turchini nell'opera "Lo straordinario e il quotidiano"¹⁹.

Turchini, occupandosi degli ex voto del territorio bresciano, rileva la grande devozione praticata nelle aree settentrionali, analizza il rapporto committente-pittore, nonché il rapporto asimmetrico uomo-divinità. Un approccio analogo si può riscontrare in un'opera collettanea, cui Turchini ha collaborato nel 1981 e nella quale vengono studiati i dipinti votivi della Diocesi di Rimini²⁰.

Sempre nel 1981, Laura Borello ha pubblicato un articolo nel periodico Studi Piemontesi²¹, nel quale viene ampiamente affrontato l'importante problema delle botteghe di ex voto e dei relativi artigiani pittori. Si tratta di uno studio interessante, in quanto riesce a mettere a nudo il rapporto committente-pittore, nonché la mediazione che si stabilisce tra proprietario di bottega e vovente. Dalla ricerca emergono i processi di produzione, i tempi di consegna, i prezzi dei dipinti votivi, almeno per quanto concerne l'area torinese in cui la Borello ha condotto l'indagine. Da questo lavoro si ricava, inoltre, quanto sia stata viva e importante la tradizione votiva nell'Italia settentrionale; ciò è tanto più significativo in quanto il fenomeno lo si ritrova in un grande centro urbano come Torino.

¹⁸ B. COUSIN, L'ex voto. Document d'histoire, expression d'une Société, "Archives de sciences sociales des religions", n. 48, 1979.

¹⁹ A. TURCHINI (a cura di), Lo straordinario e il quotidiano, Brescia, Grafo 1980.

²⁰ AA. VV., Figura Culto Cultura. dipinti votivi della diocesi di Rimini, Ravenna, Cooperativa Supergruppo 1981

²¹ L. BORELLO, Le botteghe torinesi di ex voto, "Studi Piemontesi", a. X, 1981, pp. 118-130.

Proprio degli ex voto di un santuario torinese tratta un'opera collettanea apparsa nel 1982; sono quelli conservati nel santuario della Consolata²², dalla cui analisi si ricava che l'ex voto, nel passato, veniva richiesto ed offerto anche in ambienti colti. In seguito, l'usanza sarebbe stata seguita soprattutto dai livelli sociali popolari con conseguente folklorizzazione.

Tuttavia, soltanto con il lavoro di Pietro Clemente e Luisa Orrù, sondaggi sull'arte popolare italiana²³, apparso nel 1983, si ha un particolare contributo nel dibattito sull'arte popolare e nella relativa analisi degli ex voto quali fenomeni sociali religiosi emblematici della prassi devozionale di una grande quantità di fedeli.

Partendo dall'assunto generale che la cosiddetta "arte popolare" è un fatto estetico specifico della dimensione culturale e sociale di produttori e fruitori, come per le casalinghe campidanesi, sono belle le case rurali campidanesi nel suo ordine interno e funzionale, Clemente è dell'avviso che bisogna individuare i codici iconografici che stanno alla base degli ex voto dipinti. Questi, in quanto tali, non essendo mere riproduzioni dal vero, ma traduzioni di un racconto espresso per immagini stereotipe, non possono essere considerati un documento visivo della quotidianità, né assumere il valore di dono di scambio con la divinità; egli ritiene, infatti, che l'uomo e la divinità si trovino, per loro natura, troppo distanti e l'eventuale loro rapporto sarebbe talmente asimmetrico da non consentire la possibilità di un dono, a causa del fatto che non esiste, né si può determinare un rapporto di reciprocità tra gli uomini e Dio.

Gli ex voto, quindi, sarebbero da considerare come il segno del debito contratto dagli uomini con la divinità: un debito, fra l'altro, che non potrà mai essere estinto. L'inestinguibilità del debito sarebbe dimostrata dal ritorno ciclico del donatore al santuario, dove la devozione come debito può esternarsi in varie forme: messe, ceri, preghiere, pellegrinaggi, ecc.

Un ulteriore contributo al dibattito sull'arte popolare, nel 1983, viene offerto da Antonino Buttitta con una ricerca sugli ex voto del santuario di Altavilla Milicia nel Palermitano²⁴.

²² AA. VV., Gli ex voto della Consolata. Storie di grazia e devozione n santuario torinese, Torino, Amministrazione Provinciale 1982/83.

²³ ibidem

²⁴ A. BUTTITTA (a cura di), Gli ex voto di Altavilla Milicia, Palermo Sellerio, 1983

Egli riprende alcune problematiche affrontate da Clemente nel sondaggio sull' arte popolare italiana e recepisce come validi i concetti di debito inestinguibile e di pittura votiva intesa come arte non realistica ma formulare. Mentre Clemente, per quanto riguarda il realismo degli ex voto, è piuttosto scettico e, quindi, ritiene che essi non possano essere considerati come documenti, Buttitta, invece, indica una fondamentale precisazione: l'ex voto deve essere considerato come un documento della storia culturale e religiosa di una comunità; tuttavia, non può essere inteso come documento visivo esclusivo. In particolare, la sua analisi, come si vedrà meglio più avanti, mira a cogliere tutti gli elementi semiologici presenti soprattutto nell'ex voto dipinto e che comunicano, secondo un l'oro particolare sistema segnico, contenuti religiosi, culturali e tecniche collettivamente condivisi. Ciò nonostante, nella loro iniziale proposta, secondo Buttitta, gli ex voto sono espressioni di un evento individuale; essi diventano patrimonio collettivo nel momento in cui vengono esposti nel santuario. Quindi, l'ex voto si presenterebbe nella sua forma immediata come un "monologo" espresso e offerto da colui che ha ricevuto la "grazia" e in favore del quale la divinità ha fatto il "miracolo". Con tale "monologo", in quanto particolare segno di comunicazione religiosa, infatti, il miracolato intenderebbe convincere sé stesso e la comunità che esiste un mondo in cui l'avvento della morte e la potenza del negativo vengono aboliti per sempre sulla falsariga di quella particolare volta in cui l'evento ha provocato il "miracolo" attraverso la richiesta di "grazia". Le opere e i connessi problemi costituiranno oggetto di diverse posizioni teorico-metodologici che hanno caratterizzato gli studi sugli ex voto dipinti. Sul fenomeno in esame esiste una vasta letteratura, realizzata in gran parte secondo parametri teorici e interpretativi tra loro differenti, al fine di arrivare ad un quadro storiografico il più possibile coerente con gli interessi e le problematiche etno antropologiche moderne, ho ritenuto necessario effettuare una selezione delle diverse opere. In tale operazione ho tenuto presenti anche lavori che, sebbene orientati maggiormente verso un'ottica storico-artistica, di fatto, costituiscono, dei punti fermi essenziali nella storia degli studi sull'argomento.

Se noi prendiamo in esame le ragioni della vitalità della pratica votiva, sebbene coesistano comportamenti culturali diversi, negli ambienti urbani, si formerebbero dei crogiuoli comuni di cultura, probabilmente condizionati dai modelli offerti dal consumismo mondiale. Le popolazioni contadine sarebbero invece più conservative. Esse restano ancora legate alla terra, vanno ancora in pellegrinaggio a visitare i santuari alla ricerca del miracolo come soluzione a problemi considerati irrisolvibili.

Nel quadro del meridionalismo di Ernesto De Martino, aveva pubblicato, nel 1971 "Le feste dei poveri", approfondendo la problematica sul sottosviluppo materiale e culturale delle popolazioni del Sud. Nei ceti popolari contadini ed urbani del Meridione, l'esperienza religiosa perderebbe ogni funzione carismatica per la salvezza nell'aldilà, mentre si farebbe carico di tutte le frustrazioni morali, psichiche ed economiche derivate dalle condizioni costantemente precarie del presente.

L'obiettivo immediato che si chiede al santo non è il paradiso, ma la soluzione di problemi di vita; d'altro canto, l'apparato politico-amministrativo di allora non era in grado di risolvere i problemi immediati dei bisogni materiali, ne offriva proposte alternative per sopravvivere con dignità.

La visita al santuario, quindi, si riconfermava, per i ceti popolari, come l'unica soluzione possibile per soddisfare il bisogno di protezione e di aiuto che, sul piano del simbolismo mitico-rituale, la divinità soltanto era istituzionalmente preposta ad appagare. In questo quadro esistenziale, si rileva, in occasione della visita ai santuari molti devoti portavano ex voto di tipi diversi: dipinti, attrezzi ortopedici, abiti, fotografie, gioielli, riproduzioni di organi e parti del corpo umano realizzate in vari materiali. Per cui da sempre gli uomini nei momenti più intensi di crisi, hanno sentito l'esigenza di elaborare soluzioni di tipo mitico e ricorrere a elementi soprannaturali considerati tanto potenti da salvarli con un prodigio. In tale credenza risolutiva delle crisi esistenziali, gli stessi uomini, inoltre, si sarebbero sempre impegnati, una volta acquisita la sensazione di aver ottenuto la grazia, a testimoniare quanto accaduto.

L'ex voto, quindi, costituirebbe una testimonianza, espressa attraverso le immagini o affidata ai più svariati oggetti, che diventa documento non soltanto di quell'attimo prodigioso, ma di una serie di elementi sociali, ambientali, economici.

In numerosi santuari Calabresi, sono conservati e vengono ancora portati molti ex voto. Le scene, siano esse di malattia o di incidenti oppure di aggressioni, vengono raffigurate, sebbene realizzate con abbondanza di particolari, senza utilizzare le fondamentali regole di prospettiva. L' unica problematica evidente è costituita dal costante disagio che comunque viene rappresentato nei dipinti.

Il saggio di Ettore De Marco, nel catalogo *Puglia ex voto*, costituisce un esempio dei fermenti politico-culturali che si erano andati sviluppando e diffondendo in tutto il mondo occidentale, specialmente in Francia e in Italia, a partire dalla fine degli anni '60 sino ai primi degli anni '80, quando a causa dell'esperienza negativa provocata dal terrorismo venne meno l'impegno politico nel sociale di molti intellettuali che avevano visto, nelle istanze della sinistra, la possibilità di una forte spinta libertaria e di emancipazione sociale.

Infatti, il lavoro presenta un'evidente impostazione marxiana, dichiarata soltanto indirettamente, quando De Marco fa riferimento alle concezioni gramsciane su letteratura e folklore, secondo le quali gli ex voto e, in genere, i fatti folklorici non devono essere considerati come elementi "pittoreschi", come oggetti di una scienza del "pittresco", secondo quanto proponeva l'idealismo nelle sue esclusive teorie estetiche²⁵.

Oltre ad un taglio aperto a scelte politiche abbastanza evidenti, il saggio si propone di cogliere le problematiche sociologiche raffigurate negli ex voto. Questo approccio impone opportune questioni teoriche circa l'esperienza religiosa delle realtà sociali popolari.

Infatti, per quanto riguarda l'esperienza religiosa e il suo carattere di rassicurazione emotiva, De Marco rimanda a due indirizzi di pensiero; il primo è quello di chiara derivazione marxiana di Thomas F.O. che considera la religione, in quanto conforto di chi è alienato dalla società, come un elemento inibitore della protesta e come forza che ostacola le modificazioni sociali;

il secondo, più esistenzialista anche se proposto attraverso il filtro populista delle concezioni gramsciane, riprendendo le istanze teoriche di Ernesto De Martino e quelle più recenti di Luigi Lombardi Satriani, considera la religione, o meglio l'accentuazione magica del cattolicesimo popolare meridionale,

²⁵ E.De Marco, *Sociologia dell'ex voto*, in E.Angioli (a cura di), *Puglia ex voto*, Galatina, Congedo, 1977.

come una risposta oppositiva e originale delle classi popolari all'assorbimento di elementi della cultura religiosa egemone. Così, le offerte di salvezza avanzate dalla religione ufficiale della Chiesa verrebbero sincretisticamente assimilate e rielaborate da quelle stesse classi popolari. De Marco fa propria quest'ultima proposta aderendo chiaramente alla tesi avanzata, nella seconda metà degli anni '60, da Luigi Lombardi Satriani circa la forza contestativa e oppositiva delle culture folkloriche nei confronti della cultura dei ceti egemonici²⁶.

Egli sostiene, infatti, che “nella religiosità popolare è presente, anche se timidamente, un elemento di contestazione, di alterità e irriducibilità rispetto alla religione istituzionale”.

Conseguentemente gli ex voto, in quanto manifestazioni di religiosità popolare, rispecchierebbero i problemi profondi dell'insicurezza collettiva e funzionerebbero anche come indicatori di situazioni di emarginazione sociale, di condanna e di privazione. La Chiesa cattolica, in quanto organizzazione religiosa istituzionale ufficiale ed egemone, secondo questa tesi, da un verso ha interpretato la religiosità popolare come ad essa antagonista, dall'altro ha cercato di realizzare una sorta di “cristianizzazione del paganesimo”. I fedeli che si recano al santuario a portare ex voto farebbero parte, secondo De Marco, di quella realtà socioculturale chiamata da De Martino “cultura della miseria”, che vive il rapporto con la divinità, e quindi con il fenomeno votivo, come l'unica forza disponibile, ritenuta in grado di risolvere i problemi della quotidianità.

Il valore documentario degli ex voto è, per lo studioso, un dato evidente; in essi è riportata in forma riflessa soprattutto la vita delle classi popolari; per questo motivo volutamente non prende in considerazione gli ex voto offerti dalla borghesia e dalla nobiltà. La giustificazione dichiarata di questa scelta è esclusivamente quantitativa; gli ex voto offerti dai ceti meno abbienti sono prevalenti come numero rispetto agli altri offerti dai ricchi. Egli osserva, inoltre, che i contenuti riprodotti nelle tavolette sono fortemente “concreti”; sono espressione di un realismo che è “immediatamente riferibile alle esperienze di vita degli oranti che implorano i favori della divinità o che ringraziano per averli ricevuti: favori i cui contenuti possono apparire

²⁶ L.Lombardi Satriani, *Il folklore come cultura di contestazione*, Messina, Peloritana, 1966; ID., *Analisi marxista e folklore come cultura di contestazione*, a. VI, n. 6, novembre-dicembre 1968, pp. 64-88.

estremamente ingenui", ma che testimoniano la "cultura della miseria". Il tutto espresso con sintetismo lirico, continua De Marco accogliendo esplicitamente le analisi estetiche di Toschi e Penna, con semplificazione di linee, di colori e di volumi, con certe "esagerazioni" dovute agli impulsi emotivi, con la materializzazione dei movimenti, dei suoni e delle idee, con la stilizzazione e la ripetizione di linee, di figure e di macchie, a scopo intensivo e ritmico²⁷. In tale senso i temi delle tavolette rispecchierebbero, a suo parere, la realtà popolare con tutta la drammaticità della miseria sociale che l'ha storicamente caratterizzata. Negli ex voto pugliesi, sono sociologicamente rappresentati in forma ricorrente i seguenti temi: "Il rientro dai luoghi di emigrazione, l'essere scampati alle malattie causate dall'assoluta carenza di assistenza, a un naufragio, all'assalto di animali, a un incendio, a un fulmine, avere avuto finalmente giustizia da un tribunale"²⁸. Si tratta di problemi sociali ed esistenziali che da sempre hanno costituito una parte importante della cultura dei ceti subalterni meridionali. Gli ex voto, in quanto contestualizzati nella realtà sociale meridionale, "assumono un preciso significato nel nostro Sud, dove il persistere di temi magici è il riflesso ideologico e di costume di un difetto di energia civile: un difetto che si va riducendo, ma è ancora tanto diffuso e per il quale si fa troppo poco perché il nostro futuro sia diverso. Occorre perciò precisare secondo una chiara denotazione politica che anche l'ex voto contrassegni la privatizzazione dell'esperienza umana, in questo caso religiosa, che, se è segno di rifiuto storico della classe subalterna, spesso tentato, talvolta riuscito, nei confronti della religione di chiesa, è anche disimpegno; rapporto diretto con la divinità che annulla la relazione sociale, con tutte le conseguenze"²⁹.

²⁷ E. Demarco, *Sociologia ecc.*, op., cit., p. 33

²⁸ E. De Marco, *Sociologia dell'ex voto*, in E. Angioli (a cura di), *Puglia ex voto*, Galatina, Congedo, 1977.

²⁹ E. Demarco, *Sociologia ecc.*, op., cit., p. 36

Capitolo 4

L' arte negli ex voto

1 L'arte popolare

I lavori sull'arte popolare di Paolo Toschi, ispirati dalle problematiche estetiche allora in auge, come conseguenza del diffondersi delle concezioni crociane, costituirono dei punti fermi che esercitarono un particolare influsso su alcuni demologi del periodo successivo. Nel 1942 Toschi scrisse, sulla nota rivista "Lares", un saggio sulla Mostra d'Arte Religiosa Popolare a Venezia e nel 1945 pubblicò il lavoro *Saggi sull'arte popolare* nel quale, fra l'altro, dedicava due sezioni agli ex voto: l'arte popolare negli ex voto e segni di fede nell'arte popolare italiana³⁰. In seguito, curò la guida al Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma che, inaugurato sotto la sua direzione nel 1956, in pratica costituì la realizzazione del progetto avanzato nel Congresso e dalla Mostra di Etnografia Italiana del lontano 1911. Nel 1960, con la pubblicazione del volume *Arte popolare italiana* Toschi propose, in modo sistematico, i caratteri generali e i valori estetici dell'arte popolare che egli considerava come espressione del "tono psicologico" e dell'intuizione lirica del sentimento popolare. Infatti, in questo modo, nell'arte popolare coglieva soprattutto i seguenti elementi estetici: la semplificazione di linee di colori, di volumi; l'esagerazione, la materializzazione di movimenti, di suoni, di sensazioni, di idee; la stilizzazione, che si vale della tendenza al sintetismo e alla semplificazione per creare elementi decorativi precisi; la ripetizione di linee, di intere figure e di macchie di colore, usate a scopo intensivo e ritmico³¹. Intanto si sviluppava un nuovo dibattito sulla salvaguardia del patrimonio culturale; venivano così stimulate le diverse istituzioni pubbliche a tutelare, con forme adeguate per i diversi settori, i particolari reperti e materiali. In relazione agli ex voto, ciò fu indotto anche dalle attenzioni che essi avevano ricevuto con la valorizzazione privata la quale aveva portato ad una ininterrotta serie di furti in conseguenza dell'indifferenza che lo Stato e la Chiesa avevano avuto verso questo genere di patrimonio, fra l'altro spesso sottovalutato sul piano estetico dalla critica ufficiale.

³⁰ P.TOSCHI, *Saggi sull'arte popolare*, Roma 1945.

³¹ P. TOSCHI, *Arte popolare italiana*, Roma, Bestetti 1960.

In quest'atmosfera, nel 1965, grazie anche al patrocinio del C.N.R., Paolo Toschi iniziò la ricerca sulle tavolette votive italiane con lo scopo di realizzare un inventario, il più completo possibile, mediante una schedatura particolareggiata. La ricerca non fu mai portata completamente a termine; tuttavia, il messaggio per affrontare il problema fu recepito da vari studiosi ed enti; un certo numero di Soprintendenze ai Beni Culturali, per esempio, cominciò ad occuparsi della schedatura dei corpus votivi nel territorio di propria competenza. L'iniziativa costituì, di fatto, l'avvio di una grande opera di scoperta e catalogazione di un vasto patrimonio fino ad allora trascurato oppure oggetto di interessi inadeguati.

Gli ex voto era stato dimenticato o sottovalutato soprattutto da quelle strutture pubbliche preposte, per la loro funzione istituzionale, ad interessarsi e a tutelare i cosiddetti "beni culturali" del settore etnografico. Nell'indagine di Toschi, il numero di tavolette schedate fino al 1970 aveva superato le 10.000 unità; in quello stesso anno veniva pubblicata la sua fondamentale Bibliografia degli ex voto italiani, divisa in due sezioni, per autori e per località³². Ma fu in un'opera del 1971, nella quale si avvalese della collaborazione di Renato Penna per la parte illustrata, che Toschi collegò tutte le sue precedenti istanze teoriche riguardanti l'arte popolare con l'analisi sugli ex voto. Nel volume *Le tavolette votive della Madonna dell'Arco*³³ infatti, egli analizza gli aspetti e i valori estetici delle tavolette secondo i caratteri generali che aveva impiegato per fissare quelli dell'arte popolare, già proposti nel precedente lavoro sull'arte popolare. Le tavolette votive, perciò, sarebbero degne di essere analizzate anche da un punto di vista iconografico, proprio grazie al filone di studi sull'iconografia popolare inaugurato dallo stesso Toschi e da Bertarelli, relativamente al campo specifico delle stampe popolari. I lavori di Toschi sull'arte popolare sono caratterizzati da un approccio teorico-metodologico definito da diversi studiosi come eclettico.

³² P. TOSCHI, *Bibliografia degli ex voto italiani*, Firenze, Olschki 1970.

³³ P. TOSCHI - R. PENNA, *Le tavolette votive della Madonna dell' arco*, Cava dei Tirreni, Di Mauro 1971.

Al riguardo Pietro Clemente³⁴ osserva che tale approccio nasce dall'incontro tra l'influenza delle categorie crociane (per esempio il concetto di tono psicologico delle creazioni popolari, che sono popolari in virtù di tale tono e non per connotazione sociale), la tradizione romantica degli studi demologici e una notevole capacità di proporre stimoli innovativi dal lavoro diretto sui materiali.

Nella concezione estetica, Toschi considerava l'arte popolare confrontabile, seppure attraverso canoni psicologici ed estetici diversi, con l'arte colta. Nel lavoro *Arte popolare italiana*, egli aveva sintetizzato tale questione articolandola in due punti ormai famosi: "Primo, l'arte popolare si differenzia dalla grande arte solo per tono psicologico e gli antecedenti culturali da cui nasce. Ingenuità, semplicità, ignoranza improntano di sé l'arte popolare, mentre la grande arte nasce dalla profondità di pensieri, da vastità di concezioni e di cognizioni e dalla padronanza dei mezzi espressivi, anche sotto il punto di vista tecnico e professionale. Secondo e di conseguenza, in linea puramente estetica, l'arte popolare può avere lo stesso valore assoluto della grande arte; raggiunge, sia pure attraverso scorciatoie e sentieri nascosti, cime d'eguale altezza"³⁵. Con tale nozione Toschi si poneva in un certo dissenso nei confronti di Croce, alla cui concezione estetica, faceva riferimento teorico. Nell'opera sugli ex voto della Madonna dell'Arco, riprendendo quanto altri studiosi avevano affrontato da un punto di vista storico, Toschi confrontava la pratica votiva attuale con quella del periodo romano, recuperando così le citazioni dei classici a proposito delle "tabellae pictae".

Inoltre, pur dando la giusta importanza all'antecedente del voto (ovvero a quei fenomeni tecnici e devozionali che precedono l'esposizione santuariale delle tavolette dipinte) cercava un collegamento con l'antichità nell'usanza dei romani di andare in giro, dopo aver fatto dipingere l'ex voto, per questuare il costo del dipinto, proprio come fanno ai giorni nostri.

Lo stesso attuale modo di portare in pellegrinaggio la tavoletta al santuario, appesa al collo mediante un nastrino azzurro, sarebbe identico a quello usato nell'antichità.

³⁴ P. CLEMENTE - L. ORRU', *Sondaggi sull'arte popolare italiana*, in AA.VV., *Storia dell'arte italiana*, III-IV, 1983, p.261.

³⁵ P. TOSCHI, *Arte popolare italiana*, op. cit., p. I67.

Altra similitudine rilevata e confrontata tra presente e passato, sarebbe l'assenza d'omogeneità di stile negli ex voto. Al riguardo, egli riteneva superficiale la somiglianza tra i dipinti votivi di diversa area geografica e di diverso periodo storico; ad un esame approfondito sarebbe possibile constatare differenze di stile, di gusto e di colori, variabili da secolo a secolo e da regione a regione. Questo si sarebbe verificato in quanto "in ogni epoca la produzione votiva è influenzata dalla pittura di ispirazione religiosa e dall'arte fine, a cui corrisponde una cultura figurativa aulica e ufficiale, e una maniera grossa a cui corrisponde un linguaggio meno colto, ma ricco di fascino, dal disegno più rozzo e dai modi più semplici e sciolti. La differenza che passa tra queste due maniere di intendere la pittura votiva è forse la stessa che passa tra la poesia dotta e quella popolare"³⁶. La particolare attenzione rivolta da Toschi all'aspetto iconografico della tavoletta, e più tardi ripresa anche da altri, portò a studiare l'ex voto dipinto come documento visivo dell'evoluzione del costume, del mobilio, degli attrezzi da lavoro, dei mezzi di trasporto. Il lavoro del Toschi, le conseguenti teorie e le metodologie sull'arte popolare, com'è facile intuire, influenzarono abbondantemente le successive ricerche sugli ex voto che, dal secondo dopo guerra in poi, rientrarono nell'ampio dibattito intorno alla nozione di "popolare" e di "arte popolare". S'inserivano in tali discussioni anche le proposte derivanti dalla dicotomia "egemone-subalterno" di derivazione gramsciana, secondo la quale il "popolare" costituirebbe la risultante di dislivelli sociali. Nello stesso contesto di confronti teorico-metodologici degli ultimi decenni si collocavano le istanze di impostazione linguistico-semiologica che consideravano i fenomeni artistici popolari come espressioni "segniche" e, quindi, come simboli funzionali alla comunicazione sociale. L'arte popolare e quella cosiddetta primitiva, tra le quali venivano fatti i confronti e i paralleli sino agli esiti chiarificatori dei recenti dibattiti, avevano subito le conseguenze di alcuni "luoghi comuni", frutto di pregiudizi retaggio del passato, poi diventati classici, e di un'ottica etnocentrica elaborata dalla cultura occidentale nei confronti delle diverse arti cosiddette "minori".

³⁶ P. TOSCHI, *Arte popolare italiana*, op. cit., p. 27.

Ad esse si attribuivano la mancanza di personalità individuali, cattive esecuzioni o “errori” formali e di contenuti, l'assenza di giudizi soggettivi sulla qualità dei prodotti. Dal canto suo la riflessione teorica etno antropologica, di fronte a tali posizioni euro-centriche, già da tempo, in altri ambienti intellettuali europei avevano cercato di assumere una posizione critica.

Per esempio, il problema della figura dell'artista e della creazione autonoma, nell'ambito del popolare o del folklorico, come è ormai noto, fu ripreso da P.Bogatyrev e R.Jakobson per chiarire che la realtà folklorica andava inserita in una dimensione collettiva, intesa come *langue* e a sua volta regolata da un insieme di convenzioni accettate da una data comunità.

Il fatto folklorico e, quindi, anche l'arte popolare risulterebbe perciò un fatto extra personale; vivrebbero di una vita puramente potenziale e l'apporto individuale dell'artista sarebbe da paragonare all'apporto di coloro che creano le parole, ovvero il linguaggio individuale che, però, avrebbe la forza e il canale per diventare *langue*, cioè espressione collettiva.

Se le innovazioni individuali rispondono alle esigenze della comunità e anticipano l'evoluzione regolare della *langue*, esse verrebbero socializzate e diventerebbero fatti sociali comunitari. Questo processo di accettazione o rifiuto fu definito, dai teorici della linguistica strutturale, come “censura collettiva”, in quanto gli apporti individuali verrebbero accettati solo se funzionali alla comunità.

Da parte sua l'individuo sarebbe cosciente che i suoi apporti devono essere accettati dalla stessa comunità; per questo motivo l'individuo stesso cercherà di produrre i messaggi, tra i quali anche gli ex voto che possono essere accettati dagli altri, mettendo in pratica un autocontrollo preventivo³⁷.

In questo quadro teorico, si collocano anche le proposte di J.Mukarovsky sull'oggetto artistico quando sostiene che “qualsiasi oggetto e qualsiasi fatto (sia un evento naturale, sia un'azione umana) possono essere portatori della funzione estetica”³⁸.

³⁷ P. BOGATYREV - R. JAKOBSON, 11 folklore come forma di creazione autonoma, “Strumenti critici”, s. I, Vol.III, 1967, pp. 223-240.

³⁸ J. MUKAROVSKY, La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali, Torino, Einaudi 1971, p. 37.

La differenza tra arte e fenomeni puramente estetici, quindi, consisterebbe nel fatto che, nell'arte, la funzione estetica sarebbe fondamentale, mentre al di fuori di essa, quando è presente, avrebbe una posizione secondaria.

Nell'artigianato cosiddetto artistico, per esempio, si verificherebbe una dialettica tra funzione estetica e praticità degli oggetti d'uso, mentre "nell'arte religiosa esistono due funzioni dominanti, delle quali l'una, quella religiosa, fa della seconda, l'estetica, un mezzo per la propria realizzazione; si tratta quindi di una certa contaminazione, più che di una gerarchizzazione delle funzioni"³⁹.

Pietro Clemente ha rilevato su queste valutazioni estetiche, che si individuano dati folklorici soprattutto nel contesto rurale.

Da qui sembrerebbe che tali dati possano essere studiati soltanto come fatti a sé e autonomi, scissi da rapporti con i modelli colti, evidentemente da individuare nelle realtà urbane⁴⁰.

Una soluzione, percorsa da numerosi intellettuali, fu ricavata dai parametri del materialismo storico rielaborato da Antonio Gramsci, le cui opere cominciarono a circolare dalla fine degli anni Quaranta, suscitando interesse e nuovi fermenti teorici.

Come più volte è stato riportato, il religioso popolare, secondo Gramsci, rappresentava "la concezione del mondo e della vita, implicita in grande misura, di determinati strati della società, in contrapposizione con le concezioni del mondo ufficiali delle parti più colte della società storicamente determinata"⁴¹.

Tale concezione, nello stesso tempo teorico-metodologica e politica, dal secondo dopoguerra ad oggi ha determinato importanti risultati nel campo della ricerca teorica etno antropologica. Per quanto riguarda l'argomento ex voto, in primo luogo, è necessario premettere che i nuovi studi sull'arte popolare hanno consentito che, dagli anni Sessanta in poi, l'oggetto votivo venisse valutato più attentamente sia sotto il profilo artistico che su quello etno antropologico.

³⁹ Ivi., pp.51-52.

⁴⁰ P. CLEMENTE - L. ORRU', Storia dell'arte ecc., op. cit., p. 249.

⁴¹ A. GRAMSCI, Letteratura e vita nazionale, Torino, Einaudi 1950, p.215.

Dal punto di vista storico-artistico ritengo sia opportuno partire dall'organica sintesi e dalle novità proposte nel noto lavoro di Ciarrocchi e Mori, *Le tavolette votive italiane*, apparso nel 1960⁴². In quest'opera, i due studiosi riconoscono come merito agli studi sull'arte primitiva e popolare l'aver riservato l'attenzione all'oggetto votivo. Restando dentro una prospettiva storico-artistica, essi avanzano la proposta di far derivare le tavolette votive non già dalle pratiche votive pagane legate al magico, quanto dalla pittura delle predelle delle pale d'altare. Oltre alla rispondenza iconografica e geometrica, Ciarrocchi e Mori adottano gli opportuni confronti con le corrispondenti espressioni artistiche dei diversi periodi storici e, in particolare, con quelle del Quattrocento, periodo in cui si sarebbe verificato il fenomeno delle predelle e il connesso inizio degli ex voto dipinti presenti nei santuari cristiani.

Altri influssi iconografici sarebbero mutuati, secondo i due studiosi, dalle miniature, dalle stampe popolari e dalla pittura civile senese. Una novità interessante del loro lavoro riguarda l'individuazione degli influssi della Riforma e della Controriforma nell'evoluzione iconografica dell'ex voto dipinto, nel cui ambito cercano di cogliere le modalità d'azione dell'elemento egemone sul subalterno. Un'ulteriore novità consisterebbe nel classificare come ex voto soltanto le manifestazioni di ringraziamento per grazia ricevuta, escludendo quelle per richiesta di grazia. Il lavoro di Ciarrocchi e Mori, inoltre, ha inaugurato una nuova proposta editoriale, quella delle pubblicazioni illustrate, con schede dei singoli dipinti, con notizie storiche e commenti sulla devozione popolare. Non si deve inoltre trascurare che questo è stato il primo studio, e resta ancora uno tra i pochi, ad aver affrontato gli ex voto dipinti di tutta Italia, mentre la maggior parte prende in esame corpus votivi di un unico santuario o, al massimo, corpus di una determinata regione.

In sostanza, si può affermare che l'opera rappresenta una sorta di spartiacque negli studi sugli ex voto, così come, appena un anno prima nel 1959, il lavoro di Francesco Alziator sul santuario di Bonaria a Cagliari aveva costituito una prima attenzione sugli ex voto presenti nei santuari sardi⁴³.

⁴² A. CIARROCCHI - E. MORI, *Le tavolette votive italiane*, Udine 1960.

⁴³ F. ALZIATOR, *Gli ex voto del santuario di Nostra Signora di Bonaria*, in *Picaro e folklore e altri saggi di storia delle tradizioni popolari*, Firenze, Olschki 1959.

Si deve rilevare, però, che Alziator, in coerenza con certe teorie allora dominanti, parla di base magica degli ex voto, di infantilismo tecnico e di pittura mancata, nonché del proposito di conservare nei musei i patrimoni votivi per salvaguardarli dai furti e dalla distruzione, sebbene già nel 1957 Kriss-Rettenbeck avesse fatto notare l'importanza del santuario quale naturale contenitore degli ex voto.

Nel 1961 fu pubblicata l'opera di Novelli e Massacesi "Ex-voto del Santuario della Madonna del Monte di Cesena"⁴⁴ nella quale sono presenti gli influssi delle nuove tendenze interpretative.

Le schede che accompagnano la documentazione iconografica costituiscono la struttura fondamentale del lavoro di ricerca. I due studiosi condividono la tesi di Ciarrocchi e Mori nel far derivare la pittura votiva dalle predelle e dalle pale d'altare quattro-cinquecentesche. Inoltre, fanno un resoconto della devastazione e del restauro degli ex voto così come della loro sistemazione in apposite bacheche, nel rispetto di quel filone di pensiero che attribuisce al dono votivo la pienezza del proprio significato solo all'interno dei rispettivi santuari dei quali è importante ricostruire la storia.

Essi svolgono, inoltre, un'attenta analisi sull'iconografia e sui caratteri pittorici degli ex voto.

Infine, presentano il problema dell'individuazione degli artigiani artisti e delle loro scuole e negano l'omogeneità iconografico-stilistica tra gli ex voto di regioni e periodi differenti.

⁴⁴ L. NOVELLI - M. MASSACESI, Ex-voto del santuario della Madonna del Monte di Cesena, 1961.

1.2 Gli ex voto fotografici

Le moderne tecniche di riproduzione di immagini, come la fotografia e la cinematografia, hanno determinato da tempo una certa trasformazione nella semiologia delle rappresentazioni visive. Si sono così modificati non soltanto i gusti percettivi, ma anche i linguaggi della comunicazione visiva.

I canoni tradizionali delle prospettive e dei punti di vista dell'osservatore e dell'osservato si sono adeguati alle possibilità dei nuovi mezzi tecnici, molto più audaci di quanto fino ad allora non fosse stato un osservatore normale interessato da intenti pittorici.

Fino all'avvento della fotografia e del cinema la riproduzione visiva si era adeguata a modalità tecniche consolidate, ai linguaggi e indirizzi estetici propri dello specifico pittorico.

Le nuove tecniche, invece, osavano e indagavano secondo dimensioni e prospettive inconsuete al semplice occhio umano.

Nella rappresentazione del sacro queste nuove tecniche sono state ben presto diffuse e utilizzate, fra l'altro, per realizzare gli ex voto dei numerosi santuari. Sebbene i primi ex voto fotografici risalgano agli inizi del Novecento, essi sono stati finora poco studiati. In un primo momento ciò sarebbe dipeso dal fatto che sono stati considerati come espressioni estetiche scadenti e trascurabili, rispetto a quelli dipinti che, in quanto espressioni di arte popolare, venivano inseriti comunque nel quadro positivo dei fenomeni artistici.

“La diffusione del mezzo fotografico ha causato un cambiamento profondo nel rapporto che intercorre tra committente, cioè tra chi delega un artigiano pittore a illustrare, visualizzare e tradurre in immagini un avvenimento, una storia personale, quale può essere una malattia o un incidente, o altro ancora, e chi poi, quel fatto, quella storia ascolta e su quella storia interviene piuttosto profondamente trasportandola in immagini secondo la capacità di realizzarla visivamente, pur restando all'interno di precise regole e stereotipie formali e di linguaggio”⁴⁵.

⁴⁵ E.Spera, Ex voto fotografici ed oggettuali, in E. Angioli (a cura di), Puglia ecc.op., cit., p.233

Nella realizzazione dell'ex voto fotografico, il racconto della vicenda non viene mediato e interpretato dall'artigiano pittore, ma dallo stesso protagonista o da qualcuno che gli sta molto vicino, per esempio un parente o un amico, che realizza la fotografia.

A questo proposito Spera scrive che “molto spesso la fotografia è commissionata a un professionista o a un dilettante, amico o parente, possessore di un apparecchio fotografico, che esegue semplicemente la foto, a volte ignaro dell'uso che ne deve essere fatto, foto di persona in piedi in uno studio fotografico, o a mezzo busto formato tessera, oppure è chiamato “sul posto” a documentare un incidente o la malattia di un cavallo. In entrambi i casi il fotografo, dalla sua immagine, non rimanda certamente al contenuto del fatto che poi viene narrato e descritto minuziosamente in un foglio a parte aggiunto alla foto, o appena abbozzato a matita o con i pastelli colorati”⁴⁶.

All'immagine fotografica è quasi indispensabile, unire il racconto scritto della vicenda, al fine di fornire senso all'eventuale stereotipo fotografico. Il racconto può essere scritto dallo stesso protagonista in forma immediata; altre volte a scrivere è un'altra persona che trasporta la narrazione perdendo un po' di smalto e seguendo forme di tipo ufficiale.

In pratica l'ex voto fotografico, forse più di quanto non fosse quello pittorico, costituisce un documento ufficiale di cronaca, una testimonianza diretta “la cui stessa ufficialità è riscontrabile nelle immagini fotografiche, nei primi piani, a mezzo busto o a figura intera; sono immagini sempre presentate frontalmente, ed è la stessa frontalità ricorrente proprio negli schemi del linguaggio degli ex voto dipinti e di tutta l'arte popolare”⁴⁷. Con esso si produce una sorta di autocertificazione di ciò che è avvenuto; pertanto “l'immagine della foto a mezzo busto, formato tessera, con tutte le parti del viso ben visibili, è come un'autentica personale di un documento in cui è attestato un avvenimento, un fatto di cui il personaggio dà piena e diretta testimonianza”⁴⁸.

⁴⁶E.Spera, Ex voto fotografici ed oggettuali, in E. Angioli (a cura di), Puglia ecc.op., cit., pp.234.

⁴⁷E.Spera, Ex voto fotografici ed oggettuali, in E. Angioli (a cura di), Puglia ecc.op., cit., pp.234.

⁴⁸Ivi, p.235

Quindi, come attualmente gli ex voto fotografici abbiano assorbito e rielaborato, secondo le nuove esigenze, tutti i linguaggi tradizionali delle rappresentazioni visive connesse all'immaginario magico-religioso. Inoltre, nella riproduzione fotografica, lo stesso immaginario "pare si sia rafforzato e rimotivato, ponendosi, a volte, nelle sue strutture espressive e concettuali, in posizioni più arcaiche rispetto alla formazione dello stesso dipinto votivo di cui è uno degli esiti attuali"⁴⁹.

Approfondendo l'analisi formale e dei contenuti, si hanno due fondamentali distinzioni tra fotografie ex voto ed ex voto fotografici. Il primo tipo è formato da normali fotografie a ritratto che, in genere, non sono realizzate in modo determinante per composizione votiva, anche se, nel passato, spesso la destinazione votiva costituiva motivo per la loro esecuzione⁵⁰.

L'altro tipo, gli ex voto fotografici, invece, è costituito da un'immagine che è elemento figurativo unico che non interagisce con il resto della composizione, spesso molto scarna. Il racconto e la spiegazione del fatto sono affidati ad un testo scritto. Secondo Spera "in questo caso, la fotografia che può essere lo stesso miracolato, assume il ruolo di attestazione figurale, sul tipo della tessera di riconoscimento, della presenza ed esistenza reale del soggetto-oggetto della narrazione scritta o altrimenti espressa"⁵¹. Spera sintetizza il fenomeno ex voto, gli aspetti sociali, funzionali e quelli più strettamente connessi al sacro.

Per esempio, a proposito del rapporto vovente-divinità, egli sostiene che "la confezione e successiva esposizione pubblica e donazione di un ex voto è interpretabile come un tributo, un riconoscimento che necessariamente deve essere corrisposto all'altro dall'umano, al Santo o alla Madonna particolare a cui è ricondotta la liberazione da un male; è un atto dimostrativo e al tempo stesso di confessione pubblica, e per questo in se socializzante, di un cambiamento di stato, della ricezione di un segno. La liberazione dal male o la protezione ricevuta in una disgrazia non è solo un avvenimento, un fatto personale, un rapporto limitato ad un individuo ed alla sua ristretta cerchia di interessi è una realtà comune a cui partecipano tutti gli

⁴⁹ E.Spera, *Fotografia ed ex voto. Le nuove immagini e le rappresentazioni della devozione popolare contemporanea*, in <<La ricerca Folklorica>>, n.24(1991), p.91

⁵⁰ ibidem

⁵¹ Ivi, pp.91-92.

individui che si riconoscono in un comportamento comune, quale, appunto, può essere la partecipazione ad un pellegrinaggio o la frequenza ad un Santuario, individui che hanno un comune bisogno di fissare di volta in volta il divino, il sovrannaturale evocato tra loro come presenza reale proprio nel senso stesso e nel significato dell'offerta di un oggetto votivo"⁵².

Insieme agli ex voto fotografici ci sono la presenza, in numerosi santuari, di altri e diversi fenomeni devozionali quali iscrizioni, cuori e mani disegnate o graffite nell'intonaco dei muri; sarebbero, a suo parere, "espressioni e modi interpretabili, oltre che riferibili a una sorta di archetipo di comportamento di natura mistica e magica, nel loro più diretto e ancora attualmente valido valore di semplice testimonianza di presenza"⁵³.

Le impronte delle mani, le iscrizioni incise alle pareti, così come tutti gli ex voto, in generale, presupporrebbero un "comportamento sintetico e simbolico elementare, una comune gestualità, un identico tentativo e volontà di lasciare una traccia di presenza personale in un luogo, acquisito, partecipato e trasmesso come particolarmente significante e privilegiato in cui l'umano è interlocutore dell'altro da sé.

Dal momento in cui un individuo segna, con la traccia della sua reale presenza avvenuta in quel luogo, egli è presente costantemente all'interno del perimetro magico in cui il convincimento collettivo ritiene e vuole che risieda il potere e la divinità stessa"⁵⁴. La conclusione alla quale si giunge anche con questo genere di ex voto è la stessa; il rapporto tra vovente e divinità è di tipo personale.

A questo proposito Spera afferma che "i nomi, le date della visita compiuta, le località di provenienza, iscritte nel profilo di una mano) o delimitate da un disegno a forma di cuore, acquistano il valore preciso di riferimento alla persona che ha compiuto l'iscrizione e di fissione di memoria valido in eguale misura, nella sua precisa funzione di promemoria, tanto per il devoto, quanto per la collettività, e soprattutto per l'essere sovrannaturale, per il Santo, per la Madonna a cui quel santuario è intitolato"⁵⁵.

⁵² E.Spera, Ex voto fotografici ecc., op., cit., p.238.

⁵³ E.Spera, Ex voto fotografici ecc., op., cit., p.238.

⁵⁴ Ivi, pp.239-240.

⁵⁵ E.Spera, Ex voto fotografici ecc., op., cit., p.240.

1.3 Ex voto in semiologia

Gli ex voto dipinti, in particolare, in quanto immagini, rientrano secondo Bernard Cousin nell'ambito della semiologia per la possibilità propria della disciplina di adottare un metodo che ne consente la scomposizione al fine di separarne i diversi livelli di significati. Perciò egli si orienta verso confronti utili, specialmente con l'immagine pubblicitaria e con le affissioni murarie che, come l'ex voto, rappresentano dei messaggi iconici portatori di significati, destinati a "parlare" al pubblico.

La semiologia, pertanto, solleva il problema del rapporto tra immagini e testi scritti che costituisce l'essenza dell'ex voto dipinto da quando questo ha ceduto il posto, alla fine del XIX secolo, alla semplice espressione scritta⁵⁶.

Le problematiche di struttura, di modello e di livello di pertinenza, costituiscono i campi di indagine dei semiologi e possono essere di stimolo per gli storici. Esse presentano, però, diverse difficoltà, in quanto la semiologia tenta di definire la legge di un genere e poi finisce per arrivare a generalizzazioni affrettate. Bernard Cousin tenta, quindi, di conciliare l'esigenza prevalentemente sincronica, specifica della semiologia, con quella diacronica, caratterizzante le ricerche storiche che non possono evitare la fenomenologia degli avvenimenti anche quando si cerca di far risaltare quelli costanti, considerati "emergenti" e "determinanti", rispetto agli altri che fluiscono nella storia in modo individuale.

In questo quadro teorico-metodologico Cousin cita le concezioni semiologiche di Ronald Barthes, inaccettabili per uno storico, in quanto tenderebbero ad eliminare al massimo gli elementi diacronici, poiché il "corpus deve coincidere con una condizione del sistema, uno spaccato della storia"⁵⁷.

Si trova, mentre, abbastanza d'accordo con B. Lamarche e G. Vadel, i quali tentano di dare una "funzione significativa all'immagine votiva".

Così l'ex voto sarebbe anzitutto racconto, in immagini, del pericolo, ma di un pericolo banalizzato poiché scongiurato.

⁵⁶ B.Cousin, L'ex voto. Document d'histoire, expression d'une société, in <<Archives des Sciences sociales des Religions>>,xxIv,n.48,(1979),pp.107-124.

⁵⁷ B. COUSIN, L'ex voto. Document d'histoire, expression d'une société, "Archives ecc.,op.,cit.,p.114.

Quindi, l'ex voto non sarebbe generatore d'angoscia, ma di speranza e serenità che verrebbe espressa dalla rappresentazione dell'elemento celeste. Quest'ultima costituirebbe la vera firma dell'ex voto, in sostituzione della firma del pittore⁵⁸. Al riguardo Cousin sostiene che esiste, specialmente nel XIX secolo, un cospicuo numero di ex voto firmati dai pittori e che la presenza o l'assenza della firma sulla tavoletta sembra piuttosto dipendere da pratiche pittoriche, che si evolvono secondo le epoche e gli ambienti, piuttosto che da una funzione simbolica⁵⁹.

Nella rassegna degli studi francesi sulla semiologia degli ex voto, Cousin riporta i contenuti di un saggio che Jean Arrouye ha pubblicato negli Atti del "Congresso della Società di Scienze dell'Informazione e della Comunicazione", svoltosi a Compiègne nell'aprile del 1978. A suo parere, la proposta semiologica di Arrouye si fonda soprattutto sulle eccezioni anche quando sono supportate da una grande quantità di esempi, tratti da una vasta documentazione. Infatti, la definizione di ex voto che Arrouye propone non offre niente di nuovo se non l'inquadramento dello stesso ex voto in un alone funzionalistico, nel quale avrebbe una doppia "funzione" di offerta e di comunicazione, tra fedele e protettore. Questo rapporto, inoltre, costituirebbe l'aspetto più importante del dipinto, in quanto rappresentazione del patto tra vovente e santo. Nello stesso tempo, però, sarebbe anche un esempio da indicare al pubblico dei fedeli⁶⁰. Senza dubbio queste considerazioni non offrono nessun nuovo contributo a quanto altri studiosi avevano da tempo individuato negli elementi dei dipinti votivi. Sono, invece, da condividere le critiche di Cousin ad Arrouye quando questi afferma che l'ex voto avrebbe la capacità di spiegare e far apprendere ai fedeli la nozione di "Redenzione" un concetto che Cousin giustamente ritiene di difficile comprensione in quanto costituisce una prefigurazione di ordine spirituale l'obiettivo di ricordare il momento in cui il miracolo la renderebbe attuale nell'esperienza temporale⁶¹. Questa funzione, infatti, sradicherebbe gli ex voto dalla specificità della religione popolare che rappresenta la base del loro

⁵⁸B. COUSIN, L'ex voto. Document d'histoire, expression d'une société, "Archives ecc.,op.,cit.,p.114.

⁵⁹ ibidem

⁶⁰[60] B. COUSIN, L'ex voto. Document d'histoire, expression d'une société, "Archives ecc.,op.,cit.,.

⁶¹B. COUSIN, L'ex voto. Document d'histoire, expression d'une société, "Archives ecc.,op.,cit.,.

significato. L'ambito in cui essi devono essere collocati, per Cousin, è la religione vissuta dai donatori e il santuario dove sono stati esposti, sebbene la Chiesa li abbia tollerati con reticenza a causa della loro natura eterodossa evitando, comunque nell'arco di tre secoli, di cambiarne la tradizione ed intervenendo soprattutto nella pratica e nella loro sistemazione nei santuari⁶².

⁶²ivi,p.115

1.4 Ex voto nell'arte contemporanea

Nella contemporaneità devo citare un artista Joseph Beuys, che attraverso il ricercare nell'arte un livello in cui l'arte usa la lingua del cuore, che è affine alla preghiera, a trovato molti seguaci⁶³.

In questo tempo, nell'era della globalizzazione e del consumismo può capitare di vedere, nel cuore di New York, nel quartiere di Lower East Side nelle aree non costruite, dei piccoli giardinetti costruiti con recinti protetti con la rete, fatti con bottiglie di Coca Cola e divani e sedili di automobili ,usati come panchine. Tutto fa pensare ad un luogo della memoria, mistico abbellito e curato, con puttini dorati e materiali d'arredamento di recupero, o come il giardino con un altare, o un altro fatto con molte staccionate e una bella madonna su un altarino.

È una pratica del recupero, contemporanea e metropolitana che non ha annientato il senso magico, che esiste come conseguenza dell'immigrazione, in questo caso portoricana.

Proprio nell'arte non si può buttare a mare un'identità di un popolo in nome della omologazione, ne era consapevole Pasolini, ne è un simbolo quando la serva mistica viene seppellita dalla scavatrice in Teorema⁶⁴. Al di là dei conformismi e delle mode il Sacro non è mai stato assente nella cultura del nostro secolo, che fosse collegato con la cultura popolare, o addirittura si riallacciasse alle origini primitive e mitologiche, come nel caso di Thomas S. Eliot, nei cui racconti riemergono continui richiami ai miti di morte e di rinascita della natura e di Dio, in ambientazioni borghesi come "Cocktail Party", il cui messaggio essenziale è proprio l'incapacità dell'immaginazione di concepire lo spazio in forma religiosa che porta la civiltà contemporanea allo sfacelo e al caos⁶⁵.

Sono state proprio le arti figurative, in questo secolo, le più autonome nei confronti del Sacro; la perdita del loro impiego nella sfera religiosa ha permesso la loro emancipazione almeno quanto l'invenzione della macchina fotografica. Nello stesso tempo, proprio questi due fattori hanno contribuito a che l'arte divenisse l'espressione più spirituale dell'individuo.

⁶³Richard Demarco, Achille Bonito Oliva e altri, in *Guggenheim public*, 2, 1998

⁶⁴P.P. Pasolini, *Teorema*. Firenze 1968.

⁶⁵Czslaw Milosz, *Pensieri su T.S.Eliot; La terra desolata. I Quattro Quartetti*. Milano, Feltrinelli 1995.

“Dio è la più grande opera dell’uomo” dice Camille Paglia⁶⁶, l’affermazione della scrittrice sottolinea un capovolgimento: non c’è più un’arte sacra ma l’arte stessa è il sacro.

Questa esigenza ha fatto sì che molti artisti si accostassero all’arte popolare, superando i tradizionali pregiudizi accademici. L’arte popolare è stata uno dei mezzi di scardinamento utilizzati dalle avanguardie, basti pensare alle avanguardie russe, indicata come una bandiera di un popolo o di una cultura, o come stimolo e spunto per nuove sperimentazioni.

Se si assiste alla cerimonia al santuario di San Michele Arcangelo (Gargano), uno dei più antichi santuari dell’occidente, il fatto che la sua immagine sia una scultura rinascimentale del Sansovino passa in secondo piano.

Al contrario, per uno studioso di Raffaello, il fatto che uno dei suoi capolavori sia un ex voto diventa poco più che un dettaglio. Tra i vari luoghi comuni l’ex voto è, quasi, sempre “povero”, le immagini del culto quasi sempre anonime, o dal pennello di un santo o acheropite, il popolo troppo spesso si è identificato con una determinata classe più che con la totalità degli individui che costituiscono una società.

⁶⁶ Angelo Papasso, *Sacro quotidiano*, in *Modus Vivendi*, N.9, 1998.

Capitolo 5

Ex voto internet

Non poteva mancare l'utilizzo degli ex voto nel mezzo più mediatico del terzo Millennio, nella rete internet ci sono un'infinità di siti delle più svariate tipologie, Santuari, chiese, oggetti e quant'altro, che sarebbe troppo difficile elencarle o citarle, lascio ad altri appassionati o studiosi ricercarli. Riporto qui a testimonianza un piccolo esempio di una preghiera on line e la trascrivo:

1.1

e

sempi di ex voto in rete

Preghiera 8

PREGHIERA A S. ANTONIO

PER OTTENERE QUALCHE GRAZIA SPECIALE

(Comp. dall'Emin. Card. Parocchi)

Ammirabile Sant'Antonio,

Glorioso per celebrità di miracoli e per degnazione di Gesù,
venuto in sembianze di bambino a riposare tra le vostre braccia,
ottenetemi dalla bontà di Lui la grazia che nell'intimo del mio
cuore ardentemente desidero.

Voi che foste verso i miseri peccatori così pietoso,
non attendete a' demeriti di chi prega,
ma alla gloria di Dio,

che sarà un'altra volta esaltata da Voi,
alla salute dell'anima mia,
non disgiunta dalla domanda,
che ora sollecito con tanta brama.

Della mia gratitudine vi sia pegno il tenue obolo
che v'offro in soccorso de' poveri,
con i quali mi sia dato un giorno per grazia di Gesù Redentore e
per l'intercessione vostra di possedere il regno dei Cieli.

Così sia.

Vai alla pagina : PREGHIERA A S. ANTONIO DOPO

OTTENUTA

LA GRAZIA

Preghiera 9

PREGHIERA A S. ANTONIO DOPO OTTENUTA LA GRAZIA

(Comp. dall'Emin. Card. Parocchi)

Glorioso Taumaturgo, padre dei poveri,
voi che avete prodigiosamente scoperto il cuore di un avaro
immerso nell'oro, per il gran dono ottenuto di avere il cuore
vostro nelle miserie degl'infelici, voi, che offeriste al Signore le
nostre suppliche, e

ne impetrate l'esaudimento; gradite in segno della vostra
riconoscenza l'obolo che deponiamo a' vostri piedi in soccorso
della sventura.

Torni a vantaggio dei sofferenti, come a nostro vantaggio;
agli uni ed agli altri accorrete con l'usata benevolenza in aiuto
delle necessità temporali, ma più ancora provvedete alle nostre
spirituali necessità, adesso e nell'ora della nostra morte.

Così sia.

vai alla pagina: PREGHIERA A S. ANTONIO PER OTTENERE
QUALCHE GRAZIA SPECIALE

GLI EX VOTO NEI PERICOLI DEL MARE L'UOMO HA
CERCATO DIO

la famosa frase "O ma' o se ciama ma' ", quello che il mare non dà
solo gioie e divertimenti, ma anche esperienze tanto brutte
durante le quali si pensa il peggio. Gli ex voto sono dipinti donati
da navigatori alla chiesa, in ringraziamento alla Madonna, che
avevano pregato durante la tragica esperienza rappresentata nel
dipinto. Gli ex voto è stato donato soprattutto nel XVIII E XIX
secolo, non perché la fede religiosa sia diminuita, ma perché oggi
le navi hanno molti collegamenti con la terraferma, e il fatto
favorisce non poco il salvataggio delle persone a bordo, inoltre i
mezzi che si inoltrano nel mare sono molto più resistenti cosicché
le situazioni di pericolo sono sempre più rare. Gli ex voto sono
detti anche tavole votive; sono disegni impressi su tavole (da
questo il secondo nome) realizzate da persone comuni e non da
artisti, non sono dunque capolavori ma dipinti fatti col cuore.
Su molti vi è impressa questa sigla PGR (per grazia ricevuta) in
altri è scritta sotto una breve spiegazione dell'avventura.

Un percorso particolare, con riferimenti storici, naturalmente non esaustivi, che percorrono la storia dell'arte insieme a studi psicologici ed estetici in un immaginario che veicola in forme, concetti e simboli della nostra mente.

RICCARDO BRUNETTI (1955).

Laureatosi nella Università della Calabria di Arcavacata di Rende (CS)

Alla Facoltà di Lettere e Filosofia in Dott. Arti Musica e Spettacolo, nell'anno 2001.

Autore del libro *"La Madonna e la Grande Madre"*, appassionato studioso di Storia e tutto quello che ne può comprendere, nonché ricercatore, degli aspetti psicologici (individuali e collettivi) strettamente relazione con il sacro, la religione e la società.

In Rai radiotelevisione italiana dal 1979 al 2013, con varie specializzazioni nei settori tecnici di manutenzione e produzione radio e televisione.

Ora si occupa di Cultura, Musica e Arte.

