UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

Scuola di Dottorato in Antropologia Culturale
e Discipline Demoetnoantropologiche

Dottorato in Antropologia ed Epistemologia della Complessità

Ciclo XXVIII

Settore scientifico-disciplinare L-ART/03

Contemporanea-Mente preistorica:

proiezioni artistiche di 'Veneri' e pitture rupestri nell'arte italiana dal 1950 a oggi

Supervisore
Chiar.mo Prof. Enrico Giannetto

Tesi di Dottorato di
Serena Macrelli
Matr. N. 1026609

Anno Accademico 2014/2015

Indice

Introduzione 3

Cap. 1 Arte e preistoria: la creatività fluida

- Primitivo e Primitivismo, storia di un pregiudizio 12
- Antropologia e Storia dell'arte: una fusione necessaria 29
- La capacità di simbolizzazione nell'uomo 36

Cap. 2 Le 'Veneri' preistoriche nell'arte contemporanea

- Il passato mai trascorso. Anelando i primordi, perdita e ricerca della Madre 39
- Contestualizzazione storico-archeologica 50
- Interpretazioni: Frazer 55
- Gimbutas 56
- R. Eisler 60
- Le 'Veneri' nell'arte contemporanea internazionale 64
- Le 'Veneri' nell'arte italiana (dal dopoguerra ad oggi) 68
- Stefania Pennacchio 74
- Franco Batacchi 93

Cap. 3 Gli animali: tra teriomorfismo e realismo. L'uomo: oltre la stilizzazione

- Anima-li. Dalle stelle alle catene 103
- Contestualizzazione storico-archeologica 107
- Interpretazioni: l'abate Breuil 110
- Leroi-Gourhan 112
- Gould 113
- Sergio Fermariello 117
- Andrea Benetti 126

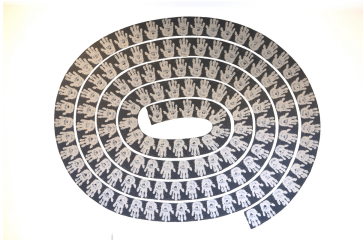
Cap. 4 Segni che giungono da lontano

- Contestualizzazione storico-archeologica 136

- Interpretazioni: Anati 137
- Arnaldo Pomodoro 141
Apparato iconografico 149

Bibliografia

Introduzione



Richard Long
River avon mud hand circles 1991

Le origini dell'uomo e il fascino che sprigionano in relazione a possibili interpretazioni e suggestioni sono stati un elemento di raffronto per numerosi artisti che, dall'Ottocento ad oggi, hanno proiettato le proprie riflessioni esistenziali, le proprie necessità e le proprie speranze sul passato remoto dell'umanità, spesso aspirando a un suo "recupero" in termini "spirituali". Fonte d'ispirazione e di dialogo per pittori, scultori e addirittura designer, italiani e stranieri, sono stati e sono tuttora le pitture e incisioni rupestri, la piccola statuaria paleolitica e neolitica, i menhir.

Chi ponendosi in netto contrasto, chi riappropriandosene, chi spinto dal desiderio di ricomporre un'unità originaria perduta, in tanti hanno considerato la preistoria come un termine di confronto imprescindibile per capire il presente, capire se stessi, pensare al futuro e a possibili cambiamenti della società e dell'uomo.

A differenza di altri fenomeni artistici, però, questa scelta (contenutistica, stilistica, estetica) non è mai sfociata in una corrente dichiaratamente esplicitata. Non ci sono stati, fino ad ora, artisti che si siano riuniti in gruppi e abbiano stilato manifesti; non ci sono stati critici d'arte che abbiano individuato operati, concezioni e modalità comuni legati a questo tema, né studiosi che abbiano analizzato questo fenomeno nella sua globalità cercando di capire di quali necessità esso sia manifestazione.

Ci sono state, e ci sono, individuali dichiarazioni di poetica, elaborazioni critico-teoriche e approfondimenti relativi a singoli artisti o a singole opere, alcune chiaramente "preistoriche" altre che, pur essendo molto lontane per scelte formali e stilistiche, celano al loro interno derivazioni e suggestioni inconfutabili. Basti pensare alle potenti opere della cubana Ana Mendieta (1948-1985) come *Silueta* (1973) - forme del corpo femminile create con fango, erba, sabbia lacerate, ferite da acqua, fuoco, sangue (foto 1) - e *Rupestrian Sculptures* (1983) - incisioni che raccontano di vita e morte, di femminilità e

umana sacralità dalla forte evocazione primordiale (foto 2) - o a *Le Nature* (1959) di Fontana, considerate dallo storico d'arte Giulio Carlo Argan rappresentazioni segnico-scultoree ispirate alle prime attività agricole nel Neolitico[1] (foto 3).

E' necessario però distinguere tra gli artisti che hanno reinterpretato le espressioni ideografiche e formali preistoriche, che si sono lasciati attraversare dalle suggestioni e dalle forme delle Veneri paleolitiche, neolitiche, dalle incisioni e pitture rupestri, dagli artisti che hanno rielaborato oggetti e immagini dell'arte etnica, propri delle popolazioni indigene (a loro contemporanee) considerate per molto tempo, in una logica evoluzionista, come le più vicine ai primordi; popolazioni agli occhi degli europei colonialisti selvagge, dominate dall'istinto, da un'estetica elementare e per le quali il tempo si sarebbe fermato, cristallizzato in una "eternità" che avrebbe reso le loro produzioni artistiche vicinissime per forma e significato a quelle di 40.000 anni fa o a quelle dei bambini in tenera età. Un paradigma teorico elaborato fin dalla nascita della disciplina dell'antropologia che giustificava in termini evoluzionistici questo paragone erroneo e carico di pregiudizi.

Una distinzione non chiara nella sua essenza anche a molti pittori e scultori che dalla prima metà dell'Ottocento alla seconda metà del Novecento attraversarono, evocarono forme ibride, plasmate dalla visione personale di oggetti esotici (incontrati durante viaggi o nelle collezioni di musei) e di immagini di manifestazioni espressive preistoriche (giunte in primis attraverso la divulgazione di disegni e successivamente di fotografie) senza differenziare le une dalle altre tipologie.

Si pensi a Pollock: nell'opera *Number 1* (1948) (foto 4) fuse alla tecnica del dripping le impronte della propria mano richiamando alla memoria le numerose impronte presenti nella grotta di Castillo in Spagna oltre a riproporre una modalità pittorica dalle grandi dimensioni, che scardina qualsiasi organizzazione strutturale e che si realizza per stratificazioni, caratteristica delle espressioni visuali preistoriche; nell'opera *Cerchio* (1941), invece, il motivo dei serpenti e la prevalenza netta dei colori nero, rosso e giallo (foto 5) sono riferimenti espliciti e facilmente identificabili all'arte indigena americana che

1) Apollonio U. Argan G.C., Masciotta M. (a cura di). (1960). *Cinque scultori d'oggi*. p. 230

Ana Mendieta *Silueta* 1981 (foto 1)

Ana Mendieta *Rupestrian Sculptures* 1983 (foto 2)

Fontana *Le Nature* 1959 (foto 3)

aveva colpito moltissimo l'artista durante la sua visita alla mostra *Indian Art and The United States* tenutasi al Moma di New York nel 1941.

Così, complice una confusione anche concettuale, molti artisti hanno tratto spunti (talvolta solo ed esclusivamente formali, talvolta riproponendo funzioni dell'arte e teorie esistenziali, "religiose" e cosmologiche) da ampie raccolte iconografiche realizzate da etnografi e mercanti d'arte e disponibili presso musei, istituzioni e collezionisti. Ugualmente storici e critici d'arte per molto tempo non hanno messo in evidenza questa distinzione, contribuendo a cristallizzare stereotipi e a diffondere una visione eurocentrica e astorica, volta a prendere in considerazione i prodotti culturali extraeuropei quasi unicamente come specchio di desideri, necessità occidentali. Ma l'arte è testimonianza viva di un tempo storico ben preciso (più o meno dilatato) anche quando si fa portavoce di tradizioni antichissime, di ritualità cicliche, *«sul piano culturale* – ha ad esempio sottolineato lo studioso Gabriel Mandel - *ogni creazione umana è un'attività storica meditata*»[2].

La nascita della disciplina dell'etnografia, cui è seguito uno studio sempre più approfondito delle manifestazioni artistiche delle diverse tribù e popolazioni, e parimenti un'analisi sempre più puntuale, da parte degli archeologi, delle espressioni visuali e materiche risalenti al Paleolitico e al Neolitico (anche grazie alle numerose scoperte di nuovi e affascinanti siti e grotte e a tecniche di rilevazione sempre più sofisticate) hanno progressivamente contribuito a differenziare le manifestazioni artistiche delle singole ere, delle singole regioni, territori, culture, approcciate dal punto di vista cronologico, sociologico, antropologico e psicologico.

Così anche in ambito archeologico si è passati dalla Etnoarcheologia (in auge dalla fine dell'Ottocento alla prima metà del Novecento), che basava le sue ipotesi e ricostruzioni sulla concezione dell'evoluzionismo lineare attuando una metodologia comparativista che teneva marginalmente in considerazione i contesti geografici e culturali nei quali venivano ritrovati i reperti, alla New Archaeology, anche chiamata Archeologia processuale (elaborata negli Stati Uniti negli anni '60-'70 da Lewis R. Binford), che si poneva l'obiettivo di trovare elementi comuni nella diversità pur partendo ancora dalla

2) Mandel G. (2001). *Arte Etnica*. p. 13

Pollock *Number 1* 1948 (foto 4)

Pollock *Cerchio* 1941 (foto 5)

convinzione che per capire l'uomo del passato bastasse analizzare le popolazioni selvagge. La ricerca di leggi e di sistemi comportamentali comuni è stata quindi la finalità della New Archaeology, finalità criticata a partire dagli anni '80 dall'Archeologia Post-processuale (di cui è stato esponente principale Ian Hodder) che ha diretto i propri studi verso l'evidenziazione e la comprensione delle diversità storiche, culturali delle popolazioni studiate e della loro cultura materiale. Non solo ricerca e considerazione degli aspetti funzionali dei manufatti, ma anche decodificazione dei significati sociali e simbolici i cui contesti (geografici, fisici, comportamentali) sono stati ritenuti fondamentali per ricostruire valori sociali e ideologici.

Questi studi e riflessioni in ambito archeologico e antropologico hanno iniziato a mettere in discussione anche l'interpretazione di una prospettiva sul mondo da parte degli uomini cacciatori-raccoglitori del Paleolitico (considerati lontanissimi dall'uomo attuale più simile all'uomo del Neolitico) troppo semplicistica, come hanno portato a nuove interpretazioni della Rivoluzione Neolitica considerata da molti causa di una frattura drammatica tra uomo e natura e l'inizio di una volontà di dominazione dell'uomo su animali e piante.

«*E' vero, i cacciatori-raccoglitori hanno una visione del mondo completamente diversa da quella degli agricoltori, ma non si tratta necessariamente di una prospettiva più semplice*- scrive Ian Tattersall– *La visione del mondo e le interazioni sociali dei cacciatori-raccoglitori di norma hanno (o purtroppo avevano) una grande complessità e innumerevoli sfumature, così come le loro interazioni con il mondo circostante. Si può persino sostenere che abbandonando gli stili di vita ancestrali per adottare quelli nuovi, resi possibili – o anche obbligatori – dall'addomesticamento di animali e piante, l'umanità realizzò uno scambio assai discutibile. Come minimo, tale transizione non fece solo guadagnare ma anche perdere qualcosa di prezioso*»[3]. In particolare si perse il senso di comunione con la natura, il senso di responsabilità nei suoi confronti, l'identificazione con l'ambiente, sostituiti, dal Neolitico in poi, dalla volontà di dominio su piante e animali, da una separazione sempre più netta, un allontanamento sempre più aggressivo.

Ancora numerose (spesso in contrapposizione le une con le altre) sono le interpretazioni relative al linguaggio visuale preistorico. Il dibattito è apertissimo e continua a produrre nuove e suggestive proposte, ma due sono gli approcci attraverso i quali artisti e storici dell'arte si sono confrontati: quello che pone l'accento sulla universalità, perché nelle

3) Tattersall I. (2009), *Il mondo prima della storia. Dagli inizi al 4000 a.C.* p. 161

pitture delle grotte, nei segni lasciati sulle rocce, nelle Veneri «*scopriamo, o piuttosto riscopriamo parti di noi stessi, caratteristiche del nostro attuale sistema di comunicazione, del nostro linguaggio visuale di oggi* – come scrive Emmanuel Anati, Direttore del Centro Camuno di Studi Preistorici – *e che tale linguaggio, che ci portiamo dietro fin dalle origini, è in gran parte sopraffatto dalle mode, dagli adattamenti vernacolari e dagli stili che vi si sovrappongono ma, alla base, mantiene ancora le stesse radici, gli stessi paradigmi e principi*»[4] e quello che pone l'accento sulla diversità, sul cambiamento storico, culturale, sulle diversità individuali.

Apparente inconciliabilità che viene superata se si tiene presente che « *L'universalità non può risiedere nelle risposte ma nelle domande che gli uomini si pongono* – come sottolinea l'antropologo francese Maurice Godelier – *Perché tutte le culture sono diverse, ma si può mostrare che tutte rispondono in maniera diversa e originale alle stesse domande: sono queste ultime a essere universali, non le risposte*»[5].

Similarità e diversità non sono concetti antitetici, ma elementi che formano quella *unitas multiplex* della specie umana di cui parla Edgar Morin nel saggio *L'identità umana*.

Nonostante studi e nonostante interventi critici volti ad analizzare la produzione di singoli artisti dichiaratamente affascinati dall'arte preistorica manca a tutt'oggi una riflessione più completa, esauriente, che vada oltre sporadici esami e considerazioni e indaghi le motivazioni che hanno spinto, e spingono tuttora, pittori, scultori, performer, architetti a rapportarsi con incisioni rupestri, con la statuaria femminile, con segni e pittogrammi delle epoche remote, con megaliti e menhir. Non si può certo parlare di corrente nei termini usuali, ma di comunanze di intenti, di scelte stilistiche e contenutistiche che avvicinano opere di artisti divisi da alcuni decenni e da visioni teoriche differenti.

Diventa allora interessante capire perché alcune delle espressioni visuali preistoriche affascinino l'uomo contemporaneo più di altre. Quali necessità, desideri, visioni del mondo dell'uomo vengono riconosciuti o proiettati sull'arte preistorica? Quali cambiamenti sociali e individuali sono auspicati per il futuro guardando al passato attraverso le espressioni artistiche?

4) Anati E. *Per una semiotica dell'arte primaria*, testo presente nel sito www.ccsp.it. p. 1

5) Godelier M. *Postilla* in Price S. (2015). *I primitivi traditi*. p. 165

Questo progetto di ricerca ha l'*obiettivo* di far luce su questo "fenomeno", sulle relazioni che esistono tra le opere e i loro creatori, sulle motivazioni personali e sociali, lette da prospettive antropologiche ed epistemologiche, che possano chiarire quali esigenze dell'uomo di oggi sono alla base di determinate scelte formali, al di fuori da semplicistiche riprese estetiche, arrivando a rilevare che il dialogo con le manifestazioni visuali e scultoree preistoriche è (in maniera più o meno consapevole da parte degli artisti presi in esame) testimonianza dell'esigenza di ritornare a restituire all'immagine, ormai logorata da un suo uso estremo e spesso svuotata da ogni significato, una potenza allo stesso tempo intima e collettiva, della necessità di ritornare a fare arte comunicativa contemporaneamente su più livelli, di recuperare un coinvolgimento totalizzante (spettatore-opera, artista-opera, artista-spettatore) di allontanarsi dalla pratica delle tecnologie che ha influenzato così ampiamente l'arte degli ultimi decenni del Novecento recuperando quella matericità, (si pensi ad esempio alle esperienze dell'Arte povera) dal forte afflato spirituale, quella capacità sensoriale di coinvolgere completamente, caratteristica delle prime espressioni artistiche (si consideri il ritorno della pittura alle grandi dimensioni con l'Arte Informale).
All'esaltazione della perdita della memoria e del presente ridotto in attimi (proposta da Andy Warhol e dalla Pop Art negli anni Settanta), alla riduzione dell'arte a elemento soprattutto estetico, alla tecnologizzazione delle pratiche artistiche, che ha coinvolto e coinvolge i molteplici piani dell'espressione (da quello prettamente esecutivo, a quello formale e contenutistico), si contrappone quindi un'interpretazione artistica contemporanea del passato lontanissimo dell'uomo, sentito come portatore di valori attuali, che va oltre la semplice ripresa del mito delle origini.
Le riflessioni che verranno affrontate saranno quelle relative al rapporto uomo-natura; al rapporto uomo-donna; al senso di comunità; al trascendente.

In particolare sono state analizzate le opere e le personalità di artisti italiani, dagli anni Cinquanta a oggi, distinte per campi tematici: le Veneri (Stefania Pennacchio, Franco Batacchi), le rappresentazioni di animali e figure antropomorfe (Sergio Fermariello, Andrea Benetti), segni e psicogrammi (Arnaldo Pomodoro).
Uno studio che è caratterizzato da più prospettive d'indagine: quella antropologica, quella storico-artistica, quella epistemologica.

Le *modalità operative*: all'analisi delle opere viste dal vero e attraverso documenti (scritti dagli artisti stessi, da critici e studiosi) è stata affiancata, per quanto riguarda gli artisti ancora viventi, l'osservazione partecipante realizzata con l'utilizzo di interviste (non strutturate e biografiche) e di rilevazioni in riferimento al contesto fisico (i laboratori degli artisti, le loro abitazioni, il territorio di provenienza e gli spazi in cui sono state esposte le loro opere), al contesto sociale (l'ambiente quotidiano, la cultura in cui sono cresciuti e in cui vivono), alle interazioni formali e informali (tra gli artisti, tra gli artisti e i critici).

Capitolo 1

Arte e preistoria: la creatività fluida

Giuseppe Penone
Ossa della Terra 2003-2007
Il giardino delle sculture fluide

Primitivo e Primitivismo, storia di un pregiudizio

Un'analisi delle relazioni tra arte del Novecento e linguaggio visuale e scultoreo preistorico deve partire da alcune considerazioni sul termine '*primitivo*', termine che più di ogni altro venne utilizzato dagli etnografi di fine Ottocento, fu oggetto di discussione, mutò progressivamente significato, diede vita al celebre neologismo '*Primitivismo*' e che ancora oggi viene frequentemente impiegato in maniera impropria poiché il suo significato è per lo più comunemente accettato. Nella maggior parte dei dizionari alla corretta definizione di *'originario'* viene affiancata l'accezione di *'rozzo'*, '*rudimentale*'; a quella di '*chi appartiene alle popolazioni della preistoria'* è accompagnato il significato di '*civiltà ritenuta arcaica nei confronti di quelle più progredite'*. Accostamenti che testimoniano la matrice evoluzionistica ed eurocentrica di un uso del termine che, prima della seconda metà dell'Ottocento, nel linguaggio artistico indicava tutte le arti che si allontanavano dalla tradizione occidentale e quegli artisti che precedettero il Rinascimento, ritenuto l'apice della perfezione stilistica (erano considerate quindi 'primitive' le arti bizantine, orientali, ma anche artisti come Cimabue e Giotto).

Con la nascita della disciplina etnografica l'aggettivo venne utilizzato dagli antropologi positivisti in riferimento sia agli uomini del Paleolitico e Neolitico sia alle popolazioni contemporanee africane, americane, oceaniche (la cui arte era stata esclusa dalle classificazioni operate nel periodo post-illuminista) ritenute a un livello inferiore di

sviluppo all'interno del processo di evoluzione, secondo l'idea diffusa dall'archeologo e naturalista John Lubbock, autore del saggio *Prehistoric Times* (1865), che il progresso fosse misurabile in base agli strumenti tecnologici utilizzati.

Venivano quindi accomunati, in maniera astorica, manufatti e oggetti, di cui a stento si riconosceva un'origine geografica definita, correlati per la similarità delle componenti iconiche, per la spiccata matericità, per l'essenza magico-religiosa ritenuta caratteristica comune. Le identità etnografiche erano ricondotte a sopravvivenze arcaiche, remote, prive di cambiamento, cristallizzate, alle cui manifestazioni culturali non erano riconosciuti mutamenti, ma caratterizzazioni generiche riconducibili, in maniera acritica, alle prime testimonianze degli albori dell'umanità. Un accostamento attuato fin dall'Esposizione Universale di Parigi del 1878. Nel *Palais des Sciences Anthropologiques*, infatti, accanto ad asce, frecce, perline vennero posti pietre e teschi preistorici.

Successivamente il termine venne utilizzato da numerosi studiosi per spiegare e definire teorie e ipotesi antropologiche volte alla valutazione delle caratteristiche degli uomini 'selvaggi'. Lèvy Bruhl, ad esempio, parlò di «*mentalità primitiva*» (costituita da un pensiero prelogico, istintiva e portata a credere a un mondo dominato da elementi soprannaturali), mentalità che non era considerata tappa nello sviluppo delle facoltà mentali, ma caratterizzazione propria delle popolazioni non occidentali.

Teoria non condivisa da antropologi come Franz Boas, autore dei saggi *"La mente dell'uomo primitivo"* (1911) e "*L'arte primitiva"* (1927), che sostenne l'importanza della contestualizzazione storica per capire ogni fenomeno culturale e la similarità del pensiero degli uomini 'selvaggi' con quello degli uomini 'civilizzati', oltre all'importanza di indagare il ruolo dell'artista-individuo all'interno del sistema di produzione artistico, riconoscendo che interventi personali erano fondamentali nell'innovazione all'interno della tradizione.

Questo sincretismo concettuale si protrasse fino a dopo la seconda guerra mondiale, quando la divulgazione degli studi di antropologia permise una distinzione più consapevole delle manifestazioni artistiche (anche se ancora limitata all'analisi della funzione degli oggetti artistici) e delle differenze culturali e sociali tra popolazioni lontane nel tempo e distanti geograficamente. A questo proposito, ad esempio, James Clifford nel saggio *"I frutti puri impazziscono*" afferma l'importanza che arte e antropologia dialoghino tra loro oltre a dichiararsi «*diffidente nei confronti di un riflesso quasi automatico – al servizio di*

una visione unificata della storia- che induce a relegare nel passato collettivo popoli e oggetti esotici»[6].

Nonostante questi studi, in cui comunque ancora il termine *primitivo* veniva utilizzato con la medesima ambiguità, l'associazione con le idee evoluzionistiche ha continuato e spesso continua ancora oggi a connotare l'aggettivo nel linguaggio artistico, campo di studi in cui a fatica si distingue la produzione espressiva preistorica da quella etnica (intesa come arte delle popolazione dell'Africa Nera, dell'Oceania e Australia, degli indiani d'America, degli eschimesi), entrambe considerate soprattutto manifestazioni viscerali, scaturite da inconscio, da una visione magica del reale o da una spiritualità panteistica ed entrambe ritenute o frutto di sciamani o frutto di una collettività anonima, in cui si fonderebbero le motivazioni sociali, religiose dell'opera con la collaborazione nella fase creativa e pratica della realizzazione; anonimato che, invece, deriva dallo scarso interesse dimostrato alle individualità creative fin dai primi etnografi e che, per l'antropologa Sally Price, «*appare funzionale al bisogno degli osservatori occidentali di affermare l'unicità e la superiorità della loro società nella storia dell'umanità*»[7] .

Il termine *primitivo* ha assunto di conseguenza o una valenza negativa (come sinonimo di ingenuo, grezzo, elementare) o positiva in riferimento a concetti come l'istintività, l'irrazionalità, la libertà di espressione. Alcuni critici rilevarono una propensione per un linguaggio rituale tattile, monocromo nell'arte africana e per una dimensione fantastica, policroma, pittorica, mitologica in quella oceanica; altri lessero in entrambe il prevalere della funzione magica, sacrale, di collegamento con le forze e le presenze spirituali del mondo e della natura, testimoniando un dualismo interpretativo che ha da sempre caratterizzato l'immagine che l'uomo dell'occidente si è costruito di queste popolazioni: da una parte quella del 'buon selvaggio', dall'altro quella dell'uomo dedito a riti magici, satanici per esorcizzare paure o dominare gli elementi. Alcuni esaltarono le modalità di esecuzione collettiva, altri quella che scaturiva da un intermediario tra il mondo del visibile e dell'invisibile. E così fecero gli artisti, che rielaborarono ora l'uno ora l'altro aspetto a seconda della propria personalità, necessità, desiderio.

Da questa parola derivò il neologismo "*Primitivismo",* coniato in ambito artistico sulla scia degli 'ismi' delle avanguardie alla fine dell'Ottocento e diffusosi agli inizi del Novecento,

6) Clifford J. (2010). *I frutti puri impazziscono*. p.29

7) Price S. (2015). *I primitivi traditi*. p. 77

indicativo della confusione che accompagnò il diffondersi in Europa dei primi manufatti provenienti dai paesi extraeuropei. Comparve per la prima volta nel sottotitolo della celebre enciclopedia francese "*Nouveau Larousse Illustrè*", pubblicata in 7 volumi dal 1897 al 1904, e venne utilizzato per indicare opere e orientamenti artistici occidentali che si ispiravano a oggetti e stili non europei.

Primitiviste sono state considerate le opere di Gauguin, che per primo guardò con ammirazione l'arte della Persia, della Cambogia, dell'Egitto, della Polinesia, di tutti i paesi distanti geograficamente, avvolti dal fascino dell'esotico, e delle popolazioni lontane nel tempo, ma anche quelle dei surrealisti che dialogarono con gli antropologi, di Cézanne, Henri Rousseau, Brancusi, del Picasso di "*Les Demoiselles d'Avignon"* (1907), di Derain e di molti altri protagonisti delle avanguardie dell'inizio del XX.

Dal punto di vista artistico, diverse furono le prospettive attraverso le quali pittori e scultori occidentali considerarono le opere etniche (sempre più numerose) che stavano giungendo in Europa. Più filosofico che estetico lo sguardo di Gauguin, più estetico che filosofico quello di Picasso e dei Cubisti, più "psicologico" che estetico e filosofico quello dei surrealisti. Tra le caratteristiche più apprezzate: l'astrazione e il simbolismo da una parte, la deformazione espressionistica e il contatto materico con la natura dall'altro. In ogni caso, però, si proiettarono i propri desideri, le necessità di rinnovamento, i problemi stilistici ed estetici, il bisogno di riscoperta dell'autenticità comunicativa (ormai una chimera per l'artista occidentale troppo rigorosamente inquadrato in una storia dell'arte con la quale era impossibile non fare i conti) sull'arte tribale che colpiva per l'energia, la vitalità, la libertà, l'essenzialità formale; peculiarità riconosciute anche nelle pitture rupestri e nelle sculture preistoriche che, proprio a cavallo tra Ottocento e Novecento, iniziarono a essere portate alla luce.

Libertà dai canoni (catene verso le quali gli artisti si stavano ribellando) – che per scontato si credeva non esistessero nelle produzioni extraeuropee (perché appunto ritenute prive di tradizione) e nell'arte visuale e plastica delle epoche remote – e sogno di un Eden perduto innocente, non contaminato dalle meschinità e dalla corruzione della società moderna, naturalmente idealizzato e molto lontano dalla realtà storica.

L'arte africana fu quella che venne accostata maggiormente alle espressioni preistoriche, apprezzata per la dimensione del non finito, la geometricità, il valore rituale. Si iniziò a parlare di arte tribale. Si crearono convinzioni generalizzanti circa le modalità di

espressione in epoca Paleolitica e Neolitica in seguito allo studio di alcune popolazioni extraeuropee; ad esempio secondo la maggior parte degli studiosi (ma non mancarono e non mancano opinioni contrarie) tutte le manifestazioni espressive preistoriche ed etniche avevano una funzione ritualistica che non dava spazio a preoccupazioni formali.

Per molti etnologi – dominati da un'ottica eurocentrica – la mancanza linguistica in molti gruppi del termine 'arte' indicava l'assenza del senso estetico, convinzione criticata aspramente dagli anni '80 in poi dagli antropologi sostenitori dell'essenza intuitiva della componente estetica come Robert Lowie. Ulteriori riflessioni su questi temi vennero stimolate dalla creazione, negli anni venti e trenta, del *Musée d'Ethnographie* del Trocadèro e del *Musée de l'Homme* a Parigi, città animata in quegli anni dal surrealismo etnografico, che si era posto come obiettivo quello di far riemergere dall'oblio, causato da sovrastrutture culturali e psichiche, la profondità archetipica e mitica insita in ogni essere umano.

Nel Musée dell'Homme, voluto e pianificato da Paul Rivet nel 1937, sostenitore della teoria evoluzionistica e del diffusionismo, la specie umana era *«rappresentata nella sua totalità, a partire dall'evoluzione biologica, passando per i resti archeologici delle civiltà delle origini, per finire con un completo dispiegamento delle alternative culturali contemporanee»*[8] come racconta James Clifford nel capitolo sul 'Surrealismo etnografico' nel saggio *I frutti puri impazziscono*.

Il Surrealismo s'identificò sempre più con l'idea di una potenza creativa delle origini, con la suggestione onirica, con il totemismo, con l'ipotesi di una concezione dualistica della mentalità primitiva (corpo-anima) teorizzata da diversi autori verso i quali si catalizzò l'attenzione: Frazer, Levy-Bruhl, Freud, Bergson. E anche in questo caso si fusero le suggestioni provocate dalle maschere Eskimo dell'Alaska o quelle Baining della Nuova Britannia (per fare un esempio) con quelle delle pitture rupestri. Come ha rilevato lo studioso Alessandro Del Puppo: «*I dipinti su sabbia di André Masson intersecavano la grafia primordiale delle pitture rupestri con una mitologia primitiva desunta dal "Ramo d'oro" di Frazer e trovarono compimento nei disegni antropomorfi della serie "Mitologie" del 1938*»[9] (foto 6).

8) Clifford J. (2010). *I frutti puri impazziscono*. p. 169

9) Del Puppo A. (2003). *Primitivismo*. Art Dossier. n. 195. p. 37-38

Se prevalse, quindi, per diverso tempo un approccio evoluzionista certo è che «*l'uomo civile anche nel momento in cui stava derubando il mondo primitivo, pensava che questo fosse la sua culla e spesso identificava nuovi popoli stranieri con l'immagine genuina del suo io essenziale originario*» come sottolineò lo storico dell'arte Kirk Varnedoe nel catalogo pubblicato in occasione della celebre mostra che si tenne nel 1984 al Museum of Modern Art di New York[10]. Io originario di cui si parlava molto negli anni '30 e '40 grazie alle teorie psicanalitiche di Freud, seguite da quelle di Jung relative all'inconscio collettivo, agli archetipi come espressione di una comune origine dell'umanità, che influenzarono notevolmente gli artisti e la propria concezione di se stessi e della 'funzione' dell'arte. Si pensi alle opere di Joan Mirò come *Femme dans la nuit* del 1945 (foto 7) e a quelle della fase surrealista di Mark Rothko, come *Idolo arcaico* realizzato nel 1946 (foto 8), in cui mitologia antica e simboli preistorici diventano forme cromatiche, fluide e galleggianti, materializzazione visiva, dalla corporeità bidimensionale e onirica, delle paure eterne dell'uomo.

Proprio il Surrealismo, con le sperimentazioni relative alla "scrittura automatica" e di conseguenza all' "arte automatica", volte alla volontà di rendere visibile l'invisibile, di dar forma pittorica all'inconscio, di esaltare la dimensione emozionale, istintiva come la più degna di dar vita alla creazione, contribuì all'affermarsi dello stereotipo dell'artista extraeuropeo come il più ispirato, simile all'artista preistorico, ma anche il più inconsapevole del suo fare arte.

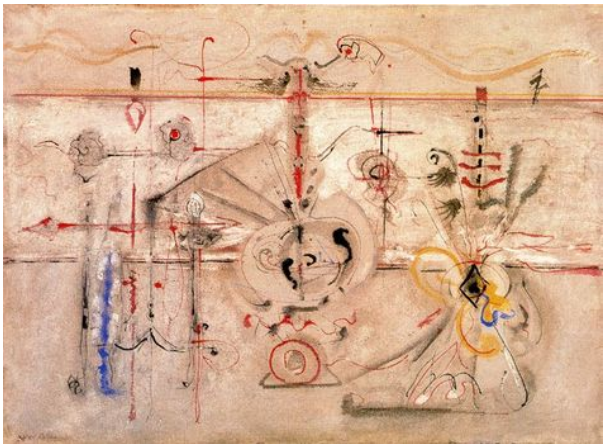
L'attraversamento dell'arte remota nella prima metà del Novecento convisse con la resa matericamente lacerante delle opere di Dubuffet, iniziatore dell'Art Brut, evocatrici di gestualità ancestrali, di un graffitismo preistorico accostato alle manifestazioni pittoriche dei bambini e dei malati psichici fortemente istintuali (*Rocks and brushes* (foto 9) 1952), accostamento messo fortemente in discussione già al suo nascere, ad esempio, dall'etnologo neozelandese Raymond Firth che nel 1939 scrisse: «*Il dogma freudiano con cui si equipara il selvaggio al bambino è preso per buono: si ritiene che il primitivo sia libero dalle catene che costringono l'uomo civilizzato e sia capace di esprimere direttamente nella sua arte le proprie pulsioni istintive. Il problema non è così semplice*».[11]

10) Rubin W. (a cura di). (1985). *Primitivismo nell'arte del XX secolo.* p. 180

11) Firth R. (1936). *Art and Life in New Guinea*. Citazione contenuta in Price S. (2015). *I primitivi traditi*. p. 48

André Masson *Mitologie* 1938 (foto 6)

Joan Mirò *Femme dans la nuit* 1945 (foto 7)



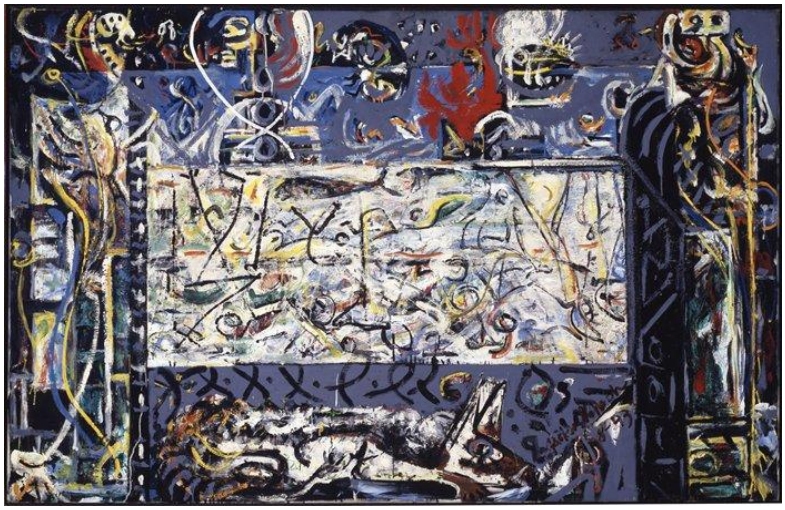
Mark Rothko *Idolo arcaico* 1946 (foto 8)

Anche con l'Espressionismo astratto, protagonista in America negli anni '40, si volle rappresentare visivamente la ricerca sull'essenza universale psichica dell'uomo. Le teorie di Jung vennero considerate un'interessantissima fonte di forme-simboli, archetipi (ritenuti opera creativa dell'uomo preistorico nel suo affacciarsi alla realtà) che vennero rielaborati, inseriti, rappresentati nelle pitture di Adolph Gottlieb, di Barnett Newman, del gruppo Co.Br.A. (solo per citarne alcuni). Verità eterne, memoria collettiva, forme elementari ed essenziali, ruolo fondamentale dell'artista all'interno della società. L'uomo moderno, scavando dentro se stesso e ancor di più attraverso la pratica artistica, poteva scoprire e far emergere quanto di universale c'era in lui, quanto di immutabile lo accomunava all'Homo sapiens del Paleolitico.

Dal punto di vista formale due le strade intraprese: quella relativa ai segni liberi da costrizioni grammaticali, alle geometrie primordiali, dalla variabile consistenza e dalla profonda identità semantica, emergenze pittoriche affioranti dall'inconscio collettivo (si vedano le pitture di Kline e Tobey), e quella che si ispirava all'essenza biologica, quasi cellulare, umana e naturale e ai testimoni della storia più remota come fossili e rilevamenti stratigrafici (si pensi alle opere di Theodoros Stamos), anche in questo caso avvicinando realtà tra loro lontanissime temporalmente. Pollock evocò le scritture delle caverne – si veda l'interessante opera *"Guardians of the secret"* (1943) (foto 10) – mentre Newmann (nelle prime fasi pittoriche del suo percorso) si ispirò agli organismi microcellulari (*Senza titolo* 1944 (foto 11)). Proprio quest'ultimo artista nel 1947 pubblicò, nel primo numero della rivista d'arte "*Tiger's Eye*" un breve ma significativo e diventato celebre testo dal titolo "*The first man was an artist*", in cui afferma: «*Man's first expression, like his first dream, was an aesthetic one. Speech was a poetic outcry rather than a demand for communication…The human in language is literature, not communication. Man's first cry was a song…The purpose of man's first speech was an address to the unknowable. His behavior had its origin in his artistic nature…And it is precisely here that the artist today is stirving for a closer approach to the truth concerning original man than can be claimed by the paleontologist, for it is the poet and the artist who are concerned with the function of original man and who are trying to arrive at his creative state*».[12]

12) *Tiger's eye*. N. 1. (Ottobre 1947). p.59-60

Dubuffet *Rocks and brushes* 1952 (foto 9)



Pollock *Guardians of the secret* 1943 (foto 10)

Newmann *Senza titolo* 1944 (foto11)

L’istinto artistico essenza dell’uomo e il desiderio dell’inconoscibile attraverso l’arte erano ritenute, quindi, caratteristiche atemporali dell’essere umano.
Anche nel campo della scultura non mancarono artisti che utilizzarono il linguaggio segnico per “incidere”, definire, attraversare la dimensione temporale e altri che diedero forma concreta e fortemente materica a fossili, ai primigeni organismi unicellulari, alla realtà microcellulare, a semi ed embrioni. Tra questi da evidenziare David Smith (1906-1965), che utilizzò soprattutto il ferro per dar corpo ai suoi “disegni” materici, e Seymour Lipton (1903-1986) le cui opere sono caratterizzate da volumi morbidi e al contempo solidamente strutturati (foto 12).

Seymour Lipton *Senza titolo* (foto 12)

Negli anni ’40-’60 in America furono numerose, quindi, le riflessioni sul rapporto tra presente e lontanissimo passato; riflessioni che miravano a portare alla luce le affinità, il legame tra la dimensione sociale, collettiva e quella individuale e personale dell’uomo contemporaneo e preistorico. Riflessioni sottolineate dagli storici dell’arte anch’essi impegnati a indagare la complessità di relazioni, rimandi, interpretazioni emergenti dall’analisi delle opere, tra cui quelle particolarmente significative di Brancusi, Giacometti, Moore, tre artisti che si confrontarono con le forme arcaiche e primordiali attraversandole con sensibilità e ottenendo risultati personalissimi. Ricerca dell’essenzialità levigata, purificata in Brancusi, matericità scarnificata dalle evocazioni funebri in Giacometti, sintesi e organicità elementare in Moore.

I movimenti d'avanguardia in Italia non furono altrettanto coinvolti nel confronto con l'arte preistorica ed etnica. Motivazioni storiche, politiche, culturali ostacolarono per diversi decenni una riflessione in questa direzione. Il futurista Boccioni definì negativamente l'arte extraeuropea, mentre più aperti (anche inconsapevolmente), ma sempre restii, si dimostrarono Soffici e Carrà. La mancanza di colonie durature e, di conseguenza, l'arrivo tardivo di opere provenienti dall'Africa e dall'Oceania non stimolarono la nascita di commercio e collezionismo e neppure le istituzioni si mostrarono particolarmente interessate a organizzare mostre o esposizioni museali. Una delle poche eccezioni fu la mostra di sculture africane allestita dall'archeologo Carlo Anti e dall'etnologo Aldobrandino Mochi in occasione della 13° Biennale di Venezia nel 1922. Da segnalare in questo panorama più conservatore, più "classicamente" figurativo, l'esperienza pittorica di Alberto Savinio (1891-1952). Artista dalla visionarietà surrealista, dallo sguardo pessimista e molto critico nei confronti della società del suo tempo che rappresentò dal punto di vista tematico con fantasia onirica e metamorfica il mondo dei primordi, la natura e l'umanità delle origini interpretata come l'unica capace di contatto autentico con lo spirituale. Dinosauri, animali visti nei libri di divulgazione scientifica, una natura panteisticamente emotiva, arcaica si fondono nelle sue tele con evocazioni mitologiche, bibliche per raccontare di un passato remoto brulicante di vita e del suo oggi vuoto e ormai in decadimento.

Se gli artisti del gruppo Novecento (tra i quali Sironi, Casorati, Morandi, Martini), spinti anche dalle contingenze storico-politiche, proposero una pittura di ritorno alla figura e a stili composti, cromaticamente uniformi, dal tratto razionale, anche se dalle atmosfere stranianti, e furono quindi molto lontani da temi o suggestioni preistorici o tribali, non mancò chi in maniera sottile, plasticamente corposa si lasciò attraversare da influenze remote, come lo scultore Marino Marini, le cui celebri *Pomone* (realizzate a partire dal 1935) sono riconducibili agli archetipi femminili rimandando alle Veneri per il loro alone di intensa sacralità. Segni e archetipi sono riferimenti imprescindibili anche nelle opere di Capogrossi, le cui forme a tridenti possono essere ricondotte a ideogrammi dai molteplici e misteriosi significati, e in alcune sculture di Fontana come le *Nature,* tracce rievocate dal remoto passato a ricordare le prime azioni umane gestuali nei confronti della terra.

Dalla seconda metà degli anni '60, sulla scia delle nuove teorie antropologiche di C. Levi Strauss, gli artisti iniziarono a sostituire l'interesse per gli aspetti mitici delle culture

etniche e preistoriche con l'interesse per le loro strutture del pensiero, che avevano trovato forma e materia grazie ad affascinanti complessi monumentali come Stonehenge. L'approccio divenne più antropologico e molti pittori e scultori si informarono sulle più attuali teorie relative all'origine dell'uomo, superando quindi il puro interesse formale per cercare invece di cogliere e ricollegarsi alle radici più profonde del pensiero umano.

In Italia la sensibilità nei confronti della natura portò, ad esempio, Pino Pascali ad abbandonare un avvio 'tecnologico' per dirigersi verso una creatività dai materiali semplici che non mancò di rielaborare anche un'interpretazione 'geometrica' del mondo animale, come in *Ricostruzione del dinosauro* (1966) in cui la colonna vertebrale diventa essa stessa evocatrice di un paesaggio litico dalle atmosfere ancestrali. Pascali fu esponente del gruppo di artisti che aderirono ai principi dell'Arte povera, arte che ebbe tra gli obiettivi principali quello di far emergere ed esprimere le forze dell'immaginazione attraverso il recupero delle capacità di percezione del mondo più pure e immediate.

Suggestivi negli anni Sessanta furono anche gli studi sullo sciamanesimo che molto influirono su personalità carismatiche come Joseph Beuys (e altri esponenti di Fluxus) e su molti artisti della Body Art, che fecero delle performance una riproposizione delle ritualità collettive interpretate come espressione comune dell'esigenza umana di partecipare alla realtà e di mantenere o ritrovare il legame con la natura. Si riconobbe la capacità nell'uomo, fin dall'epoca Neolitica, di organizzare mappe mentali, di costruire immagini, oltre al desiderio di dialogare con il cosmo, con l'universo.

A questo proposito lo storico dell'arte Kirk Varnedoe, parlando ad esempio degli *Earthworks* di Robert Smithson e degli happening di Joseph Beuys, sottolineò quanto avessero influito su di loro le strutture organizzative delle società preistoriche e dei gruppi etnici extraeuropei. L'ipotesi di un ordine binario di differenziazione della realtà nei due aspetti materiale e spirituale, strettamente connessi l'uno con l'altro e, secondo gli strutturalisti, proprio della mentalità delle popolazioni indigene (e per similarità dell'uomo preistorico), fu per molti studiosi d'arte lo strumento per capire fenomeni artistici come il Minimalismo e la Land art. Proprio la Land Art, con il suo immergersi nella natura ma anche con il suo forgiarla, "segnarla" in senso fisico e ideale, prese le mosse dalla concezione dell'artista come un alchimista, come un mago degli elementi su

grande scala, capace di lasciare le proprie impronte materiali e spirituali su montagne o ampi deserti, prati e distese d'acqua.

Una tappa significativa, non solo dal punto di vista artistico, ma anche in quanto testimonianza di un eurocentrismo ancora dominante e di confusione concettuale, fu la mostra del 1984 al Moma di New York *Primitivism in 20th Century Art*. Mostra che suscitò molto interesse, produsse dibattiti e non mancò di sollevare obiezioni e polemiche. L'esposizione si basava sul concetto di affinità tra produzione tribale (sculture, maschere, oggetti) e produzione artistica del Novecento, senza distinguere (nonostante le più recenti teorie e posizioni antropologiche) gli artisti che si erano ispirati all'arte etnica da quelli che avevano rielaborato tematiche e stili preistorici. Affinità messa in discussione da diverse personalità tra cui l'antropologo James Clifford che dedicò all'analisi di questa mostra parte del 9° capitolo de *I frutti puri impazziscono*.
La sua obiezione principale alla struttura e alla base 'filosofica' della mostra fu proprio quell'arbitrario accostamento nato da una prospettiva unicamente modernista, che non teneva conto della varietà stilistica delle opere extraeuropee, selezionate da uno sguardo condizionato e condizionante che creava una similarità forzata tra le opere in esposizione. Scartate le sculture troppo realiste ife e benin, esaltata la capacità dei critici d'arte occidentali di "distinguere" i manufatti dalle opere d'arte (secondo il loro gusto), distinto e allontanato sempre più ciò che era considerato di rilevanza estetica da ciò che era considerato di rilevanza antropologica, sostenuta l'astoricità dell'arte come valore ed esclusi *«i modernismi del Terzo mondo*», si era data vita a una mostra il cui vero protagonista era l'io occidentale e «*l'insaziabile desiderio dell'Occidentale moderno di collezionare il mondo e il potere di farlo*». [13]
Il concetto di arte universale espresso attraverso questa esposizione nascondeva l'imposizione della categoria estetica e culturale che aveva dominato fin dall'Ottocento e che ancora univa acriticamente tempi storici lontanissimi senza una riflessione approfondita sugli archetipi e sul rapporto tra caratteristiche comuni della natura umana e diversità, peculiarità, specificità. Lo stesso Clifford nel criticare questa impostazione, elencando le qualità di alcuni artisti occidentali che ne avevano determinato la definizione di "primitivisti" (atteggiamento ritualistico, uso di materiali naturali,

13) Clifford J. (2010). *I frutti puri impazziscono*. p. 228

concezione sciamanica ecc..) citò anche una generica *«ispirazione archeologica»* senza addentrarsi in distinzioni storico-antropologiche che sarebbero state necessarie per meglio chiarire quanto in realtà fosse stata l'immagine che si aveva dell'uomo preistorico a essere utilizzata nell'interpretare e studiare fino a quel momento le popolazioni extraeuropee.

Se un ritorno al linguaggio segnico preistorico, fuso anche questa volta alle suggestioni tribali, fu caratteristica del neoespressionismo tedesco (basti pensare a opere come *The spirit of Europe* (1974) (foto 13) di Penck)) tra le ultime tendenze dell'arte più contemporanea si registra da una parte un rinnovato interesse per la dimensione archeologica della preistoria, dall'altro un sentimento primigenio di unione tra creatività e natura che, lontano da intenti di 'manipolazione' umana, si caratterizza invece per una fusione panteistica dalle sfumature al contempo intime e universali.

Penck *The spirit of Europe* 1974 (foto 13)

Si pensi alle *pietre sonore* (foto 14) dell'artista sardo Pinuccio Sciola, grandi sculture simili a menhir capaci di produrre evocativi suoni, vere e proprie voci che attraversano il tempo, e alle opere *Soul* dello svizzero Ugo Rondinone (foto 15), vere e proprie antropomorfizzazioni dei megaliti neolitici, frutto concreto (visivo e tattile, spaziale) della fusione uomo-natura.

Pinuccio Sciola *Pietre sonore* (foto 14)

Ugo Rondinone *Soul* (foto 15)

Al termine di questo breve excursus si può cogliere la differenza principale (naturalmente operando una generalizzazione) tra gli artisti che dialogarono e dialogano con l'arte preistorica e quelli che si confrontarono e si confrontano con l'arte 'tribale' (anche se in molte opere, come si diceva, si mischiano, si fondono, si alternano l'uno e l'altro tema figurativo), differenza che rappresenta una problematica, un'oscillazione, una scelta tra due strade teoriche che la stessa disciplina dell'antropologia ha dovuto affrontare: quella tra la valorizzazione delle particolarità culturali e quella della valorizzazione dell'universalità umana.

Per i primi l'esigenza principale è stata ed è quella di recuperare un legame con il passato al di là di interessi puramente formali, di dar forma all'origine comune, di esaltare alcuni valori, di ricordare la genesi dell'uomo e le caratteristiche presenti in tutti gli esseri viventi, siano esse positive che negative, considerando come elemento fondamentale del proprio

agire artistico il fatto che la creatività ha origine nella psiche e che rielabora gli archetipi presenti nell'inconscio collettivo; per i secondi è stata, per alcuni decenni, soprattutto la diversità a interessare, interpretata spesso con sguardo eurocentrico – come proiezione di propri desideri – perché ritenuta evocatrice di visioni del mondo sia armoniche, luminose e spirituali, sia irrazionali, buie e istintive, in ogni caso libere da sovrastrutture culturali. Prospettiva assai criticata da alcuni studiosi che ne hanno sottolineato il fondamento carico di pregiudizi. L'antropologa americana Sally Price, impegnata in modo particolare nello studio di questo tema, scrive nel saggio *I primitivi traditi. L'arte dei "selvaggi" e la presunzione occidentale* che: «*l'idea che l'Arte primitiva* (intesa come arte dei popoli extraoccidentali n.d.a.) *sia una sorta di espressione creativa che sgorga spontaneamente dall'inconscio dell'artista è alla base dei paragoni tra l'Arte Primitiva e i disegni dei bambini e il suo fondamento razzista è piuttosto chiaro»,*[14] paragone che, come si sa, è stato ulteriormente caratterizzato dall'equazione evoluzionistica 'infanzia = infanzia dell'umanità'.

L'esaltazione dell'innocenza dell'arte etnica, della sua istintività, infatti, non è accompagnata da una giusta considerazione degli artisti 'indigeni' da parte della critica d'arte che, troppo spesso unidirezionalmente (cioè volta a mettere al centro sempre e comunque lo sguardo dell'uomo occidentale), non si è occupata se non marginalmente delle loro concezioni estetiche e del fatto che anche la loro arte presenta «*variazioni dei modelli per riduzione o ripetizione, schematizzazione del modello a uso decorativo, rottura degli equilibri per differente interpretazione, esasperazione degli elementi meglio capiti o corrispondenti, tecniche differenti, motivazioni popolari per una differente interpretazione, semplificazione geometrizzante, spontaneità dissociante…»* oltre a conservare al proprio interno substrati, adstrati ed eclettismo, come spiega lo storico dell'arte Gabriel Mandel.[15] Questo perché è sempre stato sotteso il pregiudizio (e spesso lo è tuttora) che *«mentre le società primitive, proprio come le nostre, possono produrre autentici capolavori artistici, e mentre il solo potere estetico dei capolavori primitivi supera barriere di linguaggio e cultura per arrivare ai sensibili appassionati d'arte occidentali, gli esponenti di queste società (compresi i più artisticamente dotati) non sono a loro volta in grado (non si sa se per cultura o eredità genetica) di partecipare a esperienze estetiche che oltrepassino i*

14) Price S. (2015). *I primitivi traditi*. Johan & Levi. p. 49

15) Mandel G. (2001). *Arte etnica*. p. 16

confini delle proprie culture».[16] Pregiudizio che per traslazione, per lungo tempo, ha influenzato anche l'analisi delle espressioni artistiche preistoriche negandone l'aspetto propriamente estetico in collegamento altresì all'errata convinzione che l'evoluzione degli strumenti, delle tecnologie sia indice di progresso anche culturale (equazione ampiamente smentita).

Queste due prospettive artistiche rappresentano la complessità umana, comprensibile solo se si tiene conto dell'essenza unica e irrepetibile di ognuno (individuale o sociale) e della sua contemporanea similarità con gli altri in quanto appartenente al genere Homo.

Proprio questa consapevolezza sta portando ad approcci più appropriati con l'arte preistorica ed etnica (sia da parte degli artisti che degli studiosi di arte), di cui è testimonianza, ad esempio, l'apertura il 27 Marzo 2015 a Milano del Mudec, Museo delle Culture; museo che conserva 7000 tra opere d'arte, oggetti d'uso, tessuti e strumenti musicali, provenienti da tutti i continenti e databili dal 1200 a.C. fino al Novecento, esposti in sezioni volte a testimoniare e raccontare anche la storia dell'ottica occidentale di fruizione delle opere extraeuropee (significativo il fatto che parte di questo patrimonio etno-antropologico provenga dal Museo Patrio Archeologico di Brera, ora Civico Museo archeologico). Questa la partenza per la realizzazione anche di mostre d'arte contemporanea che siano affidate a curatori e critici originari dei territori di appartenenza degli artisti, in grado quindi di rappresentare con uno sguardo dall'interno le culture extraeuropee, di raccontarle con modalità e scelte inedite e corrette.

Antropologia e storia dell'arte: una fusione necessaria

Un'opera d'arte è corpo e mente. E' dentro e fuori il suo creatore. Soggettiva e oggettiva. Ha una fisionomia, una 'bellezza' universale, ma anche tante 'bellezze' relative. Ha una storia (una data e un luogo di nascita) ed entra nella Storia. E' in relazione con l'esterno (la società, il passato, il futuro, le altre arti, l'ambiente) e con l'interno (il flusso creativo nel quale è stata concepita). E' contemporaneamente il riflesso di psicologie molteplici. E' una e tante. E' una struttura olistica, complessa. Per comprenderla nella sua totalità è

16) Price S. (2015). *I primitivi traditi*. p. 51

necessario uno sguardo capace di mettere in relazione, di collegare prospettive, dimensioni, informazioni. Non è più il tempo di studi specialistici solitari. Ne sono ormai consapevoli storici dell'arte e antropologi, tanto che la separazione di queste due discipline è ormai superata e una loro fusione è già praticata da qualche tempo.

Se infatti la Storia dell'arte è rimasta per secoli, dalla sua istituzionalizzazione durante l'Umanesimo con la redazione dei primi testi di critica d'arte e la valorizzazione del genio individuale, ancorata a un'idea di sé fondata quasi esclusivamente sulla valutazione di canoni estetici puramente formali, prevalentemente eurocentrici, l'evidenza della complessità degli elementi che portano alla nascita di un'opera d'arte e alla sua fruizione ha scardinato muri e aperto il varco al dialogo con altre discipline. Dialogo che è diventato necessità dalla metà dell'Ottocento con l'arrivo in Europa dei primi oggetti e manufatti extraeuropei e con la scoperta e successiva analisi dell'arte parietale e mobiliare preistorica, il cui studio delineò il campo di indagine dell'antropologia dell'arte derivato dalle scienze etnografiche.

Maschere, decorazioni, sculture e molti oggetti legati ai riti provenienti da Africa, Oceania, America entrarono a far parte di collezioni museali che in breve tempo, da mere raccolte di curiosità e meraviglia, divennero indispensabili fonti di riflessione. Gli evoluzionisti li indicarono come testimonianza concreta della loro teoria presto, però, confutata da Franz Boas che mise in discussione il presunto passaggio da un'arte semplice a un'arte complessa, dallo stile astratto a quello figurativo, dimostrando che non ci fu linearità, progressione, ma una complessità di manifestazioni espressive.

L'interesse di Boas per la cultura materiale, indagata e interpretata attraverso l'unione di più strade di ricerca (quella relativa all'identificazione delle dinamiche storico-culturali e quella relativa alla costruzione dei processi mentali) contribuì per un certo periodo a mantenere alto l'interesse anche per le manifestazioni visuali extraeuropee, interesse che si ampliò al termine della seconda guerra mondiale quando gli studi sui simboli condussero diversi studiosi ad approcciarsi agli oggetti di popolazioni indigene. Si ricordino a proposito i saggi "*Primitive Art & Society"* di Anthony Forge (1973) e al più recente "*Images of Memory: On Representation and Remembering*" di Susanne Kuechler.

Per qualche altro decennio la Storia dell'Arte e l'Antropologia hanno continuato a seguire binari differenti, (anche se con una più o meno riconosciuta ammissione di influenza reciproca). L'ostacolo principale al dialogo era dato dal fatto che se da una parte

l'antropologia si fonda sul relativismo culturale, la storia dell'arte al contrario ricercava le similarità in un'ottica di cambiamento temporale progressivo (dal semplice al raffinato) di un canone mutevole ma ben definito. Teoria che subì una profonda scossa con la scoperta delle pitture parietali nella grotta di Chauvet (risalenti a più di 30.000 anni fa eppure di una estrema raffinatezza formale) e non è più applicabile all'arte contemporanea che ancor più dell'arte del passato è caratterizzata dall'ibridazione culturale e da un percorso fatto di curve e rimandi.

Negli anni Sessanta l'ampliamento delle ricerche antropologiche ha portato all'attenzione tematiche che, pur se indirettamente, hanno interessato la produzione di manufatti riconosciuti come arte rituale. Questo ha condotto a uno spostamento della dimensione d'indagine verso l'analisi del simbolismo, creando così un primo ponte percorribile anche da storici e critici dell'arte. Gli artisti, inoltre, in particolare dagli anni Sessanta in poi, sono diventati essi stessi in parte 'antropologi'; alcuni si sono immersi in contesti, situazioni, luoghi, attività paragonabili a una vera e propria ricerca sul campo (anticipatore fu Vasilij Kandinskij che nel 1889 partecipò alla missione presso il popolo russo dei komi organizzata dall'Imperiale Società Russa). Tra questi, ad esempio, lo scultore Robert Morris, esponente del Minimalismo, ma anche vicino alla Land Art. L'artista statunitense si è interessato alle linee di Nazca viste durante un lungo viaggio in Perù, la riflessione sulle quali lo ha portato a realizzare 'architetture labirintiche' dal forte impatto spaziale. Le costruzioni neolitiche come Stonehenge lo hanno invece ispirato per opere come *Observatory,* realizzata una prima volta nel 1971 e successivamente nel 1977, vero e proprio labirinto "mentale" dall'impianto simbolico ed estremamente evocativo (foto 16).

Robert Morris *Observatory* 1971 (foto 16)

Anche le pitture, le incisioni rupestri e le Veneri neolitiche sono state un riferimento concettuale significativo lungo tutto il suo percorso artistico, tanto che nel 2012 ha realizzato una scultura ispirata alla Venere di Lespugne per la Collezione Gori conservata nella Villa Celle a Santomato vicino a Pistoia. Ma non è stata solo una sua prerogativa, molti artisti della Land Art si sono ricollegati volutamente all'epoca neolitica, dopo averla studiata anche di persona, riproponendo azioni volte al possesso del territorio, del paesaggio, mediante la costruzione di ampie geometrie materiali, spirali di rocce, triangoli di tronchi, linee di neve di grandi dimensioni dalle molteplici connotazioni concettuali: da una parte l'intento di comunicare, creare un collegamento tra materiale e spirituale, terra e cielo, dall'altro, come in una nuova rivoluzione neolitica, la volontà di prendere possesso della terra. Body art, Arte concettuale, Street art sono stati altri fenomeni artistico-culturali non interpretabili nella loro totalità se non attraverso sia sguardi antropologici sia storico-artistici.

Queste due discipline dagli anni '60 in poi hanno iniziato quindi a superare una loro individuale crisi (l'antropologia aprendo le strade verso nuovi campi di indagine, ad esempio la relazione tra dimensione biologica e dimensione culturale; la storia dell'arte allargando il suo orizzonte oltre l'opera in sé) per giungere ad una vera e propria identità di interessi di studio: gli scambi interculturali multidirezionali, le dinamiche commerciali e di fruizione, la veicolazione dei mutamenti culturali, i meccanismi di produzione, il rapporto con gli spazi, l'analisi dell'opera come testimonianza di tensioni e desideri individuali e sociali. Gli artisti attraverso le loro opere sviluppano significati, li comunicano, li trasmettono e proprio per questo è ormai chiaro che l'analisi dell'arte e degli artisti è materiale fondamentale per la comprensione delle dinamiche umane di costruzione della realtà. Le interazioni che avvengono nel processo creativo possono essere molteplici (quella tra l'artista e l'idea dell'opera oggettivata in un progetto, un abbozzo, un disegno; quella tra l'artista e il materiale che utilizza; quella con lo spazio che lo circonda, con il suo passato, con la tradizione, quella tra l'artista e lo spettatore o il gallerista, il critico d'arte).

A fronte di questa riconosciuta complessità si sta superando la presunta inconciliabilità tra il concetto universale di arte e la contestualizzazione culturale, sociale, psicologica delle opere (prospettiva d'indagine propria dell'antropologia), per giungere a corrette valutazioni fondate sul riconoscimento della coesistenza tra diversità e unità della specie umana.

In quest'ottica di ridefinizione di sguardi, di codici interpretativi rielaborati e ridiscussi, di giusti ribaltamenti di prospettive può portare a nuove consapevolezze l'indagine sulle proiezioni personali e collettive di artisti contemporanei sull'arte preistorica, per comprendere non quali tematiche più specifiche dell'arte paleolitica e neolitica sono state riprese, ma per comprendere le esigenze profonde, che si muovono in superficie o sotterranee, di una parte della società (di cui gli artisti sono megafoni silenziosi), le necessità, individuali e comunitarie, in particolare sviluppatesi in Italia dal dopoguerra a oggi, periodo in cui sono avvenuti cambiamenti culturali, economici, comportamentali velocissimi. Inoltre l'approfondimento e la definizione più chiara e specifica del dialogo tra arte preistorica e arte contemporanea è sicuramente una ulteriore via per evitare che stereotipi e pregiudizi influiscano ancora sulla considerazione dell'arte extraeuropea giunta in Occidente dall'epoca colonialista.

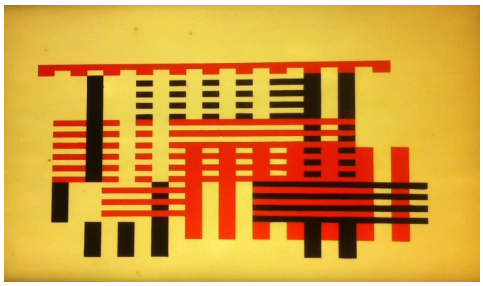
Imboccando questo percorso e addentrandosi in questa dimensione transdisciplinare è significativo anche sottolineare i numerosi rapporti tra arte contemporanea e archeologia.

Nel panorama dell'arte più attuale, che per definizione sembra essere ancorata solo alle sollecitazioni del presente o del futuro, vi è, infatti, un ampio gruppo di artisti che dialoga in maniera non sotterranea con questa scienza che, oltre a mettere in evidenza il legame tra il passato e lo scorrere della vita presente, crea un ampio circuito di relazioni, un sistema cangiante, mutevole, che viene attivato in maniera ancor più profonda da coloro che dialogano con i reperti archeologici, che cercano risposte o trovano domande nella loro personale interpretazione delle manifestazioni pittoriche, delle incisioni, dei graffiti, della statuaria di epoche remote, dei fossili, veri e propri "specchi" in cui inseguirsi e ritrovarsi.

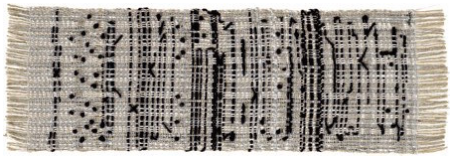
I frammenti del passato (delle più svariate epoche e civiltà antiche al di là del valore del canone estetico che rappresentano) diventano frammenti di un *nunc* da ricomporre che ritrova la sua anima solo recuperando le tessere della Storia.

Ecco allora che gli *"Omaggi ai quadrati"* dell'artista tedesco Josef Albers (1888-1976, cresciuto nell'ambito della Bauhaus) o i suoi esperimenti con modelli geometrici (foto 17) raccontano dell'incontro del pittore con le sculture Maya e Inca (di cui fu anche collezionista), ammirate durante la permanenza in Messico, insieme alla moglie Anni, in seguito all'emigrazione negli Stati Uniti nel periodo nazista. Le riflessioni e le teorie sui colori, sull'organizzazione degli spazi e delle figure ancora oggi attualissime, trovano una sotterranea corrispondenza con l'essenza ordinata dei calendari maya, mentre le opere in

tessuto di Anni Albers, come *Haiku* (1961), sono ancor più chiaramente rimandi ai tessuti precolombiani in un continuo raffronto non solo in termini estetici, ma anche e soprattutto in termini strutturali (foto 18).



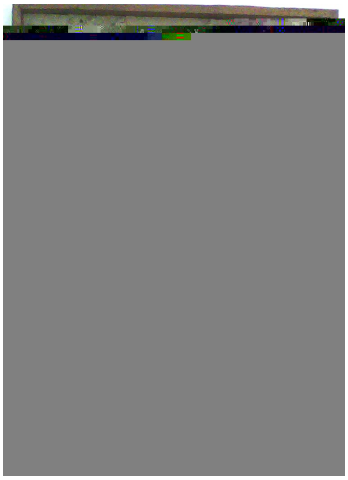
Josef Albers (foto 17)



Anni Albers (foto 18)

In Italia una personalità assai interessante per la sua ricerca artistica in cui si sono intrecciate archeologia e antropologia è stato Claudio Costa (1942- 1995). Influenzato dal ready made di Duchamp e dall'atteggiamento sciamanico di Beuys, il suo percorso è diventato originalissimo grazie all'utilizzo in arte degli strumenti di conoscenza propri della paleontologia. Una delle tematiche principali di Costa è stata, infatti, il recupero delle origini dell'uomo, il tentativo di risalire alle radici dell'umanità attraverso il "collage" di reperti fossili, vegetali e della cultura materiale, tracce universali dei cambiamenti fisici e simbolici che accomunano l'Homo sapiens. Nel suo "recupero" e "attraversamento" dei prodotti umani più remoti o più vicini alle modalità di appropriazione del reale per mezzo dell'arte, della creazione, dell'intenso rapporto con la materia - tra cui le pitture rupestri ma anche i primi strumenti legati al mondo contadino o alle pratiche identitarie di pitture corporali – l'artista trovò la strada maestra per ritrovare la condiziona aurorale di relazione tra l'uomo e se stesso, tra l'uomo e la natura, pratica di comprensione del reale, di conoscenza e di intuizione del mondo. Strada che passa anche dalla riflessione dell'esperienza sensoriale, dal riconoscimento dell'importanza del legame tra immagine e materia e dalla consapevolezza della necessità di inglobare e aggregare materiali, oggetti, impronte dell'esistenza e della sua manifestazione. Così nelle sue opere si incontrano e si combinano, per creare nuove e al tempo stesso ancestrali mappe di significato, fossili, fotografie, radiografie, pezzi di legno, amuleti, sassi e argilla. Veri e propri circuiti di senso

diretti dalla mano dell'artista che svela rapporti prerazionali e istintivi con l'ambiente e richiama alla memoria un fare "simbolico" che ha nell'arte il suo percorso preferenziale.
Su questo tema l'artista scrisse diversi saggi: a partire da "*Evoluzione Involuzione"* del 1971, "*Due esercizi di antropologia*" del 1974 e "*Totem e tabù*" del 1988, in cui viene rivisitato il celebre saggio omonimo di Freud. Grande viaggiatore Costa si ispirò ai Maori della Nuova Zelanda, alle culture ancora primitive del Marocco, agli indiani del Nuovo Messico, alle pitture rupestri di Lascaux che visito nel 1985.
Da questi incontri nacquero opere e testi scritti, basti citare "*Inventario delle culture*" realizzato nel 1975, un ciclo di teche in cui collocò, con spirito libero e personalissimo, testimonianze, reperti di popolazioni geograficamente e temporalmente lontane inserendo anche propri ricordi d'infanzia, fondendo identità, attraversando dimensioni e simbolismi (foto 19). Obiettivo che divenne ancor più concreto con la realizzazione a Monteghirfo del Museo di Antropologia Attiva e successivamente del Museo Attivo delle Forme Inconsapevoli a seguito del suo lavoro come terapeuta artistico all'interno dell'ospedale psichiatrico di Genova.
Un' "arte antropologica" che è anche "arte archeologica", arte totalizzante, oltre il tempo e lo spazio, un "Work in regress", come lo definì lo stesso Costa, una via per ritrovare, attraverso l'accostamento di reperti, tracce del passato e percorrere le orme del presente, riscoprire o ricordare, e in qualche misura rivivere, gli albori dell'umanità, origini individuali e collettive di vite e linguaggi.



Claudio Costa (foto 19)

Se allora, come si diceva, la fusione tra antropologia e storia dell'arte è indispensabile, nella stessa direzione è necessario andare (e si sta andando), per interpretare nella maniera più corretta, anche un'altra disciplina che per eccellenza è manifestazione del pensiero umano: l'architettura. Interessante a questo proposito è notare come proprio dagli anni Sessanta in poi, a una progressiva coscienza in occidente della necessità di realizzare opere di bioedilizia, edifici e materiali rispettosi dell'ambiente, si sia affiancata anche la non modesta (in termini quantitativi) proposta di diversi architetti di costruzioni dall'evidente ispirazione preistorica (ricordando che caverne e grotte sono state scelte spesso come luogo di abitazione anche dopo il periodo preistorico – si pensi all'insediamento urbano dei Sassi di Matera o ai villaggi nella roccia diffusi in Provenza). Un fenomeno, dai risvolti antropologici estremamente significativi, che dalle prime realizzazioni dell'architetto francese Jacques Couelle (1902-1996) in Costa Smeralda, in granito, legno, con monoliti al posto di colonne e dagli interni spiccatamente primordiali grazie ad ambienti strutturati in spazi avvolgenti - per richiamare le pareti e i soffitti delle caverne - passando per le realizzazioni del figlio Savin Couelle che, ad esempio a Kasik Adasi e in Sardegna ha realizzato dimore in pietra a molteplici piani, (dalle curve sinuose, veri e propri meandri accoglienti dalle atmosfere naturali), ha portato fino alle *Erdhaus*, le biocase di Peter Vetsch scavate nel terreno, con i tetti mimetizzati tra i prati, che richiamano volutamente le grotte per rievocare sensazioni di sicurezza e immersione nella natura (foto 20).

Peter Vetsch *Erdähuser* 2012 (foto 20)

La capacità di simbolizzazione nell'uomo

Le prime testimonianze della capacità di simbolizzazione nell'uomo sono i ciottoli tagliati su una (choppers) o su due facce (chopping tools) propri della cultura Olduvai in Tanzania. Fu l'Homo habilis (la cui esistenza è attestata a partire da 2 milioni e mezzo di anni fa) a mostrare queste iniziali abilità di ideazione e progettazione, frutto di un'immaginazione simbolica che per la prima volta si manifestava attraverso la realizzazione di un oggetto concreto. Ai ciottoli succedettero le amigdale, ancor più elaborate, dall'aspetto simmetrico, che vennero realizzate dall'Homo erectus e che testimoniano una più articolata capacità cerebrale di progettazione.

L'homo symbolicus «*è dotato di una facoltà che lo rende capace di afferrare l'invisibile partendo dal visibile e così grazie alla sua immaginazione, diviene creatore della cultura e delle culture… creazioni le cui radici affondano nell'immaginazione simbolica dell'uomo. La creatività dello spirito umano (artistica, poetica, letteraria e architettonica) è basata su questa funzione biologica del simbolo*»[17] spiega Julien Ries.

Coscienza simbolica che divenne sempre più ampia fino a dar origine al culto dei defunti, che comparve nell'uomo di Neandertal e nell'Homo sapiens, e al linguaggio visuale dell'arte rupestre proprio del solo Homo sapiens, linguaggio caratterizzato da una simbologia segnica, cromatica, animale e per alcuni studiosi (come Julien Ries) anche vegetale in collegamento con stimoli cosmici.

Le immagini sono l'origine di tutto ciò; dalle immagini al simbolo che rimanda ai concetti fonte dell'immaginazione. Nell'uomo si attiva, infatti, un dinamico dialogo continuo tra diversi elementi: la soggettività propria di ciascun individuo e le sollecitazioni esterne provenienti dall'ambiente naturale e sociale, che creano un circuito di scambio reciproco all'interno della psiche. Il simbolo è attivo, è il collegamento relazionale tra coscienza e inconscio, attraverso di esso si attua il passaggio delle immagini, dei concetti, della vis interiore alla dimensione più consapevole, ma contemporaneamente permette con movimento inverso di raggiungere gli archetipi universali e di farli emergere in superficie.

Come sosteneva Jung gli archetipi universali (o simboli) sono sedimentati nell'inconscio, sono le oggettivazioni delle "verità profonde", sono le immagini riconosciute e proprie di

17) Ries J. (2008). *Simbolo. Le costanti del sacro*.

tutti, costituiscono il patrimonio genetico comune a ogni uomo e, in quanto tali, determinano il senso per le energie psichiche e il loro fluire, oltre a essere la sorgente principale della creatività. Immagini primordiali, «naturali» e «culturali», che si formarono nell'epoca remota dell'umanità e divennero patrimonio collettivo depositandosi nella psiche in maniera non statica, bensì dinamica pur conservandosi. L'arte e la religione gli ambiti di espressione della capacità di simbolizzazione privilegiati.

Due sono le ipotesi relative alla comparsa della capacità di simbolizzazione: secondo alcuni studiosi questa evoluzione si sarebbe verificata in parallelo in uomini situati in luoghi diversi, anche molto lontani tra di loro, in un'epoca storica quasi contemporanea; secondo altri, invece, questa rivoluzione cognitiva sarebbe comparsa in un gruppo umano situato in un luogo preciso che si sarebbe spostato successivamente. Ipotesi che si ripropongono in collegamento alla ricerca sulle origini dell'arte preistorica. Ad esempio Emmanuel Anati sottolinea: «*le ultime ricerche ci mostrano che le varie espressioni artistiche delle fasi più antiche, nel mondo intero, illustrano una tipologia estremamente simile, la medesima scelta tematica, lo stesso tipo di associazioni ed anche uno stile che fondamentalmente ha una gamma limitata di varianti. Riteniamo perciò giustificato parlare di un unico linguaggio visuale e di un simbolismo universale che costituiscono l'essenza stessa dell'Homo sapiens le cui impronte sono impresse sulle superfici rocciose di tutti i continenti*».[18]

A fronte di queste due ipotesi gli antropologi, da tempo, si sono confrontati con un'altra opposizione oggetto di numerosi dibattiti: quella tra pensiero "logico" e "prelogico" o in altri termini "razionale" e "simbolico", la cui dinamica di relazione e di successione nel processo di costruzione mentale è ancora oggi fonte di diverse congetture.

Basti pensare alla nozione di "mentalità prelogica" (il cui principale sostenitore è stato Lévi-Bruhl) identificata come la componente caratterizzante la specie umana agli inizi della sua evoluzione storica, come all'inizio dello sviluppo di ogni bambino che solo successivamente acquisirebbe il pensiero razionale; ipotesi messa fortemente in discussione da Lévi- Strauss negli anni Sessanta nella sua celebre opera "*Il pensiero selvaggio*", ma, come sottolinea lo scienziato cognitivista Dan Sperber,[19] ancora oggi da molti ritenuta valida.

18) Anati E. (1989). *Simbolizzazione, concettualità e ritualismo dell'Homo sapiens*.

19) Sperber D. *Il pensiero simbolico è prerazionale?* in AAVV. (1988). *La funzione simbolica, saggi di antropologia*. p. 20

Sperber stesso e altri dopo di lui hanno proposto un'interessante teoria alternativa che può portare a una lettura più complessa e meno immediata, ad esempio, delle prime manifestazioni espressive visuali preistoriche. Secondo lo studioso francese, infatti, le informazioni prodotte dagli apparati percettivi nell'uomo verrebbero elaborate da un preliminare trattamento razionale e solo successivamente da quello simbolico, ciò significherebbe prediligere l'ipotesi di un approccio al mondo, anche da parte dei primi Homo sapiens, più meditato e meno intuitivo che avrebbe portato, di conseguenza, all'elaborazione di un linguaggio artistico più intenzionale che istintuale.

In relazione con questi processi è necessario tener conto anche di alcune osservazioni in merito alle scelte e alla resa pittorica dei soggetti. Nell'analisi degli imponenti bisonti o cavalli di Lascaux (foto 21a- 21b) e degli ideogrammi che popolano e accompagnano numerosi le figure in molte grotte franco-cantabriche (foto 22), emerge chiaramente l'importanza del contorno, elemento determinante della percezione visiva, traduttore in termini sintetici della realtà ma anche significativa manifestazione dell'esigenza di comunicare un messaggio preciso. Tutti gli animali e le figure antropomorfe sono delineate in maniera netta da segni scuri, "nastri" neri che disegnano dorsi e zampe in movimento, musi e fisionomie, corna e ventri. In rarissimi casi i colori non sono racchiusi da questi ondulati "recinti" espressivi che donano solennità e contribuiscono a trasportare le forme in una dimensione ultraterrena. Il loro *limes* con le pareti di roccia, così risoluto e definito, sembra stagliarle, catapultarle in un'ambientazione altra, allontanarle dalla realtà, quasi proiettarle in cielo. Il contorno in pittura è stato, infatti, riconosciuto dai neurologi[20] elemento più "intellettuale" che "emotivo", strumento di narrazione concettuale più che sensoriale e per questo più funzionale alla definizione del linguaggio simbolico.

Lascaux (foto 21a)

Altamira (foto 22)

20) Maffei L. Fiorentini A. (2012). *Arte e cervello*. p. 65

Molti artisti contemporanei italiani e stranieri ripropongono, attraverso i loro linguaggi espressivi, questi celebri esempi di piccola statuaria preistorica diventati, fin dalla loro scoperta, patrimonio culturale dell'umanità, fonte di molteplici interpretazioni e di suggestive e individuali rielaborazioni plastiche e figurative. Statuette di piccole dimensioni, ma dall'impatto potente, che oggi parlano ancora di un tempo lontano, ma così vicino, "vestite" di inedite e sgargianti tonalità cromatiche, scolpite in nuovi volumi e materiali o proiettate nella bidimensionalità della tela e della carta.

Le sculture dalla forte impronta materica della calabrese Stefania Pennacchio (foto 26), i dipinti dalle linee leggere e impalpabili del veneto Franco Batacchi (foto 27), le Grandi Madri in travertino, avvolte da interrogativi cosmici, dell'abruzzese Pietro Cascella (foto 28), le Pomone dai corpi ancestrali del toscano Marino Marini (foto 29) nascono da riflessioni che hanno radici nei ricordi personali e nell'eco di una storia collettiva, da esigenze sociali, da rielaborazioni inconsce, da sensibilità che guardano al cosmo e alla terra (e non dalla semplice ripresa formale ed estetica).

Figure femminili archetipiche, ma plasmate in vetro (foto 30), sono un tema ricorrente anche nella produzione della toscana Antonella Farsetti (1959) e nell'immaginario del giovane siciliano Manuele Mirabella (1984) che utilizza materiali tradizionali come il gesso (foto 31), la terracotta, il bronzo, ma anche l'originale gommapiuma (foto 32), per creare donne dalle forme traboccanti, ora morbidissime, ora avvolte da un'aura di sacralità terrena sfaldata, incompiuta, violata.

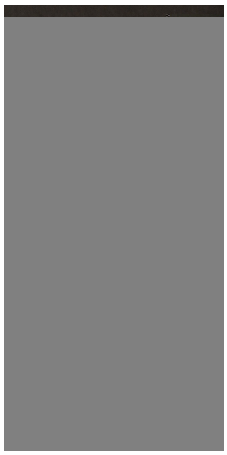
E potrebbero essere citati molti altri scultori, scultrici, pittori e( )-176.4 (pi) 0.2 (t) 0.2 ci, it spi /TT

Stefania Pennacchio *Astraia* 2010 (foto 26)

Franco Batacchi *Venere* 1994 (foto 27)

Pietro Cascella *Grande Madre* 2006 (foto 28)

Marino Marini *Pomona* 1941 (foto 29)



Antonella Farsetti *Venere neolitica* 2013 (foto 30)

Manuele Mirabella *Gesso* 2013 (foto 31)

Manuele Mirabella *Venere contemporanea* 2013 (foto 32)

Neumann, ha per questo innescato un "processo psicologico di materializzazione", non riconoscendo nessuna qualità spirituale alla Terra.

Ma l'archetipo della Grande Madre, esiliato dall'immaginario collettivo, non è mai scomparso, riemergendo dall'inconscio individuale e riportando con sé il doppio volto della Terra, madre benigna e allo stesso tempo dispensatrice di morte, utero creatore e distruttore, che invita l'uomo contemporaneo a scendere nelle sue viscere per riemergere consapevole della totalità, dell'unione degli opposti, dello spirito e della materia-natura, elementi che trovano nel simbolo la loro sintesi più proficua.

Percorso umano che per Neumann trova la sua più alta espressione nelle creazioni artistiche che risultano rilevanti anche dal punto di vista epistemologico, in quanto potenti testimonianze della necessità, sempre più urgente nell'uomo occidentale contemporaneo, di superare prospettive scientifiche (ancora oggi suffragate), quali il determinismo e il riduzionismo. Principi che, dal Positivismo in poi, progressivamente hanno creato e diffuso un'immagine artificiale del mondo e della Natura, intesi come meri insiemi di meccanismi, ingranaggi, comprensibili esclusivamente attraverso il linguaggio matematico e per questo inaccessibili ai più. Un allontanamento progressivo causa di una frattura straniante tra l'uomo e gli altri esseri viventi, tra l'uomo e l'ambiente che lo circonda, tra l'uomo e gli altri uomini. Isolamento che ha reso muti gli elementi naturali, li ha spogliati del loro valore simbolico sopravvissuto unicamente nelle regioni più profonde dell'inconscio umano e per questo raggiungibile, come ha sottolineato Jung, solo attraverso le manifestazioni oniriche, visioni degli archetipi universali.

L'approccio mistico-religioso alla vita è stato dalla scienza moderna relegato a credenza, negato, disprezzato. La Natura è diventata campo passivo di esperimenti, calcoli. E' stata resa muta. Ma il principio d'indeterminazione di Heisenberg ha da tempo svelato la soggettività insita in ogni esperimento. Si aprono le porte allora per la rivalutazione dell'esperienza umana che passa anche attraverso le arti.

Come sottolinea Enrico Giannetto: «*L'esperienza umana codificata nel linguaggio naturale può costituire, con tutti i suoi limiti, una conoscenza che sta allo stesso piano della, e non è inferiore alla conoscenza scientifica: questo vale per la filosofia, per la religione, per la letteratura, per la poesia. Come anche altri "linguaggi", come quelli*

delle arti visuali e della musica…»[23]. Anche le arti sono strade per conoscere, vie per comprendere ciò che circonda: «*La Natura, indeterminabile e incontrollabile nella sua potenza da parte dell'uomo, torna a poter essere ancora percepita come la grande madre generatrice, rivelazione divina ineffabile per l'esperienza umana*»[24].

Il dipingere, scolpire, riflettere sulla divinità femminile di epoca preistorica diventa allora significativa rappresentazione materica del bisogno di negare la concezione riduzionista, lo strumentalismo e tutto quello che hanno prodotto; di recuperare la dimensione etica calpestata dal meccanicismo; di ricucire quella relazione profonda che lega l'immensamente piccolo con l'immensamente grande, la vita con la morte.

Nonostante le numerose e contrastanti interpretazioni, che dagli inizi del Novecento (periodo a cui risalgono i primi ritrovamenti) ad oggi sono state avanzate, le piccole rappresentazioni femminili paleolitiche e neolitiche, con la loro intensa forza comunicativa, con l'aura di sacralità che le avvolge, per il fatto di essere state trovate numerose e in siti archeologici (dai Pirenei, alla Siberia, al Medio Oriente) anche molto distanti tra loro, hanno acceso dibattiti e messo in discussione paradigmi a lungo dominanti: quello che poneva al centro della struttura sociale preistorica *l'uomo cacciatore,* violento, armato, sempre pronto a fare la guerra e il paradigma che considerava il *patriarcato* l'organizzazione familiare prevalente, "naturale" fin da epoche remote.

Alla luce dei più recenti scavi sono state avanzate nuove ipotesi (in particolare da Marija Gimbutas, Riane Eisler e Joseph Campbell) che hanno completamente ribaltato queste ricostruzioni delineando una società nell'antica Europa pre-indoeuropea caratterizzata da equilibrio nel rapporto tra i generi, propensione alla non belligeranza, grande creatività, profondo sentimento di armonia con la natura e da una religiosità tutta al femminile che affidava alle donne anche il ruolo di sacerdotesse e di sagge all'interno di una società per alcuni studiosi di tipo matriarcale o matrilineare (non ginecocratico), per altri di tipo gilanico.

In questa prospettiva le migliaia di sculture, incisioni, bassorilievi raffiguranti figure e simboli femminili trovano una loro motivazione intrinseca come testimonianza di una

23) Giannetto E. (2014). *Hélène Metzger e la prospettiva antropologica della scienza moderna* in M. Castellana (a cura di) *La scienza l'appello alla religione e la volontà.* p. 135

24) idem p. 136

devozione assai diffusa e profondamente radicata in una Grande Madre, unica ma dalle molteplici fisionomie. La Grande Madre, infatti, partenogenetica, era probabilmente la Madre Terra (la Nascita) incinta con le mani sul ventre, ma anche la Dea Uccello (il Nutrimento) con il becco e i seni cadenti, la Dea Serpente (la Fertilità), ora dalla forma antropomorfa ora dall'aspetto zoomorfo, e la Signora Bianca (la Morte) in alabastro, osso o argilla, priva di volto, rigida con le braccia piegate. Una divinità che «*esprime l'impossibilità per gli esseri umani di controllare, domare, sottomettere la natura creatrice e distruttrice*»

era definito attraverso un sostantivo di genere femminile. La Trinità in origine sarebbe stata composta quindi da Padre, Madre e Figlio[26].
Si può addurre come ulteriore 'prova' di ciò il testo il "*Cantico di Frate Sole*" di San Francesco d'Assisi. Nel celebre scritto, infatti, Francesco definisce la Terra non solo *sora,* come fa per tutte le creature, ma anche *matre,* suggerendo l'ipotesi che questa apposizione fosse ancora riconosciuta come indivisibile dalla Terra e loda la *sora nostra* Morte *corporada* ritenendola parte integrante del ciclo nascita, fine, rigenerazione.

Queste innovative interpretazioni sono frutto di ricerche antropologiche e archeologiche che, dalla pubblicazione delle contestate tesi di Johann Jakob Bachofen sul matriarcato (espresse nel 1861 nel suo saggio "*Das Mutterrecht: eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur"*), agli scavi diretti da James Mellaart dal 1961 al 1965 nel sito neolitico di Çatal Huyük (considerato dall'archeologo inglese importante luogo di culto della Dea Madre), hanno portato diversi studiosi a riscrivere la preistoria, a parlare di sistema mitico-cosmogonico collegato a questa divinità, di organizzazione sociale matrifocale, di sistema di discendenza matrilineare e di gilania.
Una ricostruzione degli albori dell'umanità completamente diversa da quella delineata fino a qualche decennio fa, che ha aperto discussioni e che ha sicuramente influenzato, in maniera consapevole o inconsapevole, anche i pittori e gli scultori contemporanei particolarmente sensibili a questa tematica. Le opere d'arte contemporanea che s'ispirano alle cosiddette Veneri rispecchiano quindi necessità sempre più incombenti all'interno della società attuale che è alla ricerca di nuove dimensioni di dialogo tra i generi, di alternative strutturali che mettano in atto concretamente il principio delle pari opportunità tra uomini e donne e la valorizzazione dei ruoli femminili in campo sociale, economico, politico.

L'esigenza di diffondere una rinnovata sensibilità ha portato nel Novecento alla nascita di movimenti sociali (femministi, ecologisti, pacifisti) che, seppur diversi nella loro specificità e finalità, come dice Riane Eisler, *«sono profondamente radicati in tradizioni*

26) Giannetto E. (2006). *Il Vangelo di Giuda. Traduzione dal copto e commento*. Medusa. Milano

molto antiche»[27] (1992). Urgenza particolarmente sentita in Italia in cui stereotipi di genere, discriminazioni, disparità sono talmente diffusi da collocare il Bel Paese, nel 2011, al 74° posto nella classifica del Report del Global Gender Gap (introdotto dal World Economic Forum nel 2006), relativo alla situazione delle donne e della parità di genere. Come riportato nell'inchiesta "*Sognando parità*" della demografa sociale Rossella Palomba le disparità tra uomini e donne sono ancora elevatissime in tutti i campi della vita: dai tassi di disoccupazione, alle retribuzioni, agli orari di lavoro, all'accesso a ruoli e professioni di responsabilità e, fino a qualche tempo fa, erano evidenti le diseguaglianze anche a livello giuridico.

Dalla metà del Novecento a oggi sono stati fatti diversi passi in avanti: si pensi alla legge sul congedo di maternità nel 1950, all'abolizione del divieto di licenziamento per matrimonio approvata nel 1962, a quella sulla violenza sessuale del 1996, alle più attuali leggi sullo stalking, ma ancora molte sono le diseguaglianze e le ingiustizie, ad esempio il tasso di occupazione femminile (pari al 46%) è uno dei più bassi in Europa (l'Italia è terzultima prima di Grecia e isola di Malta).

La maternità, invece di essere valorizzata e sostenuta, è spesso causa di interruzione di lavoro, di discriminazione; il sistema del welfare non è adeguato.

Altro tema attualissimo è la presenza femminile nelle istituzioni politiche. Nel Parlamento europeo le donne occupano solamente il 21% dei seggi.

Drammatico è il fenomeno della violenza sulle donne. I dati ISTAT sono allarmanti: in Italia ogni anno in media vengono uccise 100 donne dai propri partner, con un aumento del 6,7% negli ultimi due anni. Omicidi, ma anche soprusi quotidiani, stupri, violenze psicologiche. «*Si crede che la violenza sulle donne riguardi soprattutto le fasce sociali svantaggiate, emarginate, deprivate e questo è uno stereotipo molto radicato in tutti noi. La violenza è invece un fenomeno trasversale, talmente diffuso che le vittime e i loro aggressori appartengono a tutti i ceti sociali o culturali, a tutte le fasce di reddito, a tutte le età e sono di qualsiasi credo politico o religioso*»[28]. Situazione ancora peggiore in molti Paesi del mondo in cui non sono ancora riconosciuti alle donne neanche i diritti fondamentali.

27) Eisler R. (1996). *Il Calice e la spada*.

28) Palomba R. (2013). *Sognando parità. Un'inchiesta*. p. 105-106

Di fronte a tutto ciò anche l'arte riflette e "parla". La ripresa formale delle "Veneri" preistoriche, che caratterizza la produzione di diversi artisti e artiste, è una chiave importante per comprendere esigenze interiori personali, interpretazioni individuali dell'universo femminile, ma è anche una manifestazione espressiva di desideri di cambiamento sociale, di ricerca del trascendente, del recupero del concetto di origine. L'arte è specchio di anime e urgenze soggettive e universali, necessità private che si intrecciano a contingenze storiche, culturali, a bisogni collettivi.

Il fatto che a partire dai primi del Novecento - e in modo particolare dagli anni '50 in poi- sia stato affrontato, rielaborato, personalizzato il tema della Grande Madre (e lo sia tuttora) da artisti molto diversi per età, formazione, percorso artistico, carattere, senza che una tal scelta sia stata cristallizzata all'interno di correnti o manifesti, è indicativo di un ampio e diffuso desiderio di cambiamento che appunto dalla metà del XX secolo ad oggi si sta delineando in forme più concrete. Se alcuni critici d'arte hanno messo in evidenza la battaglia di emancipazione dalla tradizionale figura della madre, portata avanti da alcune artiste a partire dagli anni Settanta (si pensi alle opere degli anni Novanta di Nicole Eisenman), vero è che per altre artiste, invece, il recupero dell'iconografia preistorica ha avuto e ha la valenza della riappropriazione di una concezione della maternità più complessa. Se il procreare è stato o è percepito da una parte come «*un problema al quale sfuggire, una sentenza alla quale sottrarsi, una responsabilità da rifiutare*»,[29] come sottolinea Massimiliano Gioni, curatore della mostra "La Grande Madre. Donne, maternità e potere nell'arte e nella cultura visiva, 1900-2015" realizzata al Palazzo Reale di Milano nell'autunno 2015, dall'altra è stato ed è espresso anche il desiderio di una ridefinizione del concetto che non è negazione, bensì affermazione totalizzante capace di abbracciare dimensioni "altre", oltre a quella più prettamente biologica, fondendo l'ego-centrismo (inteso come sguardo rigeneratore su se stesso) all'alterità, umana e immateriale.

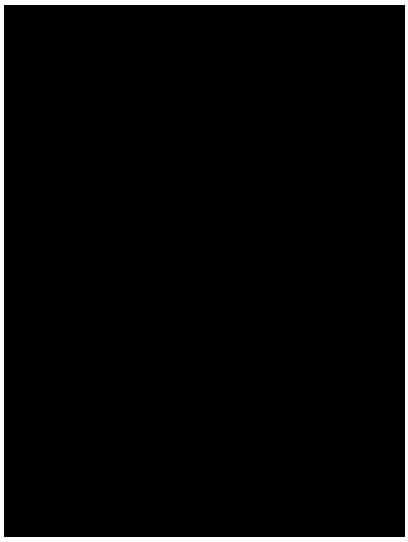
Ed è proprio questa seconda sensibilità la protagonista di questa ricerca che dimostra quanto la cultura mediterranea arcaica, che non si è fatta completamente fagocitare dalle imposizioni indoeuropee, sia sopravvissuta e abbia assunto connotazioni modernissime nelle opere di alcuni artisti italiani, capaci di rielaborare la concezione della donna, della maternità, della Grande Dea in modo originale e suggestivo.

29) Gioni M. (2015). La Grande madre. Donne, maternità e potere nell'arte e nella cultura visiva, 1900-2015". p. 15

La contestualizzazione storico-archeologica

Tra le prime forme di comunicazione simbolica e di linguaggio figurativo dei primi homo sapiens, tra i 40.000 e i 35.000 anni fa, ci fu l'elaborazione di immagini femminili. *Segni vulvari*, incisi su ossa, su pietra o dipinti, sono stati trovati numerosissimi in grotte e siti archeologici, come numerose sono le piccole *statuette* emerse dagli scavi nei Pirenei, in Siberia, ma soprattutto in Europa: Germania, Francia, Italia, Grecia, Ucraina, Cecoslovacchia. Le più famose sono: la "Venere" di *Hohle Fels* (risalente a 35.000 anni fa) in avorio di mammut scoperta nel 2009, quella di *Lespugue* (27.000) in avorio trovata nel 1922, la "Venere" di *Willendorf* (26.000) in calcare scoperta nel 1908, la testa della statuetta di *Brassempouy* (22.000) in avorio emersa dal passato nel 1892, la "Venere" di *Savignano* (dall'età ancora incerta) in serpentino ritrovata nel 1925. Una statuaria di dimensioni ridotte (la più grande, infatti, supera di poco i 22 cm), variamente realizzata (ne esistono in bassorilievo oltre che a tutto tondo), in materiali diversi (argilla, minerali) che accanto a differenze presenta anche significative affinità. Tutte le donne sono nude. Nessuna veste, nessun ornamento (talvolta qualche piccolo accenno relativo alle capigliature). La totale nudità e la mancanza di elementi contestualizzanti hanno portato archeologi e studiosi a ipotizzare una finalità idealizzante, un processo di astrazione dalla realtà (attuato mediante scomposizione e ricomposizione dei volumi) da molti equiparato allo stesso processo di sublimazione che ha caratterizzato la nascita del canone statuario classico. Inoltre nessuna attenzione per la rappresentazione dei volti. In alcune statuette solo qualche segno per suggerire le fessure degli occhi. Talvolta addirittura la testa diventa spazio per incisioni di linee. Queste modalità sono presenti anche nelle statuette neolitiche, ritrovate numerose soprattutto nell'est-Europa, che presentano similarità anche per quanto riguarda la postura, la struttura corporea, la presenza di ornamenti e accessori. Non realistiche sono anche le dimensioni corporee. Stilizzazione ed esagerazione delle parti anatomiche (quali il seno, le natiche e il ventre), servivano, secondo alcuni studiosi, a raffigurare concretamente l'idea sacra della donna gravida legata alla fertilità, ma non tutte le "Veneri" evocano questa ipotesi. Basti pensare alla Venere di *Dolnì Vestonice* (nella zona orientale della Moravia), trovata nel 1925, risalente a 31.000-27.000 anni fa, in argilla, dal colore scuro e dalle tipiche forme abbondanti. Nella parte alta della testa presenta quattro piccoli misteriosi fori (foto 33). Lungo la schiena quattro solchi evidenti che

tutto il corpo, dalle braccia al ventre al seno; segni profondi (linee dritte, linee a V e cerchi).



Venere di Hohle Fels (foto 34)

Sicuramente rappresentazioni di donne gravide sono le piccole sculture trovate nei siti di Kostienki in Russia e alcune sculture italiane, come la suggestiva "Venere" dei Balzi Rossi (29.000-20.000). In questo sito della Liguria è stato trovato il maggior numero di statuette italiane risalenti al Paleolitico superiore (ben 15 in avorio, pietre e steatite).

Durante il Neolitico la piccola statuaria femminile divenne elemento ancor più diffuso. Figure antropomorfe di ridotte dimensioni, in terracotta, sono state trovate in numerosi siti nelle regioni balcaniche e in misura minore anche in Italia. A Catal Huyuk in Anatolia, ad esempio, sono stati scoperti molti santuari dedicati alla Grande Dea, in cui la divinità femminile compare spesso accanto ad immagini di un toro.

Gli studiosi si sono soffermati, come si diceva precedentemente, sugli elementi di similarità. Scomposizione delle forme reali, sintesi dei volumi e ricomposizione; queste le fasi nell'ideazione e nella realizzazione che dimostrano come, nonostante alcuni cambiamenti nella rappresentazione dell'immagine femminile in virtù dei profondi mutamenti economici e sociali che si verificarono in seguito alla rivoluzione agricola, vi fu comunque una continuità di questa religione soppiantata con la forza dall'arrivo delle popolazioni indoeuropee.

Ricollegabili a un simbolismo fallico, diffuso nel Neolitico mediterraneo, sono le statuine trovate nei villaggi di Favella, mentre testimonianza del valore simbolico dei segni sono le

d'osso ritrovati nelle cripte di Cnosso sono stati interpretati, da Marja Gimbutas e da altri studiosi, come simboli di rigenerazione ricollegabili a questa religione. Anche la cosiddetta "sala del trono", che per l'archeologo Arthur Evans (il primo a scoprirla) era riservata ad un re, da numerosi ricercatori successivi (tra i quali Nanno Marinatos) venne ritenuta il luogo per eccellenza delle celebrazioni per la dea, anche in virtù della presenza negli affreschi di lune, grifoni e spirali collegati alla dea.
Le numerose grotte sacre del periodo minoico testimoniano una continuità con la destinazione di molte grotte del paleolitico e neolitico ai rituali religiosi. Nella Grecia classica Demetra era la dea della giustizia e della misericordia, Gaia quella della terra.
Le statuette sono da collegare, come si diceva all'inizio, ai segni vulvari (presenti su pareti di grotte e caverne o incise su ossa e pietre), con i quali l'uomo creò un vero e proprio sistema strutturato di figurazioni. Segni interpretabili come ideogrammi, poiché separati da altri elementi corporei, e oggi ritenuti dalla maggior parte degli studiosi riferimenti alla procreazione e alla fertilità.

Interpretazioni

James Frazer (1854-1941)

L'antropologo scozzese James Frazer rifletté sul ruolo della donna nelle società "tribali" di fine Ottocento e inizi Novecento, riportando le sue considerazioni in diversi saggi. Considerazioni che furono ritenute il prodotto di teorie antropologiche in linea con l'ipotesi evoluzionista, base per la costruzione e la giustificazione della metodologia comparativista utilizzata dallo studioso nell'analisi di culti e miti. Frazer sosteneva che le società "selvagge" fossero sopravvivenze di fasi ancestrali non evolute nel processo di sviluppo umano (ritenuto unico e comune a tutti) e, quindi, testimonianze delle strutture sociali della preistoria. In questa direzione i suoi studi sulla funzione delle donne nelle società etniche dell'Ottocento divennero per molti storici dell'arte strumenti per interpretare le Veneri paleolitiche e neolitiche.

montagne, recandoci speranza per il futuro, e riportandoci alle nostre più antiche radici umane».[38]

Numerosi quindi i meriti della Gimbutas che ha contribuito alla «*comprensione dei segni e delle figure preistoriche come testimonianza di una originaria scrittura, di uno script che è all'origine delle successive scritture dell'Occidente e che forse fu anticamente comune a tutte le culture umane del pianeta, così da costituire lo zoccolo "linguistico" condiviso che, in tempi ancestrali, attraversava la terra da Oriente a Occidente, cioè prima della loro separazione»,*[39] come ha sottolineato il filosofo Carlo Sini, e i cui studi, al di là delle strumentalizzazioni socio-politiche degli anni Sessanta e Settanta, hanno mostrato chiaramente che «*la differenza sessuale* – ha evidenziato lo studioso Martino Doni – *costituisce la madre di tutte le distinzioni e classificazioni*» [40] che hanno determinato nel corso del tempo i ruoli sociali, la gerarchizzazione delle discipline e le visioni stesse della vita.

Riane Eisler (1931)

«Spesso inconsciamente il processo che disfa e intreccia nuovamente la trama del nostro arazzo mitologico secondo modelli gilanici, in cui non vengono più idealizzate qualità virili come la conquista della natura, è di fatto già avviato. Ciò che ancora manca è la "massa critica" di nuove immagini e miti, necessaria per la loro realizzazione da parte di un numero sufficiente di persone».

Le ipotesi, la ricostruzione storica, sociale e culturale della Gimbutas sono state riprese e approfondite dall'antropologa Riane Eisler, la quale, partendo proprio dall'analisi delle statuette ritrovate nei siti archeologici (collegate in molti casi a sepolture), ha elaborato le teorie *della trasformazione culturale* e della *gilania.*

Due i movimenti che, secondo la studiosa, interagendo determinano lo svolgersi della storia: il passaggio nei sistemi sociali a forme sempre più complesse e i mutamenti culturali determinati dall'affermarsi o del modello della *dominazione* o della *partenership.*

Partendo dai risultati di ricerca della Gimbutas, la Eisler ha sottolineato il fatto che la

38) Gimbutas M. (2008). *Il linguaggio della Dea.* p. 321

39) Sini C. *Prefazione* a (2010). *Kurgan. Le origini della cultura europea*. p. 7

40) Doni M. *Leggibilità di Marija Gimbutas* in M. Gimbutas. (2010). *Kurgan*. p. 15

struttura delle istituzioni sociali e i valori sui quali esse si basano rispecchiano le modalità con le quali vengono definiti e considerati i ruoli e le relazioni tra donne e uomini, attraverso un rapporto di influenza reciproca che a sua volta è determinante nella costruzione delle *mappe culturali cognitive* (ossia i valori su cui si basa la collettività).
Il modello della dominazione si basa sulla supremazia; se è una supremazia al femminile si ha il matriarcato o ginocrazia, se è al maschile il patriarcato o androcrazia; accompagnano questa tipologia di struttura sociale l'esaltazione di modalità istituzionalizzate di comportamento aggressive, violente e l'esaltazione della conquista e dell'autorità (si pensi ai Masai, ai Dori, alla teocrazia di Babilonia).
Il modello della partnership, altrimenti chiamato gilania (gynè = donna e anér = uomo), si fonda invece sulla parità, sulla collaborazione tra i sessi, non c'è l'istituzionalizzazione della violenza, ma atteggiamenti pacifici oltre a grande creatività artistica e al rispetto per la natura. Cooperazione che avviene a tutti i livelli, sia pubblici che privati, sostenuta da una ampia democrazia in cui non vi è subordinazione (si pensi alla Creta minoica). Già prima degli studi della Gimbutas società di tipo gilanico erano state individuate tra alcune popolazioni africane del Congo, del deserto del Kalahari e in gruppi etnici delle Filippine. Gli studi e i saggi relativi a queste popolazioni furono pubblicati intorno agli anni '60-'70 da studiosi come Turnbull, Draper, Schlegel, ma non si era ipotizzato che anche nella preistoria potessero essere state presenti società gilaniche.
Nel saggio *"Il calice e la spada"* e in altre pubblicazioni la Eisler ha messo in evidenza che testimonianze noologiche relative al culto della Dea Madre (sopravvissuto all'invasione dei Kurgan) erano presenti in civiltà antiche e lo sono tuttora in diversi paesi del nord Europa e dell'Asia. Prova della fusione della concezione religiosa e dell'organizzazione sociale preindoeuropea con quella indoeuropea è, ad esempio, la coesistenza nel pantheon greco di divinità femminili legate alla terra, alla fecondità e divinità maschili legate alla guerra e al dominio. Una convivenza spesso non pacifica che rappresenterebbe la fase di passaggio in Europa dalla gilania al sistema patriarcale. Sopravvivenze di una concezione gilanica della società sono state riscontrate dalla studiosa anche nelle concezioni dei presocratici, rispettosi nei confronti delle donne e contrari al progressivo determinarsi di una gerarchizzazione sociale. Nel Nuovo Testamento la Eisler individua l'intenzione di giustificare e sostenere il mutamento verso una struttura sociale androcratica.

Prendendo in esame diversi aspetti delle statuette e dei segni presenti in pitture e incisioni rupestri l'antropologa elabora teorie che scardinano paradigmi da tempo accettati dalla cultura occidentale, oltre a riconoscere la funzione di rappresentazione concreta, visibile di sentimenti e di vere e proprie proiezioni psichiche di queste forme di espressione.

L'immagine dell'uomo-cacciatore preistorico, dominatore all'interno del proprio gruppo sociale, è uno stereotipo, una ricostruzione socio-antropologica fuorviata dalla mentalità di fine Ottocento e di primo Novecento.

Gli studi sui fossili hanno dimostrato che il regime alimentare dei primi ominidi era vegetariano e che l'attività della caccia venne praticata successivamente e rimase secondaria per diverso tempo rispetto all'attività di raccolta.

Era la donna ad avere il compito di raccogliere il cibo ed erano donne le sacerdotesse e le artigiane. Nelle società gilaniche la creatività è più libera e più diffusa: quindi perché credere che coloro che hanno dipinto le pitture rupestri e scolpito le "Veneri" fossero per forza maschi? Perché interpretare i segni a punta, a pettine o le linee che accompagnano figure zoomorfe come frecce, armi, aste per uccidere e non come alberi, piante, elementi naturali (come ipotizzò lo studioso Alexander Marshack)?

L'arte neolitica è testimonianza di un'organizzazione sociale ancora caratterizzata da una fisionomia paritaria, da un sentito culto per una divinità femminile che rappresentava l'unione indissolubile tra la vita, la morte e la rigenerazione (la presenza di conchiglie, che rievocano le vulve, all'interno di sepolture ha portato appunto a collegare il culto per la dispensatrice di vita con quello della rinascita dopo la morte). La Grande Dea o Dea Madre era la divinità generatrice di uomini, animali, piante; rappresentazione sacra di un'armonia universale, sentita come fondante e fondamentale.

L'arrivo nel V-IV millennio a.C. di popolazioni indoeuropee (fondate sulla pastorizia e sui valori della guerra e della dominazione) impose il sistema patriarcale sostituendo quello gilanico che sopravvisse nel sostrato culturale e segnò il passaggio verso una mentalità di dominazione sulla natura e sugli animali.

Esiste una relazione tra questo cambio di paradigma archeologico-religioso, relativo alla struttura sociale nella preistoria, con i mutamenti sociali in atto dalla metà del Novecento ad oggi, epoca di *caotico disquilibrio* che potrebbe portare al ritorno della gilania, secondo una periodicità e un'alternanza riscontrata come peculiarità dell'agire storico. Nel corso della storia ai timidi tentativi di ritornare ai valori di partnership si opposero reazioni

violente contro le donne e nella maggior parte dei casi la scienza e la tecnologia divennero strumenti per la conservazione dell'androcrazia.

Rivoluzione industriale ed era nucleare sono testimonianze concrete di una volontà di potere e distruzione ormai portata all'estremo che, secondo la Eisler, ha suscitato e sta suscitando reazioni significative verso «*un impegno sempre più intenso per realizzare il passaggio da un modello di organizzazione sociale e ideologica di dominazione a un modello di partnership*»:[41] oltre ai movimenti per la pace, per la libertà e la democrazia, nati nella seconda metà del Novecento, l'antropologa sottolinea l'importanza dei movimenti femministi, di quelli ambientalisti e l'affermarsi di una mentalità che riconosce la transdisciplinarietà come esigenza per affrontare le sfide del mondo.

Ma la violenza non si ferma e a fronte di questi movimenti crescono violenze e sopraffazioni soprattutto nei confronti delle donne e dei più deboli oltre ad un aumento dell'aggressività di tutti i fondamentalismi religiosi.

«*Se la violenza e la tortura delle donne sta aumentando in tutto il mondo è perché mai prima d'ora il dominio maschile è stato sfidato in modo tanto energico da un movimento delle donne per la liberazione umana così globale, solidale, sinergico*»[42]. «*Solo quando le relazioni fondamentali tra la metà femminile e quella maschile dell'umanità diventeranno più equilibrate potremo avere le basi che ci sono mancate finora: solide basi su cui costruire un mondo più giusto, più pacifico ed ecologicamente sostenibile*»[43].

Anche l'arte contemporanea esprime questo desiderio, questa intenzione. Significative in questa direzione sono per la Eisler le opere delle fotografa americana Imogen Cunnigham (1883-1976) – si veda "*Dream walking*" scattata nel 1968 (in cui il senso panico di identificazione con la natura da parte della ragazza ritratta esprime pienamente la fusione tra corpo e natura, essenza e spiritualità dall'intensa matrice primordiale) (foto 37) - e dell'artista Judy Chicago (1939), quest'ultima in particolare impegnata nei movimenti femministi più recenti. Sono celebri le sue opere *"Dinner Party"* (foto 38), realizzata dal 1974 al 1979, considerata una rappresentazione "epica" femminista, una sintesi scultorea e simbolica della storia delle donne nella civiltà occidentale, e "*Birth project*" (1980-1985), riflessione sulla "violenza" sulle divinità femminili della storia trasformate in divinità

41) Eisler R. (1996). *Il calice e la spada*. p. 50

42) idem

43) idem. pp. 51-52

maschili, interpretato dall'artista come il tentativo da parte dell'uomo di appropriarsi della capacità procreativa.

Imogen Cunnigham *Dream walking* 1968 (foto 37) Judy Chicago *Dinner party* 1974-79 (foto 38)

«Questa è un'epoca di rapido cambiamento sociale, in cui siamo alla ricerca di alternative possibili per il nostro futuro, alternative che le moderne scoperte dovute agli studi archeologici e religiosi ci segnalano di fatto, profondamente radicate in tradizioni millenarie che oggi stiamo recuperando dal nostro passato».[44] E' auspicabile e non impossibile una ripresa della visione dell'uomo, della natura, dell'uomo, dell'universo propria del tempo remoto come opportunità per futuro. *«E' un'epoca di rapido cambiamento sociale, in cui siamo alla ricerca di alternative possibili per il nostro futuro* – sottolinea la Eisler - *alternative che le moderne scoperte dovute agli studi archeologici e religiosi ci segnalano di fatto, profondamente radicate in tradizioni millenarie che oggi stiamo recuperando dal nostro passato»*[45]. Come afferma anche lo studioso Alfonso Montuori ricreare una struttura sociale basata sulla partnership è possibile «*solo attraverso una forma di pensiero complesso, ovvero quel tipo di pensiero che non sia riduttivo, disgiuntivo e unidimensionale*»[46] che sempre più deve essere la direzione verso la quale la società umana deve tendere.

44) Campbell J., Eisler R., Gimbutas M., Musès C. (1991). *I nomi della dea*. *Il femminile nella divinità*. p.10

45) Eisler R. (1996). *Il calice e la spada*.

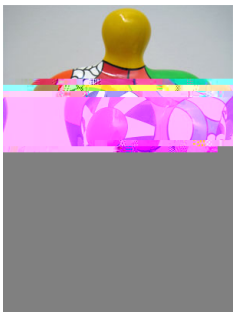
46) Montuori A. (1996). *Gilania e la cultura planetaria. Un'esplorazione personale* in Rivista Pluriverso, n° 1, p. 59

Le 'Veneri' nell'arte contemporanea internazionale

Veneri materiche e Veneri immateriali. Grandi Madri gioiose e Grandi Madri terrifiche. L'immaginario preistorico femminile è riemerso e continua a riemergere, diventando motivo di riflessione e declinazione a seconda della soggettività artistica che lo ha affrontato.

Come non trovare, ad esempio, un legame tra le celebri *Nanas* della francese Niki de Saint Phalle (1930- 2002) e le Veneri più corpose, più voluminose del Paleolitico. L'artista francese ne diede una rilettura modernissima, specchio della sua personalità emancipata, dall'indole fantasiosa, provocatrice, eclettica e cosmopolita; una rilettura che condensa in sé l'esplosione di libertà che l'Europa stessa e le donne in particolare stavano vivendo a partire dagli anni Sessanta. Le sue gioiose sculture nacquero, infatti, nel 1965 quando Niki, dopo varie sperimentazioni artistiche e performance che l'avevano fatta conoscere ed apprezzare per l'energia inventiva, decise di raccontare il mondo femminile fondendo suggestioni e atmosfere alla Gaudì con l'archetipo femminile. Le piccole sculture del paleolitico diventarono, nelle mani della Saint Phalle, forme dalle dimensioni naturali o addirittura superiori alla norma; la pelle porosa e ruvida si trasformò in un'epidermide sgargiante, lucida, variegata, veste decorativa che è l'essenza stessa di queste opere; all'immobilità (ancora presente in alcune *Nanas* (foto 39)) si sostituì progressivamente vivacità di movimento unita a una corporatura che rimase quella abbondante, materna, avvolgente della Venere di Willendorf. Non poche polemiche provocò la realizzazione di *Hon/Elle* (1966), una gigantesca Nanas incinta (lunga ben 28 metri e alta 6) posta vicino all'entrata del Moderna Museet di Stoccolma che poteva essere visitata entrando dalla vagina e percorsa al suo interno fino al planetario collocato nel seno sinistro. E proprio quest'opera, in particolare, rende più evidente il forte legame tra l'artista francese e le Veneri, rappresentazioni concrete della valorizzazione del femminile, sorgente non solo di vite umane ma di cultura, di idee, di respiri naturali. La divinità, la Grande Madre primordiale si è liberata della sua sacralità cristallizzata e solenne e ha reso la sua imponenza, la sua vis, una vivacità esplosiva, gioiosa. Le Veneri-*Nanas* danzano, si muovono nell'aria, sono uscite all'aperto, hanno lasciato le grotte e gli strati di terra sotto i quali sono state trovate. La loro aura ieratica ora si diffonde attraverso la libera espressione del corpo che rimane simbolo di unione cosmica, di procreazione dalla fisionomia

cromatica iridescente che non perde però, nella sua deflagrazione di vitalità fisica, il suo mistero e il suo fascino. Ne assume un altro semmai, specchio dei nuovi tempi, di una rivendicazione che assume i toni di una riscoperta che non passa attraverso l'individualità (il viso delle *Nanas* come per le Veneri è anonimo e privo di decorazioni o elementi identitari) ma attraverso una caratterizzazione al tempo stesso comunitaria e differenziante: le sculture della Saint Phalle sono "sorelle", simili e diversissime, o sono un'unica Grande Madre dai mille colori che felice mostra il suo riaffacciarsi alla vita.



Niki de Saint Phalle *Nanas* (foto 39)

Un legame fortissimo, viscerale con la preistoria fu il fondamento, l'anima anche delle opere della cubana Ana Mendieta (1948-1985). Un'artista che fece dell'unione fisica, corporale, con la natura il suo linguaggio preferenziale, la sua ricerca interiore, la sua immersione nell'inconscio collettivo, nell'abbraccio della Madre Terra. Le sue "sculture", i suoi "simulacri", le impronte del suo corpo, lasciate su prati e ghiacciai, terreni fangosi, distese di foglie, sono tracce di una nuova Venere incarnata, fatta di pelle e di ossa. C'è tutta la vitalità, la potenza della divinità primordiale nelle *Siluetas* realizzate a metà degli anni Settanta. Questa giovane artista, dalla vita travagliata (costretta all'espatrio da adolescente per motivi politici e poi morta cadendo dalla finestra della sua abitazione a soli trentasette anni) fu affascinata dalle civiltà più remote, visitò parchi archeologici, come quello di Yagul in Messico, e cercò di catturare e trasmettere l'energia universale che percepiva fortissima attorno a sé.

«*Dalla Venere di Willendorf alla civiltà neolitica dell'isola di Malta: con tutte queste iconografie primitive l'artista condivideva i tratti morbidi e abbondanti delle siluetas* – spiega Olga Gambari, curatrice insieme a Beatrice Merz della mostra "*She got love*" dedicata ad Ana Mendieta tenutasi al Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea dal

30 gennaio al 5 maggio 2013 - *Mendieta scoprì nella sua terra – quando nel 1980 tornerà la prima volta a Cuba e poi l'anno successivo, invitata a realizzare un progetto – le divinità femminili con cui le popolazioni indigene, i Taìno, nominavano le forze del mondo*»,[47] divinità rievocate nelle *Rupestrian Sculptures* realizzate al Parco Jaruco dell'Avana e presenti nelle sue sagome materiche, simbolo concreto dell'unione tra vita e morte, di quella ciclicità dell'esistenza rappresentata dalle statuette paleolitiche e neolitiche. Negli anni della nascita di una decisa rivendicazione dei diritti delle donne e della presa di coscienza femminile le opere della Mendieta diventarono espressione di una riflessione sul rapporto corpo-identità, sul legame presente–passato, sul desiderio (personale e collettivo) di ricongiungersi alla terra, fonte, radice, origine del tutto (foto 40-41).
Il fuoco, l'acqua, la terra, l'aria si mischiano al sangue, alla pelle, agli elementi biologici, organici rivelando quella 'linfa ancestrale' capace di emergere dall'inconscio collettivo per squassare le certezze di un mondo bramoso di superare i propri sradicamenti e di recuperare un rapporto istintuale, autentico con la terra, madre biologica legata al trascendente. «*Mendieta penetra gli elementi che disegna, che fotografa, che scolpisce, li penetra sempre da protagonista del ciclo della vita e della morte e mai guardando dal buco della serratura*»[48] ha sottolineato il direttore del Castello di Rivoli Beatrice Merz, evidenziando il totale coinvolgimento, la fusione completa tra arte e artista. Coinvolgimento che anticipò molti dei movimenti artistici di poco successivi, come la Body Art, la Land Art, le performance.
Il viaggio materico e spirituale, l'unione tra creazione e vita della Mendieta aveva anche l'obiettivo di mettere in discussione una società ancora fortemente maschilista e di criticare aspramente gli stereotipi ancora dilaganti a livello sociale.
Le sue 'sculture umane' (di cenere, cera, fili d'erba), caduche perché destinate a essere assorbite e abbracciate dagli elementi naturali, immortalate in fotografie e video, le sue performance sempre potenti nella loro valenza visiva e simbolica, i suoi "dipinti" popolati di impronte di mani e di scie di sangue sono quindi testimonianza di grande intensità dell'esigenza di recuperare un sentire primordiale, di scendere nelle profondità del proprio

47) Gambari O. *She got love, Lei ha avuto amore, Lei ha amore*, testo di presentazione della mostra che ha avuto luogo al Castello di Rivoli di Torino dal 30.01 al 05.05.2013

48) Merz B. idem

io e dell'umanità intera, esigenza che, partita da una vicenda personale segnata da distacchi forzati dolorosi e da uno spirito ribelle alle oppressioni, presto si mutò in espressione del desiderio di profonde trasformazioni sociali.

Ana Mendieta *Albero della vita* 1976 (foto 40)

Ana Mendieta *Senza titolo* 1981 (foto 41)

Artista contemporanea meno conosciuta a livello internazionale (attiva dal 1982), ma molto interessante per la sua ripresa più "intellettualistica", elegante e formale del tema della Grande Madre è la francese Anny Pelouze. La sua infanzia trascorsa ad Algeri, i suoi studi di teologia, il suo viaggio nei monasteri della Grecia, le sue iniziali riflessioni sull'origine e sul linguaggio simbolico hanno determinato il suo percorso di indagine verso la riscoperta del segno e successivamente delle forme femminili preistoriche riproposte in chiave quasi astratta.

Le sue raffigurazioni femminili pittoriche, le sue "*Elle*" - a cui ha dedicato la mostra *"Elle: l'origine e la metamorfosi della Dea*" che si è tenuta al Museo della Preistoria di Quinson nel 2012 – realizzate in prevalenza in acrilico su lino e carta, sono un eco pittorico delle sagome delle Veneri; i profili sono contorni bidimensionali, quasi ombre di una corporalità che si è prosciugata, resa eterea ma che ha mantenuto il suo mistero ancestrale; le forme sono il ricordo di una sacralità ormai nascosta ai più. Gli sfondi dalle tonalità argento e bronzo catapultano in una dimensione criptica, quasi frutto di una ricerca alchemica che fa anche del segno primordiale la via per giungere all'evocazione sussurrata della divinità.

Divinità che mostra tutta la sua forza e la sua fragilità perché ormai orfana della corporalità concreta propria delle statuette antiche, sostituita dalla delicatezza del contorno su carta che rappresenta l'essenza, l'idea, la "teoria" della divinazione.

«Le thème si présent de la Grande Déesse, une et multiple, n'a rien d'idolâtre, bien entendu. Il tente une approche de son archétype, image primordiale, incontournable dans le questionnement sur l'Origine. Les archétypes, types primitifs, qu'ils se manifestent dans les mythes ou les rêves, ont une présence vivante pour qui accepte de les reconnaître dans son imaginaire et de se laisser habiter par eux. Ils sont des icônes universelles exprimées dans un langage universel, à savoir le langage symbolique, mais qui parlent bien plus profondément que des mots et mènent au-delà d'eux. D'ailleurs, en parlant de mes peintures, je ne dis jamais « mes œuvres » tant je ressens, au contraire, combien c'est moi qui suis « œuvrée ». Une première déesse s'est ainsi invitée dès la seconde pièce, m'intimant de lui ouvrir un espace où elle a pris place. Je garde de cette phase une sensation vivifiante, grisante et angoissante face à une puissance impressionnante. Dans un tel moment, mon travail de peintre devient rappel à vivre avec obéissance et respect. Et, entre deux évidences, le doute n'est jamais bien loin… Sur la toile, des ondes verticales, évoquant la reliance entre ciel et terre mais aussi toutes les valeurs opposées et complémentaires, se rencontrent, se croisent parfois en chiasme ou vont à la rencontre les unes des autres. Parallèles souples dans leur tracé délié, elles évoquent le mouvement qui anime toutes choses. Certaines formes proches du figuratif, par exemple les formes serpentes, les suggestions d'oiseaux-chevrons, sont récurrentes. Ailleurs, interviennent des mémoires de lieux sacrés visités, une ouverture de temple, une sculpture de pierre ou un évènement»[49]. Così Anny Pelouze descrive la sua concezione artistica in riferimento al tema della Grande Dea, il suo modo di affrontarne la resa pittorica in un continuum ideale e teorico, atemporale che ritrova collegamenti e li esplicita attraverso uno stile essenziale, raffinato, prezioso che vuole giungere all'essenza della rappresentazione. Un'interpretazione, quindi, sentimentalmente razionale, che si allontana dalla vis drammatica di Ana Mendieta e dall'allegria esplosiva di Niki de Saint Phalle, per regalare però un'altra versione, un altro sguardo sul rapporto passato-presente che riserva molteplici sfumature.

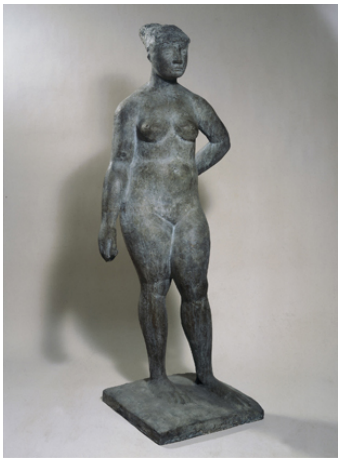
49) Pelouze A. (2008). *De ma peinture*. Testo pubblicato sul sito dell'artista http://anny.pelouze.free.fr

Le 'Veneri' nell'arte contemporanea italiana

Il fascino arcano, la sensualità materica e inviolabile, l'aura materna, terrena e allo stesso tempo divina, delle statuette preistoriche è stata ed è fonte di ispirazione e confronto anche per diversi artisti italiani che, dal dopoguerra ad oggi, hanno "riportato in vita" e riplasmato, con tocco moderno, forme e significati delle 'Veneri' paleolitiche e neolitiche.
Tra i soggetti prediletti, ad esempio, da Marino Marini, celebre scultore toscano (1901-1980) dallo stile delicato, potente e dallo sguardo "archeologicamente" proteso alla riscoperta delle radici italiche, troviamo, infatti, oltre ai *Cavalieri* e ai *Miracoli*, le morbide ed evocatrici *Pomone,* soggetto che l'artista iniziò a indagare dal 1935. Se fino a quel momento il suo orizzonte di riferimento era stato dichiaratamente proteso verso la civiltà e cultura etrusca, anche in seguito all'esperienza della guerra, con le *Pomone* Marini intraprese un viaggio a ritroso che, dal bosco sacro dedicato alla dea etrusca dei frutti e della fertilità, giunse all'aurora dell'umanità e alla Dea Madre Terra, interpretata come il ventre felice a cui ricongiungersi.
«*Le mie Pomone* – dirà lo scultore - *vivono di un mondo solare, di una poesia solare, di un'umanità piena, di un'abbondanza, di una grande sensualità. Rappresentano una stagione felice, che si rompe col tempo tragico della guerra. In tutte queste immagini la femminilità si arricchisce di tutti i suoi significati più remoti, più immanenti, più misteriosi: una specie di necessità ineluttabile, di staticità inamovibile, di fecondità primitiva inconscia*».[50]
Durante i suoi studi giovanili all'Accademia delle Belle Arti di Firenze Marini vide e si interessò alle collezioni di reperti preistorici dell'archeologo Paolo Graziosi, raccogliendo da quelle impressioni materiale utile per la rielaborazione successiva delle sue divinità femminili umanissime, archetipi avvolti da una carnalità terrena, tornita, consolatrice. Un universo al femminile non antagonista a quello maschile dei suoi *Cavalieri,* ma complementare, elemento pacificato e pacificante rivolto alle ferite della Seconda guerra mondiale che gli uomini a cavallo rappresentano con tutta la loro drammatica scomposizione. Donne-divinità che, pur presentando lineamenti del volto che raccontano di una loro discesa sulla terra e un'accennata gestualità che porta in nuce la leggerezza delle étoile (foto 42), si stagliano con dolce imponenza, resa ora con la opaca lucentezza del

50) testo estratto da Laschi C. (a cura di). (2004). *Museo Marino Marini a Firenze*. p. 25

bronzo, ora con le ruvide imperfezioni del gesso, ora con il malleabile calore della terracotta.



Pomona 1945 (foto 42)

Visitando il Museo Marino Marini a Firenze si può cogliere, quindi, l'incanto ancestrale e modernissimo di queste sculture. «*La luce che si diffonde dalle vetrate del Museo* – sottolinea Carlo Sisi presidente del Museo Marino Marini - *aiuta ad indagare l'epidermide della terracotta, dei bronzi, dei gessi ove il colore descrive a volte percorsi alternativi alla solidità dei volumi; e le scalfitture, i fori di chiodi, i graffi, le strane orbite incise sulle superfici hanno la funzione di investire l'opera di ulteriori significati alludendo, come graffiti di Klee, agli stati strati primitivi ed inconsci della nostra civiltà*».[51] Divinità anelate in questo caso per il loro essere presenze rassicuranti, anche se velate da una non celata malinconia, da una ferita interiore che si scioglie però in delicate ma composte movenze.
Il percorso artistico di questo scultore, che si allontanò da un'iniziale adesione alla poetica del movimento "Novecento" (movimento nato negli anni Venti come reazione alle avanguardie ed espressione della necessità e del desiderio di tornare a un'arte armonica dopo le sperimentazioni dei Futuristi) per raggiungere successivamente uno stile personalissimo imbevuto di classicismo, si diresse quindi anche verso un confronto con la preistoria, senza che venissero "traditi" i peculiari canoni scultorei che l'artista aveva

51) testo estratto da Laschi C. (a cura di). (2004). *Museo Marino Marini a Firenze*. p. 14

proposto fino a quel momento, bensì definendoli attraverso l'incontro tra le molteplici sensibilità.

Al tema "*La Grande Madre Terra nello Spazio*" l'artista abruzzese Pietro Cascella (1921-2008) dedicò una serie di sculture (foto 43-44) in mostra alla Galleria dell'Accademia Nazionale di San Luca a Roma nella primavera del 2009.
Opere, nate per un progetto del 2006 per il Centro Astrofisico di Nizza, in cui la divinità femminile si staglia con la sua geometrica imponenza davanti a un mondo ora compatto ora segnato dall'energia di un lampo. I volti della Madre Terra sono fisionomie appena accennate, enigmatiche, ieratiche, fredde. Le spalle e il petto, con i seni perfettamente tondi, piccoli, geometrici, sono triangoli archetipici. La parte alta di queste sculture è un chiaro rimando alle 'Veneri' sarde neolitiche. Le gambe e il ventre torniti, sovrabbondanti sono invece riferimenti alle rappresentazioni femminili paleolitiche dai corpi traboccanti, caldi. In un'unica figura - «*una creatura barbarica*» nella quale «*significare in sintesi la potenza e la vitalità della Grande Madre*»[52] - si fondono i due modelli principali della piccola statuaria preistorica, rivisitati con la modernissima sensibilità per l'equilibrio interiore delle forme e con l'esaltazione del processo di scomposizione e ricomposizione già attuato in epoca remota.
Sculture che acquisiscono concretamente una monumentalità dal forte impatto (i 10/20 centimetri di altezza diventano 1 metro e 40) e che unite ad una 'ruota', un cerchio in pietra grande oltre 3 metri di diametro, riescono a « *far sentire l'immensità dello spazio»*[53]. «*Questa figura ancestrale sarà una sorta di accumulatore di energia, un luogo dal quale scaturisce la vita, il perenne* »[54] scrisse Cascella affermando che si è ancora immersi nella preistoria. Il 'disco' è il mondo ma anche l'universo, simbolo di un legame indissolubile, del superamento della dicotomia tra terra e cielo, del ritorno a una concezione totalizzante personificata dalla Dea Madre. Scelta tematica e opere che risultano ancor più significative perché fatte da un artista che predilesse la pietra, così carica di suggestioni primigenie,

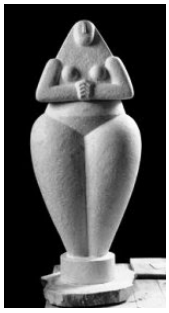
52) *Lettera* di Pietro Cascella a Remo Ruffini datata 4 giugno 2006

53) idem

54) idem

come materia principale delle sue sculture. Pietra porosa plasmata in forme definite, solide; geometrie 'incastrate' (e non giustapposte), partecipative, per dialogare con l'ambiente e con le persone, come ha sottolineato il critico d'arte Enrico Crispolti[55] mettendo in evidenza la vocazione urbanistica dell'artista. E proprio il desiderio di realizzare sculture monumentali in relazione di reciprocità con il luogo e la ricettività pubblica (desiderio cha caratterizzò fin dagli anni Sessanta l'operato artistico di Cascella - si pensi all'*Arco della Pace* realizzato a Tel Aviv nel 1969-72) permette di leggere e comprendere ancora meglio le motivazioni dell'arte dello scultore abruzzese e in particolare di queste *Grandi Madri* che idealmente si possono immaginare al centro di caotiche metropoli tra la folla, in piazze o incroci labirintici di strade, protagoniste spirituali come lo fu in epoca preistorica la Grande Dea. Spiritualità che partendo dalla materia guarda allo spazio in una fusione senza fratture tra humus e astri. Cascella, infatti, fu molto affascinato dal mistero dell'universo, dal sole, dalla volta celeste, tanto da dedicare a questo tema diverse opere: *Sole e Luna* (1982 a Milano), *Volta celeste* (1990 ad Arcore), *Ara del Sole* (1996 a Piscinas) oltre a diverse versioni di *Interrogazione cosmica* e *Costellazione.* La *Grande Madre Terra* racchiude in sé ogni elemento naturale, ogni forma di vita, ogni polvere di stelle in un abbraccio onnicomprensivo, come ha raccontato la mostra a ricordo di Cascella che si è tenuta nel 2011 nell'ex Planetario ora aula ottagonale nelle Terme di Diocleziano.

Pietro Cascella *La Grande Madre Terra nello spazio* (foto 44)



Pietro Cascella *La Grande Madre Terra nello spazio* (foto 44)

55) Crispolti E. (a cura di). (2009). Pietro Cascella. *La Madre Terra.* p. 7

Nel mondo dell'arte contemporanea italiana sono, quindi, numerosi gli esempi di artisti che hanno raccontato o stanno raccontando in materia o in colore le loro 'Veneri', l'immaginario femminile ancestrale rivissuto e attraversato da sensibilità moderne, spinti dalla necessità di affrontare e far riflettere su problematiche sociali o dalla necessità di recuperare valori e ruoli ancora negati alle donne.

Si possono citare le sculture e i bassorilievi del toscano Marcello Scarselli (1953), che coniuga una matrice segnica, propria delle opere pittoriche, all'arcaicità misurata, equilibrata e levigata dall'anima malinconica, introspettiva, delle sue *Pomone* dalle forme archetipiche; la serie di "*Figure neolitiche*" e "*Le tavole della memoria*" dell'artista aretina Antonella Farsetti (1959) in cui le 'Veneri' ormai fragili e "consumate" dai tempi moderni hanno mantenuto la loro fisionomia corporea ma perduto la sostanza infrangibile della pietra per assorbire e forgiarsi in quella della precarietà per eccellenza, della delicatezza ma anche della purezza trasparente del vetro; e ancora si possono segnalare le "*Veneri contemporanee*" del giovane catanese Manuele Mirabella (1984) che dà forma sia con la terracotta, sia con il gesso patinato che con la originalissima gommapiuma a "dee" dalla sensualità morbida, tattile, plasticamente deformata, dai corpi disfatti, ora burrosi e liquefatti, ora molli e duttili, in ogni caso violati (foto 45). "Divinità" che sembra siano scese nell'humus di un mondo in disfacimento, con i ventri sfatti, i seni cadenti vuoti di maternità, esageratamente umane a ricordare le donne obese, tragicamente traboccanti del pittore inglese Lucian Freud.

Manuele Mirabella Scultura in gesso patinato 2013 (foto 45)

E ancora molti potrebbero essere gli esempi di artisti che hanno fatto della ripresa, consapevole o inconsapevole, delle Veneri e della Grande Dea la propria cifra tematica o stilistica in una società, come è quella occidentale, che presenta ancora problematiche evidenti nella costruzione di una cultura veramente paritaria per le donne.

A questo si può aggiungere il fatto che l'Italia (ma in generale anche i Paesi del Mediterraneo), secondo Ernst Bernhard è particolarmente legata al mito della Grande Madre. Le teorie dello psicoterapeuta tedesco (più o meno condivisibili), relative a quello che definì nel 1961 "Il complesso della Grande Madre", mossero dalla rilevazione dell'importanza che nella cultura italiana assume la figura materna all'interno delle dinamiche individuali e sociali. Questo archetipo sarebbe ancora oggi determinante, per Bernhard, nella definizione di comportamenti e nella formazione della psiche collettiva italiana sulla quale la madre inciderebbe nella sua doppia valenza, positiva e negativa (di madre protettrice e di madre divoratrice). Al di là dalla condivisione o meno di questa teoria nella sua totalità, è interessante riflettere sulla contraddizione che caratterizza quindi la situazione della donna in Italia, dal punto di vista ideale ritenuta una sorta di "divinità" dalle connotazioni archetipiche, da punto di vista pratico ancora lontana dal veder riconosciuti pienamente i suoi diritti paritari nel mondo del lavoro e della società.

Una situazione complessa che, come si è visto, è stata ed è territorio tematico di confronto anche per gli artisti. Tra questi si è scelto di approfondire il lavoro e la personalità della scultrice calabrese Stefania Pennacchio e del pittore veneto Franco Batacchi. Un'analisi e una comparazione di modalità espressive, stilistiche molto diverse, di sensibilità anche geograficamente lontane, che però presentano affinità nel loro sguardo al passato, passato in cui si mischiano, quasi confondendosi, suggestioni preistoriche e fascinazioni classiche, le statuette paleolitiche e neolitiche e la grande statuaria greca, in un gioco di rimandi ed echi in cui all'irregolarità di alcuni materiali risponde la levigatezza di altri, alla ricerca di una libertà da conquistare risponde la necessità di un rifugio da ricostruire.

Due mondi differenti, la stessa tematica e una varietà di soluzioni artistiche che sono altresì risposte diverse, ma tutte specchio della sensibilità contemporanea che si pone domande sui ruoli sociali, sui diritti, sulle comprensioni o incomprensioni tra uomini e donne e che cerca riposte volgendosi al passato più remoto, all'origine, alle radici dell'umanità.

STEFANIA PENNACCHIO

Come raccontare un principio, il principio. Spesso esso non ha ricordo perché nasce con noi e diventa lentamente consapevolezza senza precisa memoria. (Stefania Pennacchio, 2010)

Biografia

Nasce il 25 settembre 1969 a Varese da genitori calabresi. Quando Stefania ha 12 anni la famiglia si trasferisce a Reggio Calabria, città di origine, più precisamente a Bocale. Compie gli studi presso l'istituto d'Arte "Alfonso Frangipane" sezione Ceramica e l'Accademia delle Belle Arti di Reggio Calabria sezione "Scultura". Fin da bambina si dedica alla poesia e alla scultura. Si sposa a 18 anni. Ha due figli.

Inizia a esporre a Reggio Calabria nel 1995 presso il Teatro "Cilea" (20 tele accompagnate da poesie e prose su tessuti di recupero). Insegna come lavorare la ceramica alla "Libera Accademia" (1997-1999) e successivamente nei corsi di formazione professionale per la Regione Calabria. Organizza altre mostre in città e collabora con stilisti oltre a realizzare lei stessa degli abiti scultura. Nel 2004 e nel 2005 realizza una fontana scultorea per Bova oltre a bacheche in legno e ceramica per l'area Grecanica e decorazioni per le chiese di S. Cosimo e Damiano.

Nel 2005 è alla Biennale di Venezia in una collettiva e successivamente al 57° Premio Michetti. Crea l'Associazione culturale "Leuco" di cui segue la direzione artistica. Inizia a essere apprezzata anche da critici come Philippe Daverio che scrive il testo critico, insieme al gallerista Blanchaert, della personale "*Sensoriali involucri scarlatti"* (2007). Sono del 2010 le mostre "*Divinità Imperfette- Astraia*", "*Il passato rinnovato*", "*Ananke*" realizzata a Berlino, Bonn e Colonia e "*Il telaio di Ulisse*". L'anno successivo "*Ulisse sono io*" presso la Galleria W. Lazzaro e "*I miti del vero*". Nel 2013, in occasione del mese della cultura italiana al Principato di Monaco, è protagonista di "*Nereidi*" alla Galleria Carrè

Dorè. Con la mostra *"Le vie sacre dell'acqua"* la scultrice torna a esporre nella sua città, precisamente al Museo della Magna Grecia.
A New York le sue opere sono ad *"Art fire"* nel 2014, mentre nel 2015 partecipa come ambassador for Expo per la scultura ceramica italiana allo Ied a Rio de Janeiro, a Nizza presso il Museo Massena e a Catania e Siracusa; nel Teatro di Siracusa inoltre allestisce la mostra *"Camera reginale, Siracusa e le sue regine"*. Nell'autunno 2015 espone nello showroom di Visionnaire a Bologna e nella galleria 'Gli eroici furori arte contemporanea' di Milano le opere di *"Le vie sacre dell'acqua- Nimphae"*. E' in preparazione la realizzazione di un progetto estivo per il Teatro di Siracusa. Stefania Pennacchio darà vita a tre figure femminili: Alcesti, Elettra e Fedra.

La Calabria

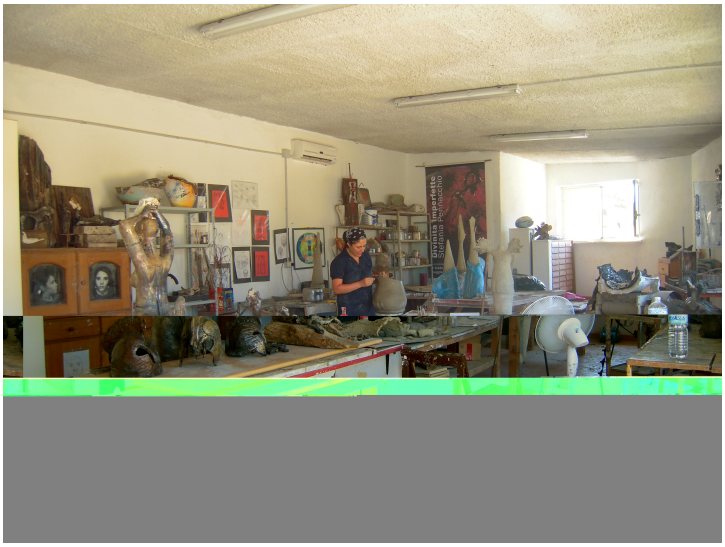
In questa alchimia imbriglio l'aura ancestrale di una terra di confine, è confino. Qui dove le montagne scoscese aperte nel ventre dai recenti terremoti, conservano il tempo inspiegabile della preistoria, nelle grotte che guardano il mare d'Africa. E' faticoso "coltivare" la terra, per renderla feconda con le inquietudini e le risposte che abbiamo voluto dimenticare. (Stefania Pennacchio, 2010)

La sua casa è a una decina di chilometri dal centro di Reggio Calabria. Da una trafficata strada provinciale a un certo punto si imbocca una stradina, quasi sterrata. Si sale. Qualche curva e poi il cancello. Ad attendere e a scorrazzare tra qualche albero e una terra brulla diversi cani, salvati dall'abbandono. Di fronte, oltre l'asfalto, il mare. Si salgono le scale. Un po' rialzata l'entrata. Nello stesso stabile abitano i genitori e una zia.
Nella sala, sul tavolo, vicino al divano, in un angolo o ben in vista le sue Veneri, le sue tele. In cucina un'altalena che scende dal soffitto. Anche nelle altre camere, appoggiati per terra o appesi, frammenti delle sue sculture, tracce del suo passato e del suo presente. Quando è il periodo della creazione (l'estate) la vita di Stefania si racchiude nell'intimità della sua casa e del suo laboratorio che si trova nel cortile al piano terra. Si sveglia presto, per evitare le ore più calde. Poi una pausa e dal pomeriggio fino alla sera. Il laboratorio è una stanza con ampie portefinestre e due finestre. Luminoso. Al centro tre tavoli in legno. Attorno mobili coperti da disegni, schizzi, fotografie di sculture, cataloghi alla rinfusa.

Sulle assi dei tavoli molte sculture in fieri e gli strumenti per realizzarle. E' caldo. Un ventilatore gira.

Fuori i forni, con cui dar concretezza alle sue sculture, costruiti dalla stessa artista che ha sperimentato diverse modalità per cuocere la proprie opere, tra le quali le tecniche più remote, neolitiche, utilizzando anche il bucchero all'interno di fosse. Le fasi della cottura sono molteplici e delicatissime: una prima cottura, poi la colorazione, poi una nuova cottura che permette all'opera di acquisire una colorazione dalle numerose sfumature, un risultato sempre sorprendente dovuto a diversi fattori: dagli ossidi, alla combustione, dalle alte temperature raggiunte all'umidità.

Diventano così solide testimonianze di una creatività materica gli elmi, le uova e le Veneri, da quelle di grandi dimensioni a quelle più piccole ma potenti nel loro essere congiunzione di storia e contemporaneità.



Cosa significa per te la Calabria?

«*E' una terra abituata ad essere povera, ma è molto ospitale. Qui è fortissimo il collegamento con la Grecia. La Calabria è il proseguimento della Grecia. Il mio lavoro è uno scavo archeologico, non scavo nella terra ma nel mio patrimonio di memoria genetica collegato a questa terra. E' qui che riesco a creare, a Milano è diverso. E' una grande città, mi coinvolge nel suo ritmo e quando sono lì mi preoccupo di curare le mostre. Per*

realizzare le mie opere devo tornare a casa. Spesso ripudiamo la nostra radice, invece bisogna partire dalla radice.»[56]

Fortissimo il legame tra questa zona grecanica e la scultrice che conosce in maniera approfondita la storia, i miti, le tradizioni di tutto il territorio. E' il Neolitico che l'affascina. Mi porta a visitare il Parco Archeologico Deri-San Pasquale di Bova Marina dove sono custodite testimonianze anche dell'età preistorica (Neolitico ed età del Bronzo). Mi parla dello stile Stentinello e Diana, del mosaico della sinagoga del IV sec. d.C. dei problemi delle strutture culturali calabresi. Una cultura vastissima che attraversa il mare per arrivare a Malta «*un luogo in cui voglio andare presto per vedere le testimonianze che raccontano della Grande Dea*». Ha letto "*Il ramo d'oro*" di Frazer, ma è affascinata da "*La Dea Bianca*" di Robert Graves e dai saggi di Neumann.

Parco Archeologico Deri-San Pasquale

Pentedattilo. Il mare e le montagne più aspre si incontrano in maniera selvaggia, repentina. Dai sassi levigati immersi nell'acqua cristallina, dopo pochi chilometri si arriva a sfiorare pareti di roccia di strette stradine che salgono attorcigliandosi verso paesini isolati dall'antichissima storia. L'occasione per visitare Pentedattilo è il *Festival di musica etnica Palearíza*. Ai piedi del borgo quasi abbandonato, arroccato sulla rupe del Monte Calvario, un piccolo anfiteatro e il palcoscenico. Tra l'oscurità di un paesaggio solitario solo alcune luci a illuminare uno dei luoghi più affascinanti dell'area grecanica, poche e piccole case

56) Intervista realizzata durante il campo ospite dell'artista a Reggio di Calabria nell'estate 2013

aggrappate alle "dita" rimaste di quei cinque massi abitati fin dal 640 a.C. abbandonate e solo recentemente rivalorizzate.

La Calabria: *"La sua bellezza forte e contraddittoria è una costante di tutto il mio lavoro: racconto con una dedizione di figlia l'incanto dei suoi struggenti tramonti che si impigliano tra i rami dei mandorli fioriti del mio giardino. Ritraggo, come un'innamorata, i miraggi dello scirocco estivo che si gonfia di sabbia del deserto e nero pulviscolo del Vulcano. E poi le erbe, le agavi superbe e mitologiche, i fichi d'india carnali e primitivi".*[57]

Visitiamo Bova Marina, saliamo a Bova grazie ad una stradina che si inerpica per la montagna, andiamo a Scilla, ci fermiamo alle Grotte di Tremusa. Di ogni luogo mi racconta la storia, le tradizioni, ciò che rimane del passato e le difficoltà del presente.
«*E' una terra piena di contraddizioni, di problematiche gravissime, ma dalla storia antichissima. Ci sono in zona più di 70 siti neolitici e sono state trovate piccole venerine. Se non sono qua nella mia città, nella mia terra, nel mio fango, e non vado a parlare con gli archeologi non riesco a trovare la dimensione creativa. Torno a Milano carica. Qui a Reggio la galleria, che avevo aperto con una collega, aveva una dimensione socializzante, di scambio. Milano non ha una dimensione contemplativa*».

"Credo che in questi anni di duro lavoro, a contatto continuo con la sua superba umiltà, il confronto con l'aria che trasforma ma tradisce, con l'acqua che resiste al confronto con il fuoco, suprema voce stabilizzante, la lezione più importante per me è che la verità assoluta esiste e che le leggi universali reggono equilibri delicati ma stabili. Il confronto con la Calabria, il mio luogo di appartenenza per appropriazione, è stato duro, quasi brutale".

Quale "terra" usi per le tue sculture?
«*Vado a prendere l'argilla capace di reggere allo shock termico personalmente in alcune cave, è un rito, è un segno del ricongiungimento con il tempo. La terra parla e cerco di ascoltarla. La terra siamo noi, è il nostro passato, il presente, il futuro».*

57) In carattere cambria alcuni estratti dal catalogo della mostra *Ananke* tenutasi a Berlino dal 4 giugno al 25 giugno 2010.

"Quando percorro le fiumane ad Aprile, alla ricerca di pietre "filosofali" (per la realizzazione di colori antichi, che i ceramisti della Costa Viola utilizzavano per i loro cocci antropomorfi), le ginestre fiorite sussurrano tutte insieme, il vento tiepido mi ricorda che alcune cose non cambiano mai perché sono sempre diverse, allora mi chiedo se raccontare un posto attraverso la sua stessa materia, la terra che prelevo dal suo ventre, la sabbia calda dello Jonio sacro e il fuoco che ha voce in fondo alla camera di combustione del mio vecchio forno sia un privilegio o una maledizione come l'assoluta bellezza di questa divina Calabria."

Salendo la stradina per raggiungere Bova il panorama si apre ai nostri occhi. Terra, roccia, montagne si incontrano con il mare, la storia più remota fa eco di sé ovunque si guardi.

<u>Essere donna-artista</u>

Sento la terra donna, la terra madre, la terra contenitore, la terra culla, la terra tomba, la terra fine ed inizio. Antica dea creatrice e distruttrice.

Cosa significa essere donna e artista in Calabria?

«*Socialmente essere donna e occuparsi attivamente e professionalmente d'arte e di cultura mi ha lasciato cicatrici profonde e molte sono le mie "Ifigenie" sacrificate all'ara degli ideali. E' molto difficile. Non è un lavoro tradizionale e quindi è spesso osteggiato, malvisto. Essere artiste significa essere per molti troppo emancipate, libere. Ci sono*

regole non scritte, pregiudizi, stereotipi talmente diffusi e radicati da creare ancora oggi ostacoli alle scelte individuali. Mi piace pensare che la mia ricerca sia coniugata squisitamente al femminile cioè l'io narrante è decentrato dal maschile e diventa quello che nella storia ha lasciato la donna».

Come hai vissuto questi ostacoli?

«*Secondo questa mentalità senza un uomo una donna è perduta. Come in tutte le culture arcaiche l'appartenenza alla famiglia è fondamentale. C'è un diffuso e radicato maschilismo in questa terra in cui si è dimenticato che la cultura più antica era di tipo matriarcale. Ma in generale, ovunque, si può dire che manchi ancora una vera dimensione femminile, riconosciuta, affermata, la mascolinità è troppo spesso una strada obbligata, ad esempio a livello lavorativo in cui non vengono riconosciuti i nostri diritti.*

Ad un certo punto ho deciso di costruire un paio di ali di terra per volare via e sono andata a Milano e la scelta di separarmi è stata ancora più difficile, osteggiata da tanti. Per questo motivo mi affascina il Neolitico, perché la connotazione femminile era molto potente. Nel Neolitico si raccontava ciò che si sentiva e non si era plagiati da una mentalità maschile. La donna era femmina e madre che non si vergognava della sua fisicità, era la congiunzione tra la Terra sanguigna e la parte mistica, la divinità».

Quanto hanno inciso questi limiti sulle sue scelte esistenziali?

«La mia vita personale e il mio percorso artistico coincidono, sono un'unica cosa. E' l'arte che mi ha cercato, una passione che mi ha aiutata a definire la mia identità personale. Abnegazione, perseveranza, bisogno di identità, forte, non scontata. Ho alle spalle una storia personale molto dolorosa, ma ho la capacità emotiva di rimettere insieme i pezzi».

Quali aspetti del tuo essere donna vuoi trasmettere nelle tue opere?

«Il dolore è un leitmotiv nella vita di ognuna, tutto ciò che accade a noi donne passa attraverso il corpo. Noi sentiamo gli altri per come ci rapportiamo a noi stesse. Nel Neolitico si raccontava ciò in maniera scabra e reale, e immagino una emotività delirante e una forza fisica incredibile. Non c'erano codici anatomici classici. Non c'erano proporzioni che cercavano per forza l'armonia».

Le tue sculture quali aspetti delle donne e di te rappresentano?

«Le mie prime opere sono state dei calchi del mio corpo. Da questi calchi ho realizzato 47 armature di amazzoni, corazze ed elmi. Donne guerriere come Pentesilea uccisa da Achille. Ma anche donne sciamaniche. Le mie Veneri, dee, Grandi Madri sono sempre gravide, di figli, cose da fare, idee, sentimenti. Siamo in grado di generare ciò che accadrà, abbiamo la capacità di fecondare il futuro. Attraverso loro racconto le ferite, anche le mie, che tendono a rimarginarsi. Nelle tele è il filo che chiude le ferite. Ogni donna nasce madre, ogni uomo nasce figlio. La pancia è la testa, ma spesso la testa non la utilizziamo più.

C'è una parte anarchica in me che agli uomini non piace. E' questo il tipo di donna con cui mi identifico. Ho una grande nostalgia per il nostro ruolo primario. Guardando le Veneri neolitiche mi faccio molte domande, mi riconosco in loro, con la loro forza fisica e spirituale. Il ventre gravido di una donna è eterno, è la sacralità che viene dal passato. Le mie sculture sono Nereidi ma anche Erinni e in questo ultimo aspetto affronto anche il tema dell'artista che flirta con la morte preso dall'ossessione morte-sessualità. Nelle code di Nereidi ci sono dei chiodi, qualcosa di doloroso.

Rispetto alle prime sculture ora ho aggiunto dei basamenti, dei tripodi usati dalle pizie, la sospensione della sculture è più leggera e aerea. Nel Neolitico la donna era una congiunzione tra quello che c'era di più ferino e quello che c'era di più sublime sulla terra, nelle mie sculture c'è il racconto di queste dee ridondanti e forti con quella verticalità che c'era nella testa. Io raccolgo le mie terre in una valle antichissima che conserva nella sua pancia circa 70 siti del neolitico e mi piace pensare che i rimandi, il respiro di queste donne, le prime scultrici, siano rimasti all'interno delle argille fossili marine».

"Sono anarchica, ribelle, individualista. Sono arrabbiata e fragile, spezzata e forte. Condannata e nostalgica, contraddittoria ma con coerenza malinconica. Sono squilibrata e confusa, inversa e perversa, teogonia e Innaturale madre, figlia di Iscariota ma pentita. Divina ma imperfetta, peccatrice e innocente, catartica per ogni emozione, affilata nel bisturi della memoria senza riti né religione, maledetta ma redenta dal sangue, dal sudore, da un amore. Con giganti ghiandole salivari, iperattive, fameliche, con le estremità bruciate, ferite, infibulate."

I titoli delle opere hanno infatti nomi di divinità femminili: Veneri paleolitiche e neolitiche, Grande Madre, divinità babilonesi come la dea Shala, siriache come Atargatis, greche come Astraia, Tethys, Dike, Nereidi, Artemide, Rea, Nausicaa e quelle della religione romana più antica come Tellus mater o dea dei serpenti.

Le tue opere sono più spirito o corpo?
«Entrambi. Nei periodi ancestrali vi era congiunzione tra terra-cielo-spirito-carne. La carne non era considerata il posto in cui si coagulava il male. Il corpo è un tempio, un contenitore anche spirituale. L'istinto è la forma più alta di misticismo, come negli animali. La spiritualità e l'intelligenza sono fusi. Oggi è l'epoca della razionalità, le parole in me sono azioni. Quando creo sento».

"Vorrei che la mia ricerca narrasse non solo il mio modo di percepire la vita e l'arte ma la ragnatela originaria della vita che attraversa il corpo della donna."

"La femminilità che ci accomuna è il racconto, ho scavato oltre che nel suo ventre profondo, nel passato più oscuro dove dee madri, come contenitori, coagulavano paure e speranze degli esseri umani. Lì ho trovato la rappresentazione di donne forti non sterilizzate o estetizzate da giovinezze fittizie e di plastica, ma piene di latte e di lacrime, materne, femmine, guerriere. Individualità esercitate al dolore, alle regole della sopravvivenza, gravide di figli, pensieri ed emozioni."

Durante il periodo trascorso a casa di Stefania e nel suo laboratorio vedo venire alla luce alcune delle sue Nereidi, donne mitologiche in cui la classicità del loro nome e del tripode che le sostiene si fonde con la forza primordiale, una carnalità dalle forme sfatte ma lucide. Le loro code, ora levigate ora ruvide, sono simbolo di libertà e al tempo stesso costrizione. Trovo contrasti materici che dialogano. I volti delle Nereidi sono a forma di cono, come la Venere di Savignano. In una di queste un intreccio di materia richiama l'attorcigliarsi di un serpente, in un'altra si intravedono due occhi, in un'altra ancora la testa sale verso l'alto deformata. Le braccia diventano penne d'uccello o richiamano il tipico gesto della dea dei serpenti minoica o sono mutilate. Accanto a loro, gli elmi, un altro soggetto molto caro

all'artista. Elmi e corazze per difendersi, non per attaccare, per proteggersi. Ci vuole molta precisione, una grande pazienza per definire le forme che poi si liberano dalla mano dell'artista per diventare imperfezioni spirituali.

Oltre alle sculture realizzi anche delle tele?

«Sì, ho usato come tele le lenzuola del mio letto o di persone a cui voglio bene, ho usato anche il lenzuola di nozze, il mio abito da sposa e ho creato un ciclo di pitture che rappresentano un pezzo della mia vita. Non c'è confine tra la mia arte e la mia vita personale. In queste tele ci sono tagli, bruciature, ferite. Ho utilizzato anche altri materiali, i crani, le vertebre di ovini e bovini ritrovati sulla spiaggia. A Pasqua a Reggio si fa una mattanza di agnelli e le carcasse vengono lasciate in riva al mare. Ho fatto degli assemblaggi tra elementi di recupero, ceramica, ferro, materiale biologico. In alcune pitture ho mischiato olio e acrilico a materiali idrorepellenti. Ho creato feticci in legno, stoffa, cera d'api, spago, filo di lana. Ho usato la yuta e anche le radiografie, le mie radiografie».

Le opere che fanno parte del suo racconto estetico "*Ulisse sono io*" (2010) sono infatti realizzate dall'unione di legno, stoffa, ceramica, fili di lana, spago, cera d'api a formare feticci primordiali o reti metalliche, yuta, brandelli di stoffa con capelli, plastica, radiografie per sovrapposizioni, strappi di vita ricuciti con il filo doloroso dei ricordi.

Gli elementi

La terra è da arare con i muscoli e il cervello, e da modellare con le carezze come il corpo di amante, e da accudire come un neonato, da attendere come un feto. Ci vuole molta umiltà e ascolto. (Stefania Pennacchio, 2010)

Terra e fuoco. Dalla terra la materia da plasmare, dal fuoco il calore grazie al quale rendere resistente la propria opera. Questi gli elementi principali con i quali la scultrice dialoga. Ma anche l'acqua e l'aria sono fondamentali nel processo di creazione.

"La terra è la prima che incontra l'onda d'urto del mio fare. La considero una divinità femminile, dolce, feconda, solo apparentemente docile, viva e reattiva come null'altro".

Quanto importante è la materia nel tuo lavoro?

«*Fondamentale. Bisogna ascoltare la terra. Ho provato a lavorare con il marmo, ma è un materiale ostico che va scalfito con violenza, si deve aggredire la materia e non lo trovo vicino alla mia personalità. L'argilla si oppone ma in maniera dolce e collaborativa. Il gesso è sfuggente, ha ritmi diversi. Io e la terra abbiamo momenti comunicativi, l'unico momento di violenza è la cottura, il resto è scandito dall'armonia. Non potrei lavorare nient'altro*».

"La cave vicino a casa, la sabbia della spiaggia, la polvere della fornace di mattoni che attraverso il fango grigio contro il cielo assoluto e turchino, l'argilla morbida e voluttuosa che scarto dalla plastica ricoperta di muschio verde sono la testimonianza, per me, di quanto sia potente e gravido di promesse di vita un mucchio di terra."

"Mi piace definirmi scultrice, anche se il confronto è con la materia più duttile e malleabile che esista: la creta. La sua apparente dolcezza cela una personalità complessa che sommessamente tesse i suoi percorsi creativi parallelamente ai miei. La trovo estremamente femminile, in verità è la grande madre terra, divinità da sempre fertile e gravida di futuro."

Come affronti il momento della cottura?

«*E' il momento più delicato. Utilizzo una tecnica impegnativa a livello fisico, durante la cottura aggiungo aria, l'aria si riscalda ed evapora e se non ci sono vie d'uscita si crea*

un'esplosione. Ho scavato buche, ricoperto le pareti con sabbia e argilla e gli oggetti con legna. Produco i miei colori, prendo solo le basi dalle industrie chimiche, poi li contamino attraverso la silice o polveri di vetro o altri metalli come il nitrato d'argento e d'oro.
C'è un grande lavoro di preparazione. Aspetto il momento del fuoco, è un momento eterno, sciamanico di interazione. La cottura è una performance. E' la parte sacrificale, accendere il fuoco è una ritualità ancestrale, ogni volta che accendo il fuoco mi taglio, mi brucio. Il fuoco non ha revoche, mi sono ustionata il viso più di una volta. Il forno raggiunge i 1200 gradi. È un momento catartico. Il confine corporeo scompare, è una grande libertà, c'è il senso del rischio, è un confronto, è una iniziazione, un atto di coraggio, un mettersi alla prova, momento di grande consapevolezza.
Ci vuole molta forza e individualità. La scultura è finita quando la tolgo dal forno. E' come catapultarsi negli inferi, nell'Ade. L'opera deve essere vera, deve raccontare qualcosa di eterno, comune a tutti. Non ho pietà neanche di me stessa. Il fuoco lascia le sue tracce, noi il fuoco lo conosciamo per il fornello oppure per la luce della lampadina, è un elemento che diventa sempre più lontano dalla nostra civiltà, il nostro è un mondo sempre più liminale, multimediale, invece il contatto con gli elementi ci rende più umani, più vicini alla nostra natura. Io ho il privilegio di entrarci in contatto, in maniera anche faticosa, a livello fisico».

Come è nato in te il desiderio di utilizzare la tecnica raku?

«*Avevo 22 anni quando ho trovato sulla spiaggia una piccola conchiglia al cui interno c'era una grande iridescenza e ho deciso di voler raccontare come la semplicità di quella conchiglia conservasse la grande magia del colore. La tecnica raku avviene per riduzione, vengono tolti gli elementi dal forno a 1200 gradi, è il momento in cui c'è il collasso della materia. E' poesia dell'indeterminato.*
Ogni volta che lo faccio dico questa è l'ultima volta non lo faccio più perché è talmente forte che segna fisicamente. Non solo fisicamente. La parte caratteriale della mia persona è stata molto segnata da questa ricerca perché aprire la porta del forno è stabilire un rapporto diretto con tanatos, la parte erotica di eros. Prendere una scultura, anche di due metri e mezzo di misura, e metterla in materiale riducente significa avere un rapporto con gli elementi piuttosto coraggioso».

E l'aria?

«L'ossigeno che entra all'interno delle camere di combustione dei miei forni determina le differenze tra le sculture che rappresentano un tuffo arcaico che parte dal Neolitico, come cifra estetica, fino all'età del Bronzo, alle teogonie pre-elleniche, alla maiolica e al racconto del nastro blu che è stato ed è il Mediterraneo».

"L'acqua è l'alchimia della formula, l'acqua si allea all'aria e al calore per trasformare il pensiero che risiede nella terra in scultura. Il fuoco mi completa. Il nostro è diventato un dialogo. La sua forza costruttiva e distruttiva insieme è ciò che più mi seduce. Lascio che ciò che attraversa il suo essere venga segnato da questa sua caratteristica propria anche della vita e credo anche delle forme d'amore più alte".

Il fuoco è per l'artista un elemento primordiale capace di ricondurre alle origini, come affermò Gaston Bachelard, per il quale la natura è viva e animata e, parlando della fiamma e del suo potere di illuminare e "costringere" a vedere, sottolineò anche la sua capacità di rievocare memorie antichissime e di condurre il sognatore «*in un passato che non è unicamente il suo, nel passato dei primi fuochi del mondo*»[58]. Dialogare con il fuoco, confrontarsi con esso significa misurarsi con una grande forza ed energia che è "facile morte e facile nascita", vis concreta ma anche metafora, "essere in divenire e divenire in essere".

L'arte *è un posto nudo, dove le cose sono vere e prive di sovrastrutture. Sento la scultura il posto più nudo di tutti, il più vero, concreto e spirituale insieme, simile all'essere umano che è carne ma anche pensiero, emozioni, spirito*. (Stefania Pennacchio 2010)

Come ti sei scoperta scultrice?

«Ho sempre amato l'arte, fin da bambina. Inizialmente però provavo amore soprattutto per la parola, la letteratura, la poesia, poi per ciò che è tangibile, prima il colore poi la materia. Nel 2004-2005 la mia era una produzione intimista che successivamente è esplosa verso l'esterno. Un'esperienza importante è stata la partecipazione alla Biennale di Venezia con la galleria Blanchaert, mi ha dato il desiderio di relazionarmi con

58) Bachelard G. *La fiamma di una candela.* 1961

l'esterno. Desideravo uno scambio culturale all'interno della mia città, Reggio Calabria, ho lavorato con una socia nel dar vita all'associazione Leucò e la mia attività è diventata più strutturata. L'associazione era un centro culturale, esperienza che continua a durare a Milano con più di 30 artisti che gravitano. Ma Reggio era toppo chiusa per me, troppi ostacoli. Me ne sono andata con la Calabria nel cuore».

"Esprimere sensazioni non definite e le mille declinazioni di un sentimento o di un'esperienza squisitamente umana e spirituale è senza dubbio prerogativa dell'arte autentica, che senza questa concettualità diviene semplicemente decorazione o rappresentazione puramente estetica".

"Questo è il mio lavoro: mettere in ordine sensazioni disordinate in modo che il disordine si percepisca ancor di più. In tutto questo è l'amore per la materia che prevale e mi vince. Essa possiede un linguaggio privilegiato con un'intrinseca e fisiologica espressione mistica. Sarà compito poi del colore invaderla e renderla pregna di un umore definito che il fuoco renderà eterno".

Che cos'è per te l'arte?
«L'arte è eterna, ma è anche un linguaggio che si proietta nel futuro. E' un'esperienza totalizzante. L'anno scorso ho lavorato sulle forme pure come l'ogiva, il cono. Aspiro alla sintesi, ma per la scultura c'è un racconto che emerge. Ora mi interesso anche alle forme d'uovo e di conchiglia. Non mi piace il fine a se stesso, la decorazione».

A fine settembre 2015 Stefania Pennacchio ha esposto alcune sue opere del ciclo *Nimphae* presso lo showroom Visionnaire a Bologna. La sua ricerca stilistica presenta qualche mutazione. La sua vita è più gioiosa. I colori delle sue sculture sono più brillanti (azzurro, rosa, verde pastello), più leggeri. La materia è più levigata, lucida, uniforme. Alcuni volti delle sue dee accolgono una fisionomia definita, altri diventano coppe raccoglitrici, altri sono forme geometriche compatte. Sono presenti anche cubi, ritornano le uova e le conchiglie a vulva e gli elmi, sempre presenti nel linguaggio dell'artista.
Nella sua ultima ricerca l'artista, dopo un viaggio in Sicilia, ha deciso di raccontare altre donne, altre vite, altre emozioni. Quelle delle regine aragonesi, con il loro carico leggendario di atmosfere dalle molteplici sfaccettature.

Cosa è cambiato dal 2013 al 2015?

«Sono meno feroce. La città di Milano mi ha in un certo senso domata, la parte anarchica di me era solo rivoluzione, adesso racconto con le mie opere che ho bisogno di essere riconosciuta. La mia vita personale è più serena. La Calabria mi ha dato tanto ma mi ha più ferito. Ora le mie sculture sono più estetiche, meno aggressive, più dolci. Sento l'esigenza di essere più essenziale, di pulire la materia. Anche le tematiche sono un po' cambiate: i riti di iniziazione, l'esercizio del potere non più anarchico ma organizzato, il dialogo tra l'istinto e la razionalità. Una narrazione più saggia e cosciente. Anche i colori sono più luminosi».

Come si inseriscono le opere de "Le vie sacre dell'acqua" nel tuo percorso artistico e personale?

«Ci sono elementi di continuità ed elementi in effetti nuovi. Gli elmi sono il leitmotiv delle mie produzioni. Raccontano l'archetipo della guerriera dell'antichità Pentesilea che nel confrontarsi con Achille viene trafitta. Achille pensa di avere a che fare con uomo, viene da lui uccisa e tutti i capelli volano in aria. Qui c'è la stratificazione di tutta la nostra cultura, l'elmo è uno degli elementi che viene più riconosciuto e amato dai miei collezionisti. L'uovo, le sfere, i cubi, sono un chiaro riferimento a Brancusi, non è difficile pensare che l'uovo racconti il femmineo con la sua capacità di creare, partorire, generare. Le donne partoriscono continuamente, non solo vite umane, ma idee, sentimenti. Quando Penelope tesseva il suo telaio non era solo un telaio reale, ma anche simbolico, era la capacità femminile, che è stata dimenticata o ci vogliono far dimenticare, di tessere emozioni, futuri e relazioni interpersonali.

Oggi c'è una grande confusione tra i ruoli, il mio messaggio è il desiderio di raccontare quanto la femminilità sia completa e quanto è importante che venga riconosciuta, una cosa che ancora non è accaduta e per la quale tutte noi donne dobbiamo impegnarci. Io mi rifaccio agli archetipi perché sono le forme pure del linguaggio, quelle che agli albori dell'umanità avevano già profilato psicologicamente e antropologicamente quello che 2500 anni dopo sarebbe avvenuto tramite lo studio della mente e del comportamento

umano. Quindi le uova simboleggiano la capacità femminile della fecondità. Nelle sculture della "Camera reginale" è presente il potere femminile insieme a storie d'amore».[59]

Cosa rappresentano le regine protagoniste di questa ricerca?

«Queste statue sono il frutto di una delle mie ultime ricerche relativa ai passaggi di iniziazione nel mondo della Magna Grecia, i ninfei, i misteri eleusini e tesmoforici che raccontano il passaggio che avveniva nel cuore della nostra civiltà fondamentale per il riconoscimento femminile, per il ruolo sociale e spirituale. Penso al trono di Eleusi, alla Locride e alle raffigurazioni del momento in cui Venere esce dalle acque e le vengono appuntati i capelli. Una donna con i capelli raccolti era una donna sposa, che entrava nella società come donna adulta, c'era un bisogno molto forte di riconoscimento del ruolo femminile nel contesto sociale, spirituale.

Queste "Camere reginali" hanno una esecuzione estetica immediata. Durante uno dei miei ultimi viaggi nella città di Ortigia, uscendo da un portone ad arco a sesto acuto ho visto un San Michele Arcangelo molto indaffarato con una bilancia, una lancia e una spada. Quella era la sede della camera reginale, quando alla fine del 1200 le regine del bacino mediterraneo aragonesi ed angioine avevano il potere di legiferare, avevano un piccolo esercito e una camera di consiglio. Oggi non ci stupisce, ma per me che sono una ricercatrice della voce femminile nel corso della storia e della capacità intellettuale ed estetica di essere donne questo mi ha molto colpita. Trovo in queste figure una grande capacità di raccontare quanta personalità coniugata alla nostra identità ci fosse anche nel passato. Racconto del loro riscontro sul territorio siciliano, calabrese, spagnolo e delle coste dell'Africa».

Come si è sviluppata questa ricerca?

«Sono sempre in contatto con archeologi e storici dell'arte con i quali ho creato una sorta di osmosi di conoscenze. Il mio cammino artistico non è semplice. La mia arte è molto di nicchia, non rientra nella concettualità dell'arte contemporanea e neanche nell'oggetto d'arredo estetico, non ha una vera collocazione e questo non mi rende la vita semplice. Ho studiato le vite di queste donne, però il mio lavoro è istintivo, dopo la parte conoscitiva è iniziata la parte di rielaborazione personale».

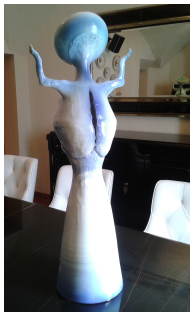
59) intervista realizzata durante l'esposizione alla showroom Visionnaire a Bologna il 28 settembre 2015

Quale tra le regine ti rappresenta maggiormente?

«Mi è piaciuta tantissimo Antonia del Balzo, è un sunto della femminilità più che un personaggio. Era una principessa, una regina non molto fortunata dalla grande nobiltà d'animo. Oltre alle ali che ha sulle spalle ha delle porte nel cuore e nella parte intima, questo non è un rimando sessuale, ma l'affermazione che noi siamo un'interezza. Spesso la sessualità è stata spezzata dal resto o oggettivata. La Sicilia al tempo era dilaniata da guerre intestine, i siciliani non accolsero questa regina spagnola, la emarginano. Una fanciulla siracusana la accolse e lei per tutta la vita versò una gabella in suo favore. Spesso le mie sculture non hanno un volto e a questo non c'è un vero motivo, c'è un desiderio di spiritualizzazione e di essenzialità, non so se ci arriverò mai, c'è il desiderio di raccontare qualcosa che non è immediato e scontato del mondo femminile».

Qual è il significato delle conchiglie?

«Questa collezione si ispira alle entrate delle grotte votive, al bagno iniziatico delle fanciulle. Non è un richiamo sessuale, ma è un richiamo alla completezza della donna.
Le regine sciamane sono un elogio all'intuito femminile, il rimando estetico è legato al neolitico, c'è la posizione orante delle donne e al posto della testa c'è una ciotola, perché la prima produzione scultorea del periodo campaniforme dello stentinello è una ciotola incisa, che una donna probabilmente aspettando nella capanna della grotta aveva lasciato vicina al fuoco. Rappresentano anche la capacità dell'esedra, del ventre di contenere la vita. Le vere fecondità delle donne si trovano tra le orecchie, sono i nostri pensieri, la capacità di vedere la vita e il mondo».



E' un racconto al femminile che attraversa spazio e tempo quindi il percorso di Stefania Pennacchio. Il Neolitico, le Veneri, la Grande Dea sono la fonte, la radice della creatività di questa artista che pur nel biologico cambiamento - che l'ha portata da una matericità

ruvida, ferita, aspramente sonora ad una concretezza lucida, più levigata, luminosa, da un cromatismo sanguigno, impulsivo, doloroso ad uno sgargiante, pacificato, solare - ritorna sempre all'origine del mondo che ha la potenza della madre primordiale in cui si abbracciano la vita e la morte. La generazione è il tema principale: generazione vivente e generazione metaforica, parto reale e parto simbolico di donne-dee che rappresentano la bruciante necessità di affermare un'identità dalle innumerevoli sfumature: fisica, ideale, viscerale, forte e al contempo fragile. Come la terra, culla dell'umanità e dell'esistenza stessa, il principio ha la forma di ventri gravidi, di teste votive, di braccia oranti, di uova sgargianti che diventano narrazione attualissima di un sentire contemporaneo che ora grida ora sussurra il desiderio inconscio di un ricongiungimento tra donne e uomini, senza "battaglie", senza "lotte" e ferite. L'elmo di Pentesilea, le armature della fase iniziale dell'arte di Stefania Pennacchio si mostrano nella loro evidenza formale ed estetica come armi di una difesa che anela prima di tutto il riconoscimento incondizionato e totale; riconoscimento ancora lontano, purtroppo, da una sua completa realizzazione in molte parti del mondo e nella stessa società italiana. L'arcaico diventa attualissimo, lo spirituale si fa corpo e procreazione, il desiderio di agire, ribellarsi, ma anche accogliere, comprendere, viene plasmato e trova antiche forme abbandonati, sinuose, ma anche spigolose, affusolate. Ecco allora che gli echi remoti dell'epoca della gilania si fondono con l'audacia delle Amazzoni; la ricerca di un'armonia e di una pace tra mondi, sessi, persone diverse si confonde con la volontà contemporanea di affermare il proprio essere donna, madre, creatrice. Anche i luoghi, Reggio Calabria e Milano, da una iniziale "lotta", da un'antica incomprensione sembrano ricongiungersi e cercare pace, un dialogo, un'affinità a prima vista impossibile, nelle opere, nella creatività e sensibilità di questa artista. E' la sacralità del partorire e dell'accogliere in sé l'inizio e la fine, gli opposti, l'anima e il corpo, le voci delle Veneri che parlano una lingua modernissima nella sua antichità; sculture che raccontano di un legame sommerso ma indissolubile tra la preistoria e il XXI secolo.

La critica

Philippe Daverio

«*Stefania Pennacchio da anni brucia e cuoce i sedimenti nella terra della ceramica per combinare le acque degli abissi col vento del mediterraneo. Cerca di ricomporre la madre*

primordiale che generò il cataclisma prima addirittura che nascessero dei ed eroi. Indaga le invetriature e percorre le spaccature degli smalti per lasciare alla scultura il diritto dell'avventura mnemonica. Inventa una materia che va oltre quella usata dagli antenati, perché s'è fatta cosmopolita…».[60]

«Così il suo è un infinito racconto, individuale e collettivo, che la porta a contatto con il mito e le dee, con il ciclo di sangue e la fatica del giorno; si può incontrare "Arianna" o compiere un "regressum ad uterum", si può ammirare il sortilegio della ceramica raku o ammirare le innovative tecniche sperimentali dell'artista, si può riflettere sulle forme o restare affascinati dalla loro arcana bellezza».[61]

Lucio Barbera

«Stefania modella, dipinge, scolpisce, installa situazioni stranianti, assembla ferri, legni, materiali di risulta utilizzati in funzione pittorica e combinati con la ceramica tutto tondo, o definita a pannello di superficie. Sono tutti elementi poveri quelli che usa, ma la sua arte non punta alla poetica del relitto, ma piuttosto, ricca di risonanze interne, di strepitosi coaguli di colori, di sottili venature che attraversano la materia. Una materia che assume la forma umana o si fa metafora e simbolo di riflessioni profonde sull'inizio della fine del qui esistere».[62]

60) Daverio P. apporto critico all'interno del catalogo *Stefania Pennacchio. Ulisse sono io*. (2011). p. 15

61) idem p. 19

62) idem. Barbera L. p. 17

FRANCO BATACCHI

Biografia

Franco Batacchi è nato a Treviso nel 1944. Figlio d'arte. Anche il padre è stato un rinomato artista. Cresciuto in un ambiente stimolante per la creatività, Franco si è interessato fin da giovanissimo alla pittura ma non solo, a 17 anni ha esordito come poeta, vincendo *«il braccio di ferro con mio padre che, dopo avermi affibbiato il suo stesso nome di battesimo, non avrebbe voluto vedermi avviato a una carriera artistica, desiderando evitarmi le difficoltà e le fatiche che egli stesso aveva dovuto affrontare*».[63]

Grande lettore, curioso, la sua formazione culturale è passata attraverso la scuola, ma soprattutto attraverso la famiglia e gli stimoli continuamente sollecitati dalla sua curiosità e dal suo gusto per la conoscenza. Trascorreva pomeriggi interi nella grande edicola-libreria dei nonni a Treviso e nella libreria con galleria d'arte aperta dal padre nel dopoguerra, grazie alle quali ha fatto propria «*una cultura poliedrica, disordinata e divertente*».

Ha frequentato il liceo artistico di Venezia. Ha imparato a suonare la batteria e per un certo periodo ha suonato in una band su alcune navi da crociera. Ormai raggiunta la maggiore età si è cimentato in diversi mestieri. «*Ho fatto lo schermidore, il giocatore di pallacanestro e di biliardo all'americana, il pescatore di sogliole e "passarini", l'insegnante di disegno e materie artistiche*»[64]. Ha iniziato a scrivere per giornali e riviste per poi «*fondare iniziative nel mondo dell'informazione (periodi, emittenti televisive, stazioni radio) nell'intento di dimostrare che esisteva una vasta utenza potenziale, non adeguatamente servita dall'unico, potente quotidiano locale, politicamente orientato sull'ampia scia della Balena Bianca*»[65]. Determinante l'incontro nel 1964 con lo scultore Toni Benetton per il quale Batacchi ha lavorato come designer. Negli anni Settanta prende il via l'avventura editoriale e televisiva. Agli inizi degli anni '80 ha collaborato alla programmazione del Teatro la Fenice di Venezia, introducendo concerti di jazz, favorendo

63) Dal Canton Giuseppina. (2010). *Batacchi 50 anni nell'arte*. p. 29

64) idem p. 30

65) F. Batacchi. (2007). Harakiri. p. 10

l'aumento degli spettatori. Ha fatto parte della Commissione culturale e del Consiglio della Fondazione Bevilacqua La Masa. Oltre a dipingere si è occupato di critica teatrale e artistica.

Nel 1988 ha ricevuto un premio dalla città di Venezia per il contributo alla vita culturale. E' stato libero docente di Storia dell'Arte contemporanea presso la Constantinian University di Cranston (Rhode Island). Ha scritto numerosi saggi, monografie d'arte ed ha realizzato documentari cinetelevisivi oltre ad essere autore di una *Guida all'arte moderna e contemporanea* (1992). Numerose le mostre personali e le partecipazioni a esposizioni collettive, tra cui la Biennale di Venezia nel 1993. Sue opere sono in musei ed edifici pubblici.

Gli amici lo hanno definito «*uomo schietto, limpido, solare e onesto*», «*dalla carismatica ironia*», ma anche talvolta «*irrequieto e intemperante*», «*un filosofo che si distingueva anche per il lucido e caustico esame del panorama artistico italiano*», «*nelle discussioni metteva subito a fuoco il motivo del contendere cui faceva seguire la sua proposta chiara, spesso sorprendente, quasi sempre nuova rispetto a quella dei partecipanti*».[66] Un uomo dalle mille iniziative, dai molteplici progetti, sognatore, dalla personalità elegante e rispettosa, un artista sincero. Si è spento nel 2011.

<u>Le Veneri</u>

Le Veneri, *Nuove* e *Italiche* come le ha definite lo stesso artista, sono state il tema prediletto di Batacchi. Ora più corpose, ora più snelle, inizialmente più "geometriche" e razionali, poi più leggiadre e stilizzate, queste "divinità" dalla sensualità definita nella forma ma cangiante, liquida, scrostata nella cromia, sono le protagoniste assolute delle tele di questo pittore che, pur nel chiaro e dichiarato riferimento alla classicità e al Neoclassicismo (in particolare all'opera di Canova), si è allontanato dai modelli greci per dar vita a Veneri dalla forte impronta primordiale. La doppia vocazione dell'artista a fondere strutture e reticolati geometrici con la propensione a creare atmosfere, forme indefinite, ineffabili, fluide, emerge fin dalle prime creazioni di questo soggetto, rivelando

66) AAVV. Catalogo della mostra "*Batacchi dalla "A" alla "Zeta*" tenutasi alla Perl'A Gallery di Venezia dal 25 novembre 2012 al 13 gennaio 2013.

l'intenzione di unire, in maniera innovativa, il canone classico con una spiritualità, una matericità mediterranea e remota. Così, infatti, Batacchi dichiara in alcuni appunti raccolti dal critico d'arte Luciano Caramel[67]: «*Mi accorsi che testa e braccia quasi sempre erano superflue rispetto alla vocazione del simbolo. E cominciò così a nascere – attraverso schizzi e disegni – la 'mia' Venere: Italica perché colorata, mediterranea; Nuova perché ben diversa e distante da quella dell'amato Canova, cui peraltro vuol rendere omaggio. Ho in tal modo inventato 'un nuovo archetipo' (apparente contraddizione in termini) che collega gli idoletti simbolici della fertilità del paleolitico e delle antiche civiltà d'ogni continente con le icone femminili di ogni tempo, fino al graffitismo contemporaneo*».

L'ombra 1995 (foto 46)

Anche nella prefazione della mostra che Batacchi ha tenuto alla Galleria San Lorenzo di Milano dal 22 settembre al 15 ottobre 2007 la studiosa Anna Caterina Bellati ha messo in evidenza il profondo legame tra le opere del pittore, le Veneri paleolitiche, neolitiche e l'immaginario che accompagna la regina del palazzo di Cnosso a Creta. Dalle rappresentazioni di onde del mare, delfini e pesci è nata l'ispirazione di una delle opere più suggestive in mostra, "*Slow-motion: il tuffo*" (1981) costituita da dieci tavole in cui sono rappresentate parti di un corpo femminile che si immerge in uno specchio d'acqua,

67) Caramel L. (2001). *Nuova Venere Italica*. p. 9

accorpando in sé diverse tematiche care a Batacchi: l'elemento acqua inteso come fonte di vita; il corpo femminile emblema "sacro" di armonia; il movimento (in cui si ritrovano influenza futuriste e cubiste). Acqua, e questa volta vera, che ritorna a essere parte integrante della creatività del pittore nell'installazione "*Nascita della Nuova Venere Italica*", realizzata nel 1993 per la Biennale. Un'ideale ricostruzione di una grotta con pareti-pannello su cui campeggiano ieratici profili su carta a mano di corpi, come riflessi, della divinità femminile, accompagna uno specchio liquido con pigmenti in cristallo e plastica dall'evocativo riferimento ipogeo. L'atmosfera si carica di sacralità e le Veneri dominano misteriose su un presente dal respiro arcaico.

E' la donna a essere al centro della ricerca pittorica dell'artista veneziano. Donna che ha le forme e il fascino della remota Grande Dea, primordiale nella sua energia, solenne, ieratica, ma anche leggera e cangiante. Le Veneri di Batacchi, come quelle steatopigiche, sono senza testa, con le gambe che convergono a punta e mostrano i classici attributi femminili esaltati nelle loro rotondità, a richiamare il concetto di maternità. Il cerchio è la figura geometrica basilare per la costruzione dei corpi che nel corso del tempo Batacchi ha reso sempre più filiformi. Venere definita Italica per trasposizione a *«sottolineare il concetto di bellezza universale sotteso al suo nome»*[68]. Veneri che però sono anche, (se non soprattutto come commenta il critico d'arte Luciano Caramel) rappresentazione dell'amore sensuale e di una bellezza che, pur provenendo dai miti classici, si è liberata delle fattezze levigate per riscoprire il fascino più essenziale; fascino che, dalle prime prove d'artista ancora dipendenti da una tematica «*non solo soggetto dell'immagine, ma oggetto di pulsioni profonde*»,[69] si è poi diretto verso una definizione geometrica, mentale, «*dove l'equilibrio formale sostanzia un messaggio metastorico, peraltro fondato sull'inconscio, collettivo e individuale*».[70]

Il cerchio del ventre nelle prime tele a tema sembra alludere a rotondità procreative frontali che poi si stagliano di profilo per diventare il fulcro estetico-formale di silhouette sempre più esili ed eleganti. La costruzione razionale diventa motivo di variazioni cromatiche, di fantasiosi motivi tonali armonici in un gioco di rimandi; sì perché raramente le Veneri di

68) Catalogo mostra Nuova Venere Italica, prefazione di Anna Caterina Bellati. 2007

69) Caramel L. (2001). *Batacchi. Nova Venus Italica*. p. 14

70) idem. p. 14

Batacchi sono sole, raramente sono figure singole, molto più spesso i corpi si moltiplicano lasciando lo spettatore con l'enigma di trovarsi di fronte ad un gioco di riflessi quasi specchianti, a scomposizioni dalle suggestioni cubiste o all'incontro e alla sovrapposizione di più entità. La compattezza geometrica che ordina dall'interno il manifestarsi delle Veneri contrasta quindi con il "caos" primordiale degli sfondi, che (nella maggior parte dei casi) domina la carta o la tela, spazi liquefatti di miscele coloristiche da cui emergono le forme femminili in tutta la loro definizione. Proprio questa dialettica è la chiave, uno degli aspetti più interessanti dell'arte di Batacchi; un dialogo che sembra partire da una contrapposizione e che forse in realtà cela l'esigenza di un'unità perduta, di quell'unità tra razionalità e irrazionalità, tra significante e significato, tra vita e morte di cui era rappresentante nella sua completezza la Grande Dea.

Nascita, trasformazione, fine erano elementi inseparabili, congiunti e fusi nel corpo abbondante delle statuette paleolitiche e neolitiche, elementi che progressivamente sono stati scissi fino a non riconoscersi, divisi da visioni esistenziali frantumate, quelle di una contemporaneità che procede per selezioni, negazioni, separazioni. Ecco perché nelle opere di Batacchi non solo si riabbracciano il definito e l'indefinito, ma anche le figure geometriche ossimoriche per eccellenza ritrovano un perduto vincolo. «*Le sue immagini hanno sempre una notevole solidità geometrica* – sottolinea Leonardo Conti – *dovuta ad una non casuale fusione di linea e circolo*».[71] Linee che si intersecano perpendicolarmente, griglie ragionate di composizione e scomposizione del reale e cerchi unificatori per ritmi pittorici ora segretamente ora palesemente dinamici a rappresentare nelle curve femminili l'universo intero. «*La sintesi* – continua Conti – *ha portato così ad una forma complessa che, per il suo rimando ad una femminilità ancestrale, diviene un idolo in cui si ritrovano echi originari…una forte componente minimalista: per la persistenza di una modularità, complessa, da un punto di vista formale, ma semplice nel recupero di una femminilità spogliata dagli spessori e dalle politure della storia occidentale*».[72] L'essenza torna a riaffiorare, interpretata da Conti come "ritratto" immaginario anche di una Venezia dalle vie labirintiche che alla sospensione e all'inaspettato oppone percorsi lineari, quasi macro-spazi ordinanti, contorni che si intrecciano con altre suggestioni come quelle provenienti dalla terra del sud, dal Salento.

71) Conti L. *Nasce a Venezia il corpo ortogonale* in Conti L. Granzotto G. *Batacchi, dipinti, sculture, gioielli*. (2006). p. 10

72) idem. p. 13

Veneri che ritrovano la loro anima più terrena, tattile anche grazie alla scelta di materiali spugnosi come la carta fatta a mano. Batacchi amava il sapore antico, autentico dei fogli artigianali, realizzati personalmente con la pazienza e la dedizione di una volta. Tra lui e questo materiale, dai contorni sfilacciati e dall'essenza estremamente recettiva e quindi difficile da trattare, prendeva corpo una vera e propria "battaglia".

«*Chi adopera la carta a mano come base di scrittura, di disegno, di stampa, deve porsi come un domatore alle prese con un corpo organico che conserva una sua proditoria vitalità* – sottolinea il critico d'arte Mauro Giancaspro – *un domatore consapevole di doversi armare d'ogni possibile attenzione perché l'ultima insidia di questo meraviglioso prodotto dell'ingegno umano è nella sua fragilità*».[73] Fragili, ma contemporaneamente forti interiormente, come le sue dee che contengono in sé le atmosfere mediterranee del passato e un appeal modernissimo fuori dallo spazio e dallo scorrere del tempo. Un immaginario, quindi, e non una mera riproposizione di forme. Immaginario dai richiami archetipici, che riemerge dall'inconscio collettivo di junghiana definizione e che diventa proiezione delle valenze più contemporanee.

«*Si coniugano, nelle figure che Batacchi riporta alla luce quasi dall'interno più profondo dei suoi quadri dove una linea continua delimita e circoscrive seni, busto, fianchi, ventre, gambe, le vicende di tutte le donne dell'Occidente*»[74] commenta Anna Caterina Bellati. La studiosa ritrova nel mito della Grande Madre l'origine della ricerca artistica di questo artista che sembra aver voluto ricordare e ridonare la giusta sacralità alla donna, madre di figli e di idee. Dalla preistoria all'antichità classica, dalla sacralità alla progressiva perdita dell'aura, sostituita da un immaginario al maschile predominante che non lasciò spazio al libero manifestarsi della donna. *«Batacchi risolve la sua donna-mito* – continua la Bellati – *ricostruendone quella inclinazione innata che la rende portatrice del divino, del soprannaturale, dell'irrazionale e insieme le attribuisce la razionalità stabile e costruttiva propria di Demetra*».[75] Uno scontro tra principi (femminile-maschile) o piuttosto un nuovo incontro, una ritrovata unione che è stata forzatamente dimenticata? Il tema delle Veneri in Batacchi, ripetuto molteplici volte, mutevole solo nell'aspetto cromatico, ma identico nella

73) Giancaspro M. (2009). *Batacchi carta a mano*. p. 7

74) Bellati A, C. *Da Venere a Demetra* in Conti L. Granzotto G. (2006). *Batacchi, dipinti sculture, gioielli*. p. 90

75) idem. p. 94

sue essenza, è stato interpretato dai critici in modi diversi: si è parlato di "battaglia" tra i sessi, ma anche appunto di una rievocata armonia. Per la Bellati è invece «*una confessione dell'amore nutrito e insieme della incapacità di comprendere il mistero e l'intrigo da cui scaturisce imperituramente la nostra progenie*».[76]

Il mistero si incontra con l'amore, la storia riscopre le proprie origini, la sacralità ritrova la propria anima nel grembo più terreno della Madre Terra. Tutto ciò reso con tratto ora pregnante ora delicato, ora intenso ora ironico, in un continuo dialogo tra dimensioni e prospettive anche formali: il vuoto e il pieno, i colori chiari e i colori scuri, le linee nette e i margini sfaldati.

Questo desiderio di tornare alle radici dell'umanità è collegabile anche alla necessità, che l'artista sentiva, di recuperare il rapporto diretto, e non mediato, tra sé e l'opera. In un mondo dominato dai computer, dalla tecnologia, dagli strumenti informatici, ormai mezzi se non protagonisti anche nel campo dell'arte, Batacchi nei suoi saggi e concretamente con le sue opere esalta la manualità: realizza da solo le carte per i suoi dipinti, si immerge nella materia.

Sugli studenti di Arte e Architettura Batacchi scrive: "… hanno un rapporto intimo con la tastiera della computer-grafica, come Bonnie & Clyde con la Colt. E quando emerge un po' di nostalgia per qualcosa che non trasmetta la fredda luce dei pixel, si è costretti a ricorrere a stravaganti espedienti… Ma … L'arte vera, quella fatta con le mani (e con la testa e col cuore) a gioco lungo resiste ed emerge".[77]

Difensore, quindi, della creatività non mediata, della cultura profonda, diffusa a fronte di una società e di una Venezia sempre più attratte dal profitto. La sua critica, infatti, si rivolse spesso ai cambiamenti che la città lagunare stava subendo fin dagli anni 90, cambiamenti anche ambientali che lo preoccupavano. La chiusura di gallerie, gli interessi economici a stabilire regole anche artistiche, l'allontanamento progressivo del pubblico da una cultura spesso troppo autoreferenziale o propagandistica.

76) idem. p. 96

77) Franco Batacchi. (2009). *Batacchi terminator*. p. 27

"...la cultura è il miglior distillato prodotto dall'uomo ed è l'ultima spiaggia su cui può sperare di arenarsi la nave-terra alla deriva, se non deciderà di schiantarsi sulla barriera corallina dell'autodistruzione (ambientale, morale, etica)".[78]

"L'arte contemporanea (quella ufficiale delle aste internazionali e delle mostre istituzionali) non è più in grado di dialogare con l'uomo che si è trasformato in "consumatore"... Il mondo dell'arte dovrebbe essere il luogo in cui il pensiero e lavoro manuale possano trovare un momento di sintesi e badare esclusivamente alla nobiltà e alla qualità della produzione, indipendentemente dalle sue applicazioni pratiche e dai ritorni economici".[79]

Batacchi ha scritto anche di critica teatrale, era uno spirito poliedrico, un giornalista oltre che pittore, molto attivo. Dipingeva di notte. Si buttava in progetti, riusciva a riunire intorno a sé persone che lo sostenevano. Uno spirito libero. Non cercava la piacevolezza a tutti i costi, era profondo, rigoroso, non si piegava ai gusti del pubblico.
Aveva una personalità magnetica. Viaggiava poco, solo nell'ambito delle mostre, ma aveva creato una fitta rete di amicizie. Era di Treviso, trapiantato a Venezia, ma era diventato più veneziano dei veneziani. Gli amici ne ricordano la generosità, il suo essere minuzioso, sincero. Conosceva molto bene la realtà veneziana, di cui nelle sue pagine ironiche ha criticato debolezze ed esaltato virtù. Se in pittura era costante nell'elaborazione delle sue Veneri, nella vita amava invece cambiare spesso, come se alla dinamicità di un'esistenza sempre in cerca di stimoli cercasse in pittura un punto fermo, una meditazione, la radice da cui ripartire sempre.
Sperimentava e così alle tele e alle carte affiancò anche la produzione di sculture, silhouette in acciaio inox e rame dall'eleganza decorativa.
Dopo la sua morte la Perl'A Art Gallery di Venezia ha raccolto in un volume[80] i ricordi di amici, artisti, critici. Una serie di fotografie di opere, corredate da brevi commenti all'arte e all'artista, utili per ricostruire la personalità di Batacchi. Di seguito un estratto.

78) idem pp. 50-51

79) idem p. 67 e p. 70

80) AAVV. (2013). *Batacchi dalla "A" alla "Zeta*". Perl'A Gallery. Venezia

Giuseppina Dal Canton (docente universitaria): «*L'artista mi piaceva perché colto, ma con una pittura e una scultura che non apparivano condizionate e sopraffatte, come ci si sarebbe attesi, dalle sovrastrutture intellettuali: mi affascinavano soprattutto le sue Veneri, in cui sono stratificati significati e rinvii culturali complessi mediati però da forme essenziali, di efficace e diretta comunicatività*».

Elsa Dezuanni (artista): «*La tua "nuova" Venere Italica l'hai raffigurata in infinite espressioni, portandola nel tempo dal suo antico significato a un nostro significante quotidiano. Trasmutando la Grande Madre nelle Veneri variamente araldiche, danzanti, baccanti, colte allo specchio, viste nella notte e infine clonate, andavi delineando una visione dell'universo femminile che ho percepito intrisa d'amore e d'incantamento, quale affascinante mistero trasfuso nella tua arte*».

Marcello Scarselli (artista): «*L'ho sempre ammirato per la genialità segnica – coloristica, per le sue sperimentazioni ordinate e per la sua grande conoscenza dell'arte*».

Enrico Ricciardi (giornalista, drammaturgo): «*Franco Batacchi accumulava disparate esperienze di vita durante il giorno e di notte dipingeva, elaborando meticolosamente e maniacalmente combinazioni infinite di arabeschi che riecheggiavano il corpo femminile. Fosse nato frate certosino sarebbe stata la ricerca della "perfezione". Nato visceralmente laico era forse un modo di ricomporre in una sintesi estremamente razionale e rigorosa il "disordine" del suo eclettismo e della molteplice gamma dei suoi interessi*».

Cariatide 1995 (foto 47)

Apporti critici[81]

Agostino Bagordo: «*La componente terrosa, la sinopia e la ricerca di forme astratte attraverso la figura femminile: è la Venere mediterranea, una silhouette muliebre preistorica, totem di vitalità, sintesi figurale dell'universo*».

Luciana Cataldo: «*L'iterazione del soggetto rimarca la solidità della consapevolezza della figura: Batacchi sempre in cerca dell'espressione totale ha trovato una sintesi figurale dell'universo, racchiuso in questo arcano frammento di corpo femminile in cui il suo spirito neorinascimentale ritrova anche l'armonia geometrica*».

Ivo Prandin: «*In Franco Batacchi la pittura riesce a catturare il Tempo così come un pentacolo dicono che avvinca gli spiriti vaganti: con ironia – la forza impedisce di cadere nelle trappole dei segni- il pittore gioca co geometrie di vago sapore sciamanico e con altre di surreale bellezza*».

Sileno Salvagnini: «*Batacchi ha la qualità di saper volgere in equilibrio o, meglio, di sospendere in pericoloso bilico l'opposizione tra ciò che è sanguigno e ciò che è etereo*».

Sabrina Zannier: *«La poliedrica e stimolante personalità di Franco Batacchi ha saputo plasmare il concetto di tempo in presa diretta. Il tempo di Batacchi è una realtà vissuta e giocata nella consapevolezza di un possibile ritorno. Ma questa coscienza non genera cadute malinconiche; emerge piuttosto un vitale ottimismo, un sollecitante entusiasmo*».

81) Apporti critici tratti da Conti L. Granzotto G. (2006). *Batacchi, dipinti, sculture, gioielli.* p. 99-102

Capitolo 3

Gli animali: tra teriomorfismo e realismo. L'uomo: oltre la stilizzazione

Susan Rothenberg
Senza titolo 1979

Quale mortale penserebbe di maltrattare una creatura umana, se verso gli esseri che non sono della sua razza e della sua specie avesse costantemente professato la dolcezza e l'umanità?
(Plutarco)

Anima-li: dalle stelle alle catene

Isolati, imponenti o in gruppo, energici, dinamici. Spesso accompagnati da segni. Gli animali sono tra i soggetti figurativi prevalentemente raffigurati dall'Homo sapiens del paleolitico. Dipinti sulle pareti di grotte in superficie o in profondità, modellati nella roccia come emergessero dalla terra, scolpiti nell'avorio, incisi su pezzi di ossa. Leoni, bisonti, tori, cavalli, renne, mammut, rinoceronti e tanti altri. Il mondo animale era al centro della vita degli uomini preistorici con la sua essenza da un lato profondamente terrena dall'altro profondamente spirituale. Un legame fortissimo, un coinvolgimento, forse una identificazione, che sicuramente riconosceva negli animali una valenza simbolica determinante per la vita. Proiezioni di concettualità o rappresentazioni di elementi rituali, in collegamento con gli astri, con il mistero dell'universo, con l'inconscio, con la psiche umana. Il legame uomo-animale era in epoca preistorica sicuramente profondo, fondamentale, complesso, come dimostrano le numerose pitture e incisioni rupestri e le raffigurazioni anche su testimonianze di arte mobiliare. *«Un vincolo antico quanto e forse più del linguaggio stesso* - afferma Martino Doni - *una materialità irriducibile con la*

quale gli esseri umani cercano continuamente di confrontare e misurare il proprio trascendimento da una condizione irrimediabilmente perduta»[82].

Una valenza anche religiosa, come hanno ipotizzato alcuni studiosi. Legame che nel corso del tempo (a partire dalla rivoluzione neolitica) è stato spezzato, trasformato in addomesticamento, sfruttamento, interesse puramente classificatorio, sopraffazione: dal rispetto, dal culto che fece degli animali i protagonisti (insieme alla donna) dell'arte paleolitica alla situazione odierna in cui gli animali sono considerati, nella maggior parte dei casi, solo oggetti al servizio dell'uomo, cibo con cui placare la fame e la sete di dominio.

Ma se nella dimensione concreta dell'esistenza il rapporto uomo-animale è stato troncato e mutato in artificiale e condizionante gerarchia, nella dimensione psichica dell'inconscio collettivo proprio questo rapporto è stato riconosciuto, da studiosi come Robert Eisler, l'archetipo fondamentale in grado di spiegare il rapporto tra gli stessi uomini.

L'isolazionismo cognitivo, diventato bandiera per molti filosofi, e compagno dell'antropocentrismo a lungo dominante nel pensiero occidentale, è stato gradualmente messo in discussione e confutato da numerosi studiosi ed etologi che hanno riconosciuto nell'animale «*il soggetto di una vita consapevole, capace di attività euristica, di apprendimento, di trasmissione delle conoscenze, di produzione di forme proto-musicali ricche di significati emozionali*»[83].

Una scoperta o piuttosto una riscoperta che si sta progressivamente riaffermando nonostante le ancora numerose opposizioni degli assertori della supremazia dell'uomo? Sicuramente è condivisa da molti una rinnovata sensibilità che vuole superare la sedimentata e artificiale competizione tra mondo naturale e religione fin dai tempi antichi sostenuta per giustificare il controllo dell'uomo su ciò che lo circonda. Sensibilità ancora osteggiata da molti, se si pensa alle accuse di *«divinizzazione gnostica e neopagana della Terra*», di «*religione climatista ed ecologistica*», di *«profanazione spirituale e profanazione culturale*»[84] lanciate da una parte della stampa cattolica alle splendide immagini di animali, fiori e piante proiettate sulla facciata di San Pietro in occasione dell'avvio del Giubileo.

82) Doni M. Giannetto E. (a cura di). *Uomo lupo* di Robert Eisler. (2011). p. 6

83) Ditadi G. (2010). *I filosofi e gli animali.* p. 11

84) "*I retroscena della profanazione di San Pietro*" articolo di Antonio Socci pubblicato su Libero il 10 dicembre 2015

E' molto probabile, invece, che gli uomini preistorici avessero consapevolezza profonda dell'unione indissolubile tra tutti gli esseri viventi, che considerassero anzi gli animali superiori all'uomo e in quanto tali fosse doveroso il loro culto.
Animali come rappresentanti in terra di un mistero cosmico, che per molti studiosi fu l'origine della coscienza religiosa manifestatasi attraverso il linguaggio visuale e scultoreo e attraverso la pratica delle sepolture. Animali, quindi, dalla doppia valenza: quella relativa al loro essere soggetti attivi, fondamentali della vita terrena e il loro essere simboli del mistero dell'esistenza. Le stesse caverne, ambientazione delle grandi costruzioni pittoriche preistoriche, sono considerate dalla maggior parte degli studiosi veri e propri santuari, luoghi di culto, di riti di iniziazione che, pur presentando elementi in comune, sono comunque espressione delle culture delle popolazioni che li hanno utilizzati.
Tra le affinità riscontrate nelle pitture rupestri ritrovate in vari territori anche molto lontani tra loro (dall'Europa all'Asia) si possono citare: le associazioni di animali, "coppie" che si ripropongono e che hanno fatto ipotizzare significati simbolici ben precisi; la quasi totale assenza di figure antropomorfe nelle pitture di ampie dimensioni proprie del Paleolitico superiore (elemento che ha fatto protendere alcuni esperti per una interpretazione cosmologica delle rappresentazioni: «*i grandi animali sono raffigurati sulle pareti delle grotte come se levitassero o fossero sospesi per aria*»[85]) a fronte di un presenza più determinante nei sistemi visuali più ridotti e realizzati in epoca neolitica.

Emblematica di questo mutamento della relazione è anche l'analisi degli sviluppi della tipologia di trattazioni storico-letterario-scientifiche dedicate alla descrizione degli animali, un argomento che appassionò eruditi, filosofi, artisti e scienziati fin dai tempi della Grecia classica.
Aristotele, ad esempio, nel celebre *"Storie degli animali",* inserì tra gli animali anche l'uomo, attraverso una comparazione sia fisica che psichica, testimonianza di una concezione in cui veniva riconosciuta una relazione inscindibile tra tutti gli esseri viventi. Non c'era distinzione tra ciò che riguardava la natura e ciò che riguardava l'uomo.
Concezione che cambiò notevolmente nel Medioevo, durante il quale filosofi ed eruditi iniziarono ad attuare un'evidente separazione, considerando gli animali reali alla stregua di quelli fantastici come portatori di significati allegorico-morali in funzione di un

85) Anati E. (1989). *Simbolizzazione, concettualità e ritualismo dell'Homo sapiens*.

ammonimento religioso per l'uomo (come dimostrano anche i numerosissimi bestiari realizzati all'epoca), spostando così gli animali verso una dimensione immaginativa che aprì la strada alla loro forzata trasformazione da soggetti attivi a oggetti passivi dipendenti dall'uomo.

Nel corso del XIV e XV secolo si accentuò l'interesse puramente enciclopedico nei confronti della fauna e della flora; lo sguardo divenne gradualmente più scientifico (si pensi alla *"Historie de la nature des oyseaux"* di Pierre Belon scritto nel 1555), fino a giungere nel Settecento ai sistemi tassonomici di John Ray e Linneo in cui ormai nulla rimaneva del legame tra animali e uomini, ma prevaleva uno studio filologico e una volontà classificatoria.

Con l'affermarsi della teoria evoluzionistica di Darwin la sfera umana e quella animale tornarono a essere considerate collegate non solo sul piano fisico ma anche comportamentale, come spiegò lo stesso Darwin nel trattato *"The Expression of Emotions in Man and Animals*" (1872), saggio che potremmo definire il primo testo di etologia, disciplina che divenne sempre più diffusa anche in seguito agli studi di Karl von Frisch, Konrad Lorenz e Niko Tinbergen.

Il postdarwinismo si caratterizzò per l'affermarsi di due diverse direzioni interpretative: quella dei sostenitori del modello continuista, fondato su un marcato antropomorfismo che poneva l'accento quasi unicamente sulle analogie uomo-animale senza riconoscere peculiarità, e quella di chi non ammetteva nessun tipo di attività interiore negli animali (né cognitiva, né interpretativa, né legata a emozioni o coscienza) sintetizzabile nell'immagine dell'animale-macchina. Un vero e proprio determinismo comportamentale che concepiva gli animali come soggetti passivi di dipendenze esterne o ascrivibili alla conformazione biologica.

Successivamente ad inizio Novecento si imposero la scuola etologica e il behaviorismo (fondato da J.B. Watson nel 1913) che si posero l'obiettivo di studiare i comportamenti degli animali ma con due modalità opposte: i primi li studiavano nel loro ambiente naturale, i secondi in cattività. Modalità differenti di approccio al mondo animale ma legati dalla stessa convinzione della mancanza di iniziativa individuale per il prevalere di quella che definirono "appetenza comportamentale", cioè le pulsioni istintuali.

Negli ultimi decenni, anche in collegamento con l'antropologia culturale, si stanno diffondendo una sensibilità e un'attenzione verso il mondo animale più ampi, volti al

recupero della consapevolezza di un'unione indissolubile tra uomini e animali e al medesimo tempo al riconoscimento di una ricchissima diversità che dovrebbe portare al superamento dell'antropocentrismo causa di sopraffazione degli animali da parte dell'uomo. Ogni specie vivente si rapporta al mondo secondo proprie dimensioni, costituite da elementi cognitivi, recezioni sensoriali, strumenti e linguaggi. «*Questa ricchezza di diversità rappresenta di certo una sfida all'antropocentrismo epistemologico, ovvero alla pretesa di unicità e di assolutezza delle nostre vocazioni percettive e interpretative della realtà*» sottolinea l'etologo Roberto Marchesini.[86]

A livello artistico e iconografico gli animali sono stati e sono tuttora (anche se in misura molto minore) soggetti molto amati da pittori e scultori di ogni epoca che hanno testimoniato con le loro rappresentazioni mentalità e concezioni. A partire dai bisonti, rinoceronti lanosi nella grotta di Chauvet, ai cavalli che galoppano a Lascaux, agli animali mostruosi e deformati dei doccioni della cattedrale parigina Notre-Dame, dalle illustrazioni per l'opera di Ulisse Aldrovandi "*Ornithologia, hoc est de avibus historiae*" (1599-1603) ai panda e alle zebre di Andy Wharol (1983). In particolare è interessante ricordare i numerosi animali preistorici presenti nelle tele di Alberto Savinio (1891-1952), pittore originalissimo tra Surrealismo e 'metafisica darwinista', che accostò con esiti stranianti elementi della mitologia classica, componenti fantastiche e i suoi interessi per la biologia e la paleontologia. «*Per le loro origini e per la loro stessa natura, le rappresentazioni preistoriche fanno convergere e intersecare l'Uomo e la Natura, il soprannaturale e lo spirituale, l'immaginario e il reale, il tempo e la materia. Con esse l'Uomo si è fatto, per sempre, visionario*»[87]. *(D. Vialou)*

Contestualizzazione storico-archeologica

Le più antiche statuette di animali sono quelle risalenti a 34.000 anni fa, ritrovate in siti aurignaziani in Germania, ad esempio nella grotta di Vogelherd dove è stato recuperato un

86) Marchesini R. *Intelligenza emotiva versus intelligenza cognitiva* in Pluriverso 2001. n. 3. p.23

87) Vialou D. (2005). *Preistoria. Le origini dell'arte*.

piccolo cavallo di 5 centimetri intagliato in avorio di mammut, utilizzato probabilmente come ciondolo, e nella grotta di Hohlenstein-Stadel dove è stata scoperta un scultura raffigurante un essere antropomorfo con corpo umano e testa di leone.
Nella grotta di Chauvet sono state ritrovate le più antiche pitture, testimonianza di una già matura capacità di disegnare figure naturalistiche estremamente precise anche nei dettagli anatomici. Caratteristico del Paleolitico superiore nell'Europa occidentale fu lo stile definito franco-cantabrico che, a seconda dei periodi, presenta caratteristiche diverse: nella cultura *aurignaziana* (40.000-30.000), ad esempio, i rilevamenti testimoniano una forte presenza di figure antropomorfe che divennero sempre più rare nella cultura *gravettiana* (30.000-20.000) che produsse grandiose immagini di animali protagonisti assoluti delle rappresentazioni. Nel *Solutreano* (20.000-18.000) le rappresentazioni erano estremamente realistiche, bicromatiche ed erano accentuate le modalità espressive utilizzate per evocare il movimento e la dinamicità. Se la presenza di segni accompagnò la figurazione zoomorfa fin dal suo comparire, con il tempo vennero moltiplicati anche gli elementi geometrici. Nel *Magdaleniano* (18.000-10.000) la bicromia diventò policromia, il verismo diventò sempre più spiccato fino a un evidente cambiamento (con alcune eccezioni) nel periodo successivo in cui iniziò a imporsi una stilizzazione sempre più marcata, i contorni si irrigidirono, il segno diventò più geometrico, le piccole sculture più rare.

In Italia le testimonianze di pitture parietali ritrovate sono molto meno numerose rispetto a quelle scoperte in Francia e Spagna, ma la maggior parte degli studiosi è concorde nel collegarle all'unità culturale franco-cantabrica. Numerose sono, infatti, le affinità anche se non mancano scelte stilistiche caratterizzanti territorialmente. Tra le pitture e incisioni più antiche bisogna ricordare quelle della *Grotta di Fumane*, risalenti a 34.000 anni fa circa e in cui compaiono probabilmente (ma gli esperti sono ancora in disaccordo e non vi sono certezze) due figure: una zoomorfa e una antropomorfa; quelle di *Grotta Paglicci* tra cui un ibex, decorato con chevron, inciso su un osso risalente a 21.000 anni fa*;* quelle *di Grotta Romanelli,* di *Grotta dei Genovesi,* di *Grotta dell'Addaura* e *del Riparo del Romito* tra cui un notevole toro di grandi dimensioni.
Due sono i territori italiani particolarmente ricchi di testimonianze: la Valcamonica, in cui sono conservate più di 300.000 istoriazioni che coprono il periodo di tempo

dall'Epipaleolitico all'Età del Ferro, e Porto Badisco con ritrovamenti risalenti al IV e III millennio a.C.

L'archeologo Fabio Martini[88] ha individuato quattro linguaggi: 1) quello strettamente collegato alla tradizione transalpina; 2) quello caratterizzato da uno "stile naturalistico più essenziale" in cui le linee iniziano a farsi più rigide e compaiono motivi geometrici più definiti; 3) quello successivo a livello temporale definito "schematico"; 4) quello della fine del Paleolitico che comprende anche la produzione dei ciottoli "aziliani" in cui prevalgono punti e linee. Da questa distinzione e classificazione emerge una progressiva astrazione, geometrizzazione delle forme, un'esaltazione dell'aspetto grafico su quello pittorico, della bidimensionalità voluta attraverso profili, sagome talvolta solo accennate. Aspetto particolarmente evidente nei reperti trovati lungo la costa adriatica.
Con il passaggio da attività di caccia e raccolta alle attività agricole durante il Neolitico mutarono anche le modalità di rappresentazione degli animali, i quali smisero di essere i protagonisti delle raffigurazioni per lasciar spazio ad una presenza sempre più evidente di figure antropomorfe.

Interpretazioni

Fin dalla loro scoperta le raffigurazioni di ampie dimensioni, articolate, complesse del Paleolitico (soprattutto Superiore) hanno suscitato, oltre a grande meraviglia per l'eccezionale qualità pittorica, anche un profondo interesse in relazione al loro significato. Il dibattito è ancora apertissimo mentre si susseguono interpretazioni che partono da considerazioni sulla combinazione degli animali rappresentati, sulle loro dimensioni, sulla loro locazione, sulla combinazione con segni ecc…
Dalle ipotesi sul loro valore magico-venatorio, a quelle sulla loro valenza totemica (per cui ogni animale sarebbe stato collegato a un clan), a quelle del potere sciamanico degli artisti che avrebbero eseguito le pitture rupestri per collegarsi con il trascendente. Qui di seguito vengono riportate le interpretazioni che furono maggiormente accolte e sostenute.

88) Fabio Martini *Archeologia del paleolitico*. p.23

L'abate Henri Breuil

L'abate Henri Breuil (1877-1961) fu il primo a interessarsi alle pitture rupestri, dandone una sua interpretazione che influenzò in maniera determinante gli studiosi successivi. Impegnato per anni nel ricopiare personalmente le immagini (animali soprattutto), disegnandole in condizioni assai difficili, a lume di candela nel buio e nel freddo delle zone più profonde delle grotte, diede una lettura magico-venatoria delle scene rappresentate. Per lo studioso i bellissimi bisonti colti in movimento, i cavalli e gli altri animali dall'eccezionale espressività erano proiezioni del desiderio dell'uomo di catturarli; il ritrarli nelle zone più difficili da raggiungere delle grotte con la loro imponente presenza erano riti volti a imprigionare idealmente le prede per assicurarsi di che sfamarsi, quella che venne chiamata "magia simpatica", per chiarire il legame e il rapporto che si crede si venisse a instaurare tra gli uomini e gli animali.

Breuil ricopiò centinaia di figure, isolando però le forme, "strappandole" dall'insieme, catalizzando la propria attenzione sui particolari e non sulla totalità (operazione che gli valse le critiche di studiosi successivi).

Le pitture per l'abate sarebbero quindi state eseguite con lo scopo di propiziare la caccia, una modalità visiva di dar vita a sortilegi basati sull'identità tra corpo e immagine. Ipotesi sostenuta da numerosi antropologi e psicanalisti, come l'allieva junghiana Aniela Jaffé che nel suo saggio "*Il simbolismo nelle arti figurative*"[89] (1961) inserì anche considerazioni sull'arte parietale preistorica all'interno di un discorso sulle prime attività di simbolizzazione dell'uomo.

Ancora propensi per l'interpretazione magico-venatoria sono studiosi, come l'archeologo e professore di Paletnologia presso l'Università degli Studi di Firenze Fabio Martini, il quale distingue tra funzione eidetica (individuata come elemento preminente e fondante l'arte occidentale) - a suo parere propria delle pitture parietali di Lascaux, realizzate in dimensioni molto superiori alla realtà e per questo interpretate come destinate alla vista di un "pubblico" - e funzione performativa (cioè intima e gestuale), che non presuppone spettatori, come le figure di animali sovrapposte e aggrovigliate in ragnatele di linee presenti nella Grotta di Les Trois Frères. Due funzioni che sarebbero strettamente legate alla sfera del sacro, intesa come dimensione principale alla quale ricondurre le pitture, le

89) Jaffè A. in Jung *L'uomo e i suoi simboli*.

incisioni e le sculture preistoriche e, a esse collegate, i riti di iniziazione. Anche Emmanuel Anati si pone su questa linea interpretativa, ipotizzando nell'atto di rappresentare gli animali, oggetto della caccia, e nell'atto di cibarsene la volontà di impossessarsi della loro energia, dello loro spirito. Il verificarsi di cambiamenti climatici talmente radicali da estinguere numerose specie di animali soprattutto di grossa taglia avrebbe inoltre, per lo studioso, inciso sull'abbandono delle rappresentazioni di animali a favore di scene più quotidiane caratteristiche del Neolitico.

«*Quella verità assoluta, sintetizzata nella concettualità dualistica, la fede in quella filosofia che aveva retto per trentamila anni e che sembrava eterna e indistruttibile, venendo a mancare l'epos della lotta dell'uomo con i grandi animali, d'improvviso non ha avuto più senso*». [90] Interpretazione, quindi, che continuò e continua tutt'oggi a suggestionare, ma che non convinse e non convince altri più propensi a diverse ipotesi di lettura, non riconoscendo nei tratti delle immagini e nell'insieme dei dipinti quella violenza che ci si dovrebbe aspettare. «*Ci viene detto di paragonarli agli incantesimi di cacciatori bramosi di uccidere la selvaggina di cui vivevano* – sottolinea Georges Bataille – *ma queste figure ci commuovono, mentre quella bramosia ci lascia indifferenti. E così la loro incomparabile bellezza e la simpatia che suscitano in noi lasciano in uno stato di penosa sospensione*».[91] Nonostante però i dissensi, Breuil fu sostenuto nella sua tesi anche da coloro che identificarono negli sciamani gli artisti delle pitture rupestri, rafforzando l'immagine di azioni pittoriche che avevano come protagonisti pochi iniziati. Rimasero però molte domande e moli dubbi: sul perché dell'assenza di elementi vegetali e paesaggistici, sul perché dell'esigua quantità di figure antropomorfe e poco convinse questa ipotesi in collegamento alle difficoltà nel raggiungere gli ambienti più riccamente dipinti.

Leroi-Gourhan

Alla tesi dell'abate Breuil si contrappose quella dello studioso Leroi-Gourhan e della sua allieva Annette Laming Emperaire, la quale non volle avvicinarsi a queste pitture con

90) Anati E. *Simbolizzazione concettualità e ritualismo dell'homo sapiens* in AAVV *Le origini e il problema dell'homo religiosus*.

91) Bataille G. (2014). *Lascaux la nascita dell'arte*. p. 16

modalità etnografiche, ma, libera da qualsiasi condizionamento, le analizzò nella loro interezza. Fu proprio questo approccio, innovativo ad aprire la porta a una interpretazione sostenuta ancora oggi da una buona parte degli specialisti in materia.
Partendo dalla convinzione che la scelta del supporto (rocce lisce o frastagliate) fosse un importante elemento per capire la mentalità degli uomini preistorici e procedendo alla rilevazione quantitativa delle immagini, i due esperti si accorsero di una certa regolarità nella predominanza di alcune figure in determinate posizioni: gli animali di più grossa taglia (bisonti, mammut ecc…) campeggiavano nelle profondità più segrete, mentre altre specie si trovavano agli ingressi delle caverne.
Seguirono riflessioni sulla scoperta di una alquanto particolare disposizione degli animali e sul ritorno molto serrato di scene in cui determinate specie si trovavano vicine: il cavallo e il bisonte, il bisonte e il cinghiale in modo particolare (si ricordi che si sta parlando dell'analisi delle grotte franco-cantabriche e non di quelle di altre parti del mondo in cui sono state riscontrate altre coppie di animali). Come interpretare queste coppie? Quale valore dare a una struttura delle rappresentazioni che tornava a riproporsi in luoghi anche non vicini tra di loro e quindi molto probabilmente non soggetti a influenza reciproca?
La risposta fu una lettura in chiave binaria degli animali, rappresentazione visuale degli opposti che popolano il mondo, a partire dalla coppia complementare e antagonista uomo-donna, per poi declinarsi in molteplici altre coppie: la luce e il buio, il bene e il male, il corpo e l'anima solo per citarne qualcuna. Interpretazione dualista che venne esaltata, che trovò molti sostenitori e che ancora oggi è ritenuta valida da un consistente gruppo di archeologi e antropologi.

Stephen Jay Gould

Contrario alle ipotesi sia dell'abate Breuil sia di Leroi-Gourhan è stato il biologo, zoologo, paleontologo e storico della scienza Stephen Jay Gould. Per lungo tempo, secondo Gould, l'interpretazione delle pitture parietali era stata deformata dal pregiudizio evoluzionista che prevedeva che tanto più remoti fossero state le rappresentazioni figurative e i manufatti, tanto più avrebbero dovuto essere elementari, semplici, tecnicamente più 'ingenui' (al

contrario dei segni che invece col passare del tempo si sarebbero geometrizzati e semplificati).

Pregiudizio che, ancor prima della scoperta sensazionale della grotta Chauvet, avrebbe dovuto vacillare e poi essere negato solamente pensando al mutamento stilistico dell'arte occidentale dal Rinascimento a oggi, in cui dalla perfezione naturalistica e dai virtuosismi pittorici della Cappella Sistina, ad esempio, si è giunti alle rappresentazioni scisse dei piani e degli oggetti proprie del Cubismo.

Da questa convinzione comune partirono sia Breuil sia Leroi-Gourhan per la loro lettura dell'arte preistorica, ma entrambi, per lo studioso americano, sbagliando prospettiva interpretativa; il primo a causa di una visione frammentaria delle pitture che invece di considerare l'insieme si focalizzò sul significato dei singoli animali e dei segni; il secondo (che aderì allo strutturalismo) poichè applicò la modalità dicotomica di traduzione della realtà, propria della cultura 'acquisita' dell'uomo, ad un'epoca in cui non è certo che le opposizioni dualistiche fossero il modello principale per capire il mondo circostante e se stessi, condividendo, quindi, l'ipotesi di un'invariabilità temporale nelle funzioni e nelle manifestazioni formali dell'espressione visuale dell'uomo preistorico.

L'obiezione principale di Gould è stata però relativa alla scala temporale considerata dagli studiosi precedenti: a 200.000 anni fa risalgono le prime tracce di Homo sapiens in Africa, che giunse in Europa circa 80.000 anni fa. Le pitture rupestri più antiche risalgono a 32.000 anni fa, quindi gli autori dei meravigliosi animali che popolano le grotte di Francia, Spagna e Italia sono cronologicamente molto più vicini a noi che ai primi Homo sapiens di cui non sono rimaste tracce di attività espressive. In secondo luogo per Gould non c'è correlazione fra volume del cervello e intelligenza. Questa affermazione, insieme alla constatazione che l'anatomia umana dagli aurignaziani a noi non si è modificata in maniera evidente, lo ha portato a sostenere che: «*Questi dipinti ci parlano oggi con tanta eloquenza perché conosciamo gli uomini che li hanno fatti: siamo noi… non si deve pensare al Paleolitico come a un tempo di antica primitività, bensì come a un periodo di vigorosa giovinezza per la nostra specie (mentre noi oggi cominciamo ad essere vecchi)… L'arte di Chauvet (e di Lascaux, di Altamira e di un centinaio di altri siti) eleva il nostro cuore*

perché su quelle pareti noi vediamo i nostri inizi, e sappiano che, anche allora, avevamo in noi qualcosa di grande»[92].

Per Julien Ries i miti cosmogonici hanno origine dalle pitture rupestri. Il cielo, il cosmo e il mistero che li avvolge, anche per Mircea Eliade, spinsero l'uomo verso le prime esperienze religiose che sono manifestazioni dell'incontro tra realtà cosmica e psiche umana. Ecco allora che gli animali e le altre raffigurazioni dell'arte parietale preistorica possono venire interpretati come raffigurazioni di miti cosmogonici.
Il serpente, ad esempio era considerato simbolo seminale, simbolo dell'energia vitale che si rinnova per la sua origine marina e per il suo mutar pelle al cambio delle stagioni. «*Essi devono essere stati i custodi delle sorgenti della vita nella preistoria*»[93] scrive la Gimbutas che ne verificò la presenza in molte credenze europee per le quali venivano identificati come divinità del focolare. Queste sue caratteristiche vennero rappresentate da segni quali le X, gli chevron, i meandri. Al serpente si ricollega chiaramente la Dea Serpente, a sua volta strettamente in relazione alla Dea Uccello. Si pensi alla caverna di Rouffignac e al soffitto dei serpenti interpretato da Cl. Barrière (1979) immagine efficace e suggestiva dell'eterna lotta tra gli opposti, in questo caso incarnati nelle forme di un mammut (simbolo dell'aspetto positivo della vita) e appunto di un serpente (simbolo di malvagità).
Doppia valenza, quindi, per questo "figlio della terra": evocato talvolta come portatore di buona sorte o rifuggito perché ritenuto evocatore di forze crudeli.
Vero è che la Dea Serpente continuò a essere venerata fino all'Età del Bronzo, in modo particolare nel periodo minoico a Creta; nel palazzo di Cnosso, infatti sono state ritrovate molte statuette raffiguranti questa divinità che presenta serpenti come motivo decorativo sul capo e lungo le braccia e il corpo. Culto seguito anche a Micene nel XIV e XIII sec a.C., tanto radicato nella cultura popolare che in onore a esso vennero creati celebri santuari (come quello a Sabatinivka II nell'Ucraina occidentale).

A fronte di un'elevata presenza di animali, dipinti nelle pareti di roccia o incisi su oggetti, stupisce e ha suscitato domande la scarsa presenza di figure antropomorfe e l'assenza (se non si accoglie l'ipotesi dell'interpretazione dei segni in chiave vegetale) di indicatori

92) Gould S. J. (2004). *I fossili di Leonardo*. p. 184

93) M. Gimbutas. *Il linguaggio della Dea*. p. 35

paesaggistici. Le figure umane iniziarono a essere maggiormente rappresentate dal Neolitico, evento letto da alcuni studiosi in corrispondenza alle nuove modalità di vita sedentaria e alla nuova economia di sussistenza basata sulla progressiva affermazione dell'agricoltura.

Certo è che, a differenza degli animali di cui rimangono raffigurazioni dai dettagli e dalla resa estremamente naturalistici, fin dalle prime testimonianze di pitture a soggetto umano si impose una schematizzazione che si andò acuendo nel corso del tempo. Arcieri e uomini divennero croci con un cerchio come testa, immagini stereotipate che sono state riprese in maniera massiccia in età contemporanea dagli artisti della Street Art e dai graffitisti per dichiarata vocazione legati, non solo formalmente, alla tradizione dei murales, a loro volta figli diretti delle pitture rupestri rivissute in chiave metropolitana. Si pensi all'artista tedesco Penck (1939) e alle sue opere in cui convivono un linguaggio fortemente tribale, una sintassi segnica calcata e fisionomie umane dall'essenza marcatamente stilizzata anche se dinamica, o all'artista americano Basquiat (1960-1988) che popolò le sue tele di personaggi a formare un melting pot in cui si incontrano suggestioni etniche differenti e rimandi anche preistorici o a Keith Haring (1958-1990) che fece proprio dell'omino stilizzato la sua cifra stilistica poi diventata celebre in tutto il mondo. A questi esempi estremamente famosi se ne potrebbero aggiungere molti altri, appartenenti come si diceva al variegato universo dell'arte urbana che per molti aspetti tiene il capo di un significativo fil rouge con il passato più remoto.

In Italia è doveroso ricordare l'esperienza artistica e il messaggio pittorico dell'abruzzese Guido Montauti (1918 -1979), in particolare l'avventura del Pastore Bianco.

Montauti, infatti, dagli inizi espressionisti, che si confrontò con le suggestioni parigine di metà Novecento e che attraversò diverse fasi tra cui una più materica e "spaziale", divenne il promotore, insieme ai pittori Alberto Chiarini, Diego Esposito, Pietro Marcattili e al pastore Bruno Bartolomei, di una nuova pittura, espressione dell'anelito del ritorno alle origini. Intenzione resa esplicita nel celebre Manifesto "*Il pastore bianco*", redatto il 3 maggio del 1963 a Teramo.

La volontà era quella di ritrovare la purezza, la sincerità pittorica delle prime manifestazioni espressive dell'uomo, resa concreta attraverso la realizzazione di una serie di cicli rupestri nelle grotte dei Segaturi (foto 47) e in una serie di tele di grande formato, i

cui protagonisti sono sagome umane moderne nella loro imponenza, nella loro scala cromatica, nella loro postura ma allo stesso tempo spiccatamente remote perché essenziali e scarnificate. E' un'umanità spogliata del superfluo, ridefinita nella sua primigenia caratterizzazione, i cui contorni di preistorica memoria si coniugano a una attualissima dimensione allargata delle forme, una presenza fatta anche di macchie circoscritte di colore che si plasmano in figure di uomini o donne senza volto, emerse dal passato più remoto come fantasmi concreti di un presente tangibile. Il dialogo con le rocce, che diventano sfondo parlante, è un'immersione nella dimensione più arcaica di unione tra pittura e natura, tra idea e materia dall'indiscutibile fascino artistico e dal profondo valore comunicativo. Pitture oggi non più visibile perché andate perdute a causa di una frana avvenuta a Pietracamela nel 2011.

Pitture rupestri di Montauti (foto 47)

Alle testimonianze più arcaiche dell'umanità guardano anche due artisti che nelle loro opere richiamano in vita suggestive figure zoomorfe e antropomorfe: Sergio Fermariello e Andrea Benetti a cui ho dedicato un approfondimento.

SERGIO FERMARIELLO

Biografia

E' nato a Napoli nel 1961. Dopo il diploma al Liceo Scientifico ha frequentato i corsi di Scienze Naturali all'Università di Napoli. A vent'anni ha deciso di dedicarsi interamente all'attività artistica. La sua prima personale è stata realizzata alla Galleria Lucio Amelio nel 1989, anno in cui ha ricevuto anche il "*Premio Internazionale Saatchi & Saatchi per giovani artisti*" svoltosi al Palazzo Stelline di Milano. Da quel momento si sono moltiplicate le mostre personali, tra queste: nel 1990 alla Galleria *Il Capricorno* a Venezia e nel 1992 a Parigi alla *Galerie Yvon Lambert*. Nel 1993 ha partecipato, con una sala personale nel Padiglione Italia, alla XLV Esposizione Internazionale Biennale d'Arte Venezia. Nel 1996 ha partecipato alla *Contemporanea Como 2* a Villa Olmo e alla *XII Quadriennale* di Roma. Nel 2004 ha presentato a New York, al Pier 17, l'installazione itinerante "*Avviso ai naviganti*". Nel 2005 un suo lavoro viene acquisito dal Museo Capodimonte di Napoli. Si moltiplicano le mostre personali. Nel 2009 ha presentato al Museo Mac di Niteroi in Brasile l'installazione "Migranti", mostra riproposta al Museo PAN di Napoli. Nel 2013 il building one, grattacielo finanziario londinese di Canary Wharf ha acquisito due sue opere. Nel 2015 ha esposto a Capri, al Museo Axel Munthe e a Lugano.

I Guerrieri

E' il guerriero, archetipico, il punto di partenza del linguaggio pittorico di Sergio Fermariello. Il suo è uno scavo nella memoria - memoria personale, memoria artistica,

memoria della rappresentazione originaria che accostava a rappresentazioni dall'impatto naturalistico sintagmi dalla forte valenza simbolica. L'artista napoletano è partito da questi ultimi per comunicare una visione del mondo che, attraverso la riduzione umana e animale all'essenza, si forma su un codice segnico, moltiplicato e moltiplicante, dalle minime varianze ma dall'infinito ampliamento spaziale, oltre gli steccati di cornici rassicuranti. Il suo guerriero, ora piccolo, piccolissimo, ora di grandi dimensioni, con scudo o lancia, accompagnato dal cavallo, riconduce non solo a echi etruschi e italici, ma per la sua stilizzazione estrema anche ai pittogrammi e ideogrammi delle pitture rupestri e alle suggestioni grafiche orientali, echi che si ricompongono in un nuovo e contemporaneo orizzonte. Una dimensione espressiva che fa della ripetizione il suo significante ossimoricamente evidente e celato, una circolarità formale che diventa circolarità contenutistica, affermazione e messa in luce da una lato di una tecnologizzazione sempre più invasiva nella vita di oggi, basata appunto sulla reiterazione dell'agire e del pensare, e dall'altro di una ritualità originaria ancora presente nell'inconscio collettivo.

«*Fermariello sceglie il guerriero ma non parla di guerra, sintetizza in una sola forma le infinite forme dei pesci ma non racconta semplici storie di mare* – sottolinea Maurizio Sciaccaluga – *Recupera caratteri del passato – basti pensare alle pitture rupestri che tornano e proliferano nelle sue composizioni, alle affinità tra il suo tocco e lo stile delle incisioni rinvenute nel deserto sahariano dell'Acacus – ma non guarda indietro nel tempo*»[94].

Il bianco e il nero i colori prevalenti delle sue tele, colori non-colori che abbracciano e contengono tutte le possibilità del reale, come i suoi guerrieri che rappresentano per l'artista le infinite possibilità, le infinite vite racchiuse in ogni persona, le vicende della storia, gli eventi drammatici del presente. E nelle sue texture popolate da uomini, animali aniconici si scoprono le radici dell'esistenza individuale e collettiva, la sua vicenda personale caratterizzata fin dalla nascita dal doppio, dalla moltiplicazione (l'artista ha un fratello gemello), e quella dell'umanità alla ricerca costantemente di senso. Il segno stilizzato trova la strada della geometrizzazione, dell'astrazione che diventa forma concettuale quasi fondendo in sé antichi linguaggi calligrafici e linguaggi numerici che si stagliano netti nella loro bidimensionalità su sfondi a contrasto (soprattutto candidi o

94) Sciaccaluga M. (2005). *Un brulicante formicaio di idee* in *Sergio Fermariello senza ridere e senza piangere opere 1988-2005.* p. 8

scuri). Il motivo ricorrente nelle opere di Fermariello diventa altro che una semplice cifra stilistica, è la riflessione che si moltiplica, quasi in una partenogenesi ideale.
La variabilità, la fantasia assume allora un'altra fisionomia da quella tradizionalmente intesa, come spiega lo stesso artista:

Il fantastico è il lampo intermittente di ciò che non è dato vedere. Storicamente incanalato in contesti rituali per l'umanità, era l'eccezionale, la festa. Se il fantastico evoca l'apparire folgorante, il fulmine, attributo di Zeus, che ha il potere di attivare come in un cielo primordiale le basi aminoacide dei nostri archetipi, il principio di realtà prenderà la forma della Madre Terra che nasconde, proteggendo, i suoi figli e a cui si affida il compito di preservare l'umanità dalla voracità del Padre Celeste. L'uomo ha sempre avuto paura di realizzare i propri desideri… Il fantastico alle origini è anche il terrifico. Le forze paniche (vi è un legame tra il divampare incontrollato delle fiamme e l'epidemia contagiosa del panico), le angosce sono la radice, l'aderire alla terra… Bisogna guardare agli antichi, si farebbe un progresso, e non a un presente che riconosce come fantastici solo aspetti positivi, apollinei dell'esistere e così ne limita l'esperienza…[95]

L'attenzione, la precisione, la reiterazione che si espande sono quindi le caratteristiche dell'immaginario visivo di Fermariello che in questa intervista racconta del suo percorso artistico e personale segnato da un profondo legame con il suo passato e con il passato dell'umanità e da una sentita affinità di ricerca con Van Gogh e la sua attrazione per l'oriente (in particolare il Giappone).

95) tratto da "*Mitologie e Archetipi"*. 1996.

Quando ha scoperto di essere un artista?

«*Nella mia vita ho fatto scelte molto eterogenee. A vent'anni avevo bisogno di capire chi fossi, ho lasciato tutto e sono andato a vivere in un'isola deserta, Vivara, legata con un ponte a Procida. Sono rimasto in una casa colonica del Seicento da solo per un anno. Avevo bisogno di farmi le ossa. Spesso avevo freddo e le lenzuola non bastavano. Ho vissuto in un modo selvaggio, ogni tanto gli amici mi venivano a trovare. Ero un sognatore, avevo la canoa e sognavo di poter tornare a uno stato di natura, ignaro delle difficoltà. Uscito da quella esperienza mi sono sentito pittore. Prima di quel momento pensavo di diventare uno scrittore, amavo leggere Rilke, Pavese. Poi mi sono reso conto di preferire una sintassi figurativa. Scrivo ancora, in realtà sono scrittore di una sola nota, di un solo fonema, del mio guerriero, come un balbuziente che ripete una sillaba o come il lattante che si affaccia al linguaggio. Il principio del senso delle cose parte da questa ripetizione».*

E' per questo i suoi guerrieri diventano segni che si moltiplicano sulla tela?

«*La ripetizione, la balbuzie è un archetipo, basti pensare che tutti i grandi legislatori erano colpiti da balbuzie: Abramo, Mosè, Solone, Cicerone. Questo perché Dio gli ha parlato con una la lingua che non è quella della quotidianità; nel mondo arcaico il mutilato era sempre letto come un portatore divino. Così i miei guerrieri si ripetono all'infinito*».

Cosa è accaduto quindi dopo il suo ritorno da Vivara?

«*Mi sono sentito un pittore che andava verso la sua ricerca pittorica, ma prima ho sentito il bisogno di avere il riconoscimento di mio padre, e ho giocato a rugby come lui aveva fatto da giovane. Dovevo indossare la maglia di mio padre, come la pelliccia del leone che diventa un trofeo, volevo assumere il nome di mio padre. Per un anno sono stato titolare. Quando ho smesso ho capito che era una porta che dovevo varcare*».

Come si è sviluppato quindi il suo percorso artistico?

«*Sono partito con il figurativo negli anni'80. Poi c'è stato il passaggio, la messa in forma dell'antenato, la nascita del guerriero. Io ho un gemello e siamo nati lo stesso giorno di un fratellino morto esattamente un anno prima, come è accaduto a Vincent Van Gogh.*

Credo che chi abbia vissuto una situazione del genere sia portato a guardare alle proprie radici, a cercare fortemente la propria origine, a considerare gli antenati. Prendevo fotografie che mi facevano ricordare il passato, volevo ripercorrere la distanza del tuono dal fulmine, volevo tornare al principio di questo temporale, volevo fare collimare scrittura e immagine. Quando sono arrivato a questa deflagrazione di senso ho capito che metaforicamente sono io il possessore del fulmine e del tuono, sono io al centro del senso».

Che significato assumono i suoi guerrieri?

«*I miei guerrieri sono dei desiderantes, desiderano e guardano alle stelle, sono tutti gli spermatozoi che non sono potuti nascere. Sono elementi identitari, sono le armate perdute che non sono state nominate, tutti i figli, le occasioni perdute che avrei potuto avere e che non ho avuto. Li faccio passare davanti a me uno a uno, li passo in rassegna. Il bambino è la bocca, il grande occhio polifemico che sugge il latte.*

Ognuno ha qualcosa di nutritivo da darci. La natura un tempo ci nutriva. Noi ormai rifiutiamo il latte della madre. Siamo arrivati allo sterilità, io mi sono posto di fronte al reale e all'arte non con l'ennesima scatoletta di latte condensato. Ho fatto un lavoro di sparizione, piuttosto che alzare il volume, i miei trecentomila guerrieri da lontano sono come un manto di cenere, poi avvicinandosi il segno si fa guerriero e diventa un bosco di significazione.

La maternità non è colei che aspetta il figlio, ma sono tutti i figli che vanno in cerca di lei. Questo sono i miei guerrieri. Si dice che gli artisti siano più feriti delle feritoie e credo sia proprio così».

Quanto ha inciso su di lei il fatto di essere nato a Napoli?

«Il popolo napoletano ha ancora il contatto con gli antenati, abbiamo letture, interpretazioni ancora arcaiche. Una volta a Napoli c'era una spiaggia meravigliosa, fuori dall'abitato, ci si immergeva nel mare e l'elemento liquido connetteva con il globo, adesso c'è un raccordo anulare, hanno tolto l'arenile e hanno messo un cappio al collo alla città, una cravatta all'uomo educato, una castrazione simbolica. Questo per dire che tutto sta diventando meccanico, mentre l'arte può contribuire a far sentire il piede scalzo sulla sabbia, a riportarci sulla terra».

Perché i suoi riferimenti partono dall'età preistorica?

«*Nel paleolitico tutto quello che veniva cacciato e raccolto veniva consumato, dalle ossa si faceva un flauto, ad esempio, non c'erano riserve e anche il modo di comunicare era il pittogramma, era pittura e scrittura nel cervo, nell'uro e anche la femminilità e la mascolinità erano legate a simboli. Questa era un'età di innocenza, dopo di che c'è stato il passaggio all'agricoltura, all'estrazione dei minerali. Sono state inventate strutture centrali di raccolta che hanno portato all'alienazione. Si pensi agli scriba che contavano gli alimenti, tanto più la civiltà è andata sviluppandosi tanto più si è andati verso l'alienazione e tanto più ci si è allontanati dal centro tanto più si vive nostalgicamente un'unità perduta. Tutti i luoghi in cui venivano realizzate le pitture rupestri erano spazi sacri, solo coloro che li dipingevano e incidevano potevano vederli. Erano l'essenza, erano rappresentazioni platoniche che toccavano l'essenza delle cose attraverso effetti naturalistici, erano trappole di caccia, simboli del genere maschile e femminile. Arnold Hauser nella "Storia sociale dell'arte" sottolinea l'importanza dell'essenza che si cela ma è evidente, un po' come la fotografia che alcuni popoli pensano che catturi l'anima. Una componente di passaggio tra la coscienza e l'inconscio. E allora è necessario pensare all'elemento primigenio, l'acqua, come l'unità perduta. Fare arte è questo. L'opera deve aprire delle ferite, ha un potere trasformativo, come l'effetto del farmaco che porta l'infezione ma nello stesso tempo ti vaccina, nel medesimo momento procura ferite e cura. Questo concetto ha una ripercussione anche sui materiali che scelgo per le mie opere: quando uso la carta, ad esempio, se decido di usare la tempera significa che voglio fare un "tatuaggio" al materiale, viglio mascherare la carta, ma se voglio "sentire" veramente ciò che sto maneggiando, se voglio sapere che cosa ha da dire, mi metto da parte e ascoltando sento la carta dire che ha paura del tarlo e allora io la tarlo*».

Quali altri materiali predilige?

«Il legno e il marmo no. Non devono essere elementi naturali, mi sembrerebbe di parlarci sopra. La carta non è naturale, parto dall'artificio».

In quale direzione si è svolta la sua ricerca artistica e teorica?

«*Ho fatto ricerche sul passaggio dal munus all'immunizzazione e penso anche a quanto ha scritto il filosofo Roberto Esposito. Siamo passati da una società munifica a un organismo*

immunizzato, questo significa aver trasformato le nostre città e noi stessi. Acquedotti, filari di pini un tempo portavano l'infinito nel cuore stesso della cultura. Oggi abbiamo elementi di immunizzazione rispetto agli elementi primordiali, che sono ad esempio l'asfalto e l'artificio: stiamo andando verso la meccanizzazione, sono le macchine a decidere e non più noi uomini che diventiamo sempre più isterici, portatori di istanze tecniche, consumatori e non portatori di desideri profondi. Ognuno nel proprio fare mette in forma. Siamo in un contesto culturale che è un oceano; la natura era ciclica, poi con l'avvento del cristianesimo si è squadernato tutto e la natura stessa è diventata storica».

Qual è il rapporto tra senso e messaggio nelle sue opere?

«*Oggi sono più numerosi i portatori di senso dei messaggi stessi, oggi il valore è diventato di troppo, si è annullato, c'è stato un cambio di falange, l'orizzonte oggi è sparito, se il passato millenario era un indice puntato che dava la direzione, oggi davanti alla borsa di Milano abbiamo messo la scultura del dito, la borsa è il nuovo paradigma della speculazione e della presa in giro, ogni evento può diventare una bolla. Il senso delle cose ora è artificiale, a meno che non si conservi il valore archetipico del guerriero».*

(intervista realizzata nel gennaio del 2014)

Una ripetizione segnica che l'artista ben distingue da un'altra celebre cifra stilistica, quella a "forchetta" di Capogrossi. A proposito Fermariello spiega:

In Capogrossi lo scambio dei simboli, la loro combinazione ritmica, rimanda ad un codice genetico segreto, alle sue infinite possibilità di trasmettere informazioni ed eventualmente mutazioni creative. Il guerriero parte quando questo spazio già è stato colmato, saturato…

L'equivalenza di ogni sintagma produce un apparente annullamento di senso e tuttavia, proprio la qualità di questo sintagma, la sua valenza arcaica, antropocentrica, fa emergere una comunicazione primordiale che affonda le radici nel nostro bagaglio collettivo.[96]

Come nelle meravigliose grotte popolate da animali e segni che celano, nel loro apparente fluire libero, strutture complesse, messaggi e informazioni allo sguardo dell'uomo del XXI secolo di difficile (se non impossibile) interpretazione, testimonianza di un calcolatissimo caos che è la chiave di lettura del loro essere altro e oltre la pittura, così i "graffiti" di Fermariello, le sue figure stilizzate ora ferme, cristallizzate, ora in movimento ed energiche, nel loro brulicare, nel loro affollare ogni angolo della tela, si dichiarano simboli dello scorrere indistinto di un destino che cerca la sua geometria. E così quelle sagome vivaci diventano anche opere monumentali, come in "*Avviso ai naviganti*" o nelle pareti della "grotta" per eccellenza che è la stazione della metropolitana in questo caso di Napoli.

Sulla qualità pittorica e contenutistica dell'artista napoletano si è espresso anche il critico d'arte Achille Bonito Oliva che ha proprio sottolineato il collegamento tra l'arte di Fermariello e le origini dell'espressione visuale preistorica: «*Tra tempo arcaico e computerizzato corre l'antropologia culturale di un linguaggio che non disdegna profondità formale e superficialismo cro- matico. Tra concordanza e sconcordanza si muove il popolo segnico di Fermariello capace di abitare una geografia visiva estesa dalle foci del Nilo alla caverna di Lascaux. Tale estensione ci conferma l'appartenenza di una creazione tutta dentro all'arte mediterranea, in uno snodo che coglie l'oriente con la frontalità da bassorilievo egiziano e l'occidente con una tensione narrativa che scorre tra accenno alla profondità e conquista della superficie*»[97].

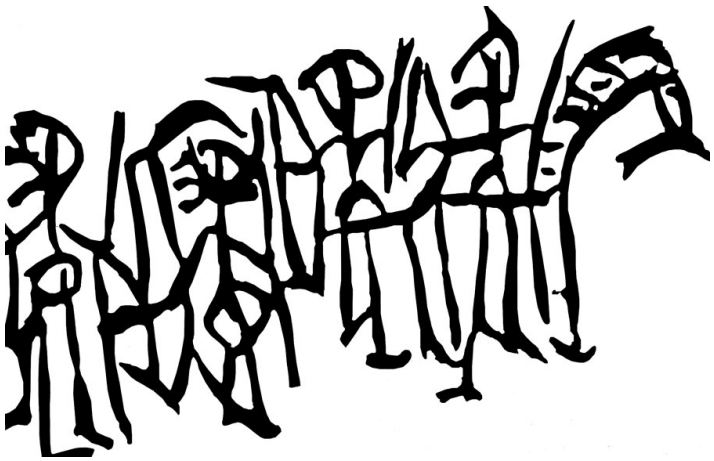
A proposito del libro-catalogo di Fermariello, in cui viene proposto in termini visivi il percorso artistico dell'artista sempre Bonito Oliva mette in evidenza che: «*L'intrigo di un percorso invalicabile che richiama la continuità medievale tra universo animale e vegetale, clima diurno e notturno, incubo interiore ed apparizione narrativa. In tal modo la*

96) Testo di Fermariello tratto dal catalogo *Galleria In Arco*, 1994

97) Bonito Oliva A. *Modulo modulare modulato* in Sciaccaluga M. (a cura di). *Sergio Fermariello senza ridere e senza piangere opere 1988-2005.* p. 31-32

sequenza acquista la forza continua del ritmo cosmico, fatto di passaggi impercettibili e silenziosi, di una vicinanza che non offende l'uomo e ricorda la compresenza del ritmo animale»[98].

E' l'uomo contemporaneo dunque, immerso nelle problematiche del presente e nella nostalgia del passato a essere rappresentato in quei mille guerrieri ora coraggiosi ora impauriti, che cercano un rinnovato contatto con la natura, un'armonia perduta soffocata dal cemento, dall'inquinamento, dall'indifferenza. E' la radice di un'umanità che moltiplica i propri desideri di resistere e che al contempo li vede svanire e tornare in una dimensione simbolica che cerca la strada della realizzazione.



98) idem p. 32

ANDREA BENETTI

Noi dobbiamo ripartire dagli albori dell'uomo e dalla sua arte primigenia, per ricostruire un nuovo mondo, in cui il rispetto per la natura e per la dignità umana siano finalmente al centro del volere dell'uomo. Solo così riaffermeremo la sacralità della vita, ormai perduta in cambio di un miope e smaliziato stile di vita, che sta portando il pianeta all'autodistruzione. (Andrea Benetti 2006)

Biografia

Nasce a Bologna nel 1964. Si dedica alla pittura fin da giovanissimo. Nel 2006 ha stilato il Manifesto dell'Arte Neorupestre presentato alla 53° edizione della Biennale d'Arte di Venezia su invito del Museo M.A.C.I.A. (Museo di Arte Contemporanea Italiana in America) nel padiglione "Natura e sogni".

"*Esplorazione inconsueta all'interno della velocità*" è il titolo del saggio scritto dall'artista e pubblicato e promosso nel 2009 dal M.A.C.I.A. in cui affronta il tema della velocità in relazione ai cicli storici e alle civiltà che hanno segnato i secoli. Partendo da 12 opere su tela, alle riflessioni del pittore si accompagnano le riflessioni di docenti universitari di diverse discipline interessati a questo argomento.

Nel 2010 Benetti partecipa alla 61° edizione della rassegna internazionale di arte contemporanea Premio Michetti a Francavilla al mare. Nello stesso anno le opere dell'artista bolognese sono in esposizione nella mostra "*Portraits d'artistes",* curata dai professori Christian Parisot e Pierfrancesco Pensosi, tenutasi a Palazzo Taverna a Roma, sede degli Archivi Legali Amedeo Modigliani. Le tele Neorupestri trovano un inedito spazio espositivo grazie alla mostra del 2011 all'interno delle Grotte di Castellana (Caverna della Grave a Bari), curata dal professor Massimo Guastella: sette opere su tela con bassorilievi su fondo gesso e sostanze coloranti naturali quali il caffè, l'hennè e il cacao. "*Colori e suoni delle Origini*" è la mostra, a cura della docente di Storia dell'Arte Contemporanea dell'Università di Bologna Silvia Grandi, che si è tenuta nel 2013 presso Palazzo D'Accursio a Bologna, promossa dal Dipartimento delle Arti visive dell'Università di Bologna e dalla Johns Hopkins University. Nel 2014 la mostra è stata ospitata dall'Università di Bari "Aldo Moro", accompagnata da un seminario sull'arte Neorupestre, per poi giungere a Palazzo dei Capitani di Ascoli Piceno. Nel 2015 Benetti ha esposto alla Camera dei Deputati con una mostra promossa dall'Università di Bologna e

Ferrara (curata dalla prof. Silvia Grandi e dal prof. Marco Peresani), mentre nell'estate del 2015 nel Castello Carlo V di Lecce si è svolta "Astrattismo delle origini", promossa da Must e curata dal prof. Toti Carpentieri.
Dipinti di Benetti fanno parte della collezione di arte contemporanea dell'O.N.U., del Vaticano, del Quirinale e della Camera dei Deputati e sono conservati in numerosi musei e pinacoteche come il Rinaldi-Paladino Art Museum Foundation di Lugano, il Museion di Bolzano, il Museo Michetti, il MamBo di Bologna e molti altri.

L'artista e la sua arte

Nel suo studio, tra l'ordine dei quadri appesi o appoggiati alle pareti e il disordine dei colori, materiali, schizzi appoggiati sul tavolo, si ritrova tutto l'immaginario di questo artista che, come lui stesso dichiara, sviluppa, fondendole, tre suggestioni diverse: quella legata alla rappresentazione degli animali nelle grotte rupestri preistoriche, quella che richiama figure geometriche e forme astratte (anch'esse soggetto primordiale) e quella che evoca la contemporaneità con una selezione di simboli della vita moderna. Tre direzioni, tre strade che si intrecciano anche attraverso contrapposizioni dialogiche tra colori (terrosi e artificiali) e materiali (naturali e sintetici) per esprimere differenze culturali e temporali che in realtà sono un unicum, elementi in correlazione tra loro, celati ma presenti nell'inconscio collettivo, archetipi che riemergono tra strade popolate da macchine o cieli attraversati da aeroplani. La preistoria parla all'uomo e l'uomo si rivolge al tempo passato con una malinconia che trova espressione proprio nei contrasti che nascondono, a una prima visione, l'origine comune dell'umanità per manifestarsi a una lettura più attenta che va oltre l'allegria delle cromie accese, della danza di fiori e di figure dalla bidimensionalità iconica che trasportano nel linguaggio moderno caratterizzato dalla stilizzazione estrema.

Com'è nata la sua passione per l'arte?
«*Da bambino mio nonno mi portava spesso a vedere grotte, queste stupefacenti viscere della terra mi affascinavano. Sono andato a Frasassi, a Nettuno, a Bue Marino, Postumia. Ricordo ancora quando ho studiato l'uomo preistorico per la prima volta. Trovai straordinario pensare che uomini ancora non in possesso di un linguaggio verbale*

avessero comunicato attraverso la creazione di soggetti figurativi e astratti, lo trovo tuttora un fatto eccezionale. Il bisogno di fare arte nasce dal subconscio, è una volontà che va al di là della volontà dell'individuo, è un istinto. Oggigiorno l'arte non viene mai considerata in questo modo, la si ritiene sempre frutto dell'intenzione di creare qualcosa. La mia passione per l'arte è qualcosa che mi appartiene fin da piccolo, dovevo avere tutto personalizzato, realizzato da me stesso, ero creativo in ogni cosa. A un certo punto ho sentito la necessità di esporre le mie creazioni al giudizio degli altri. Ho iniziato con la musica, ho suonato per dieci anni, componevo, poi sono passato alla scrittura, alle poesie, riflessioni interiori e poi alla pittura, al disegno. Fin da bambino avevo una fantasia enorme; la fantasia è rompere steccati, combinare nella maniera giusta un mare di possibilità. L'artista ha un ego superiore alla media, ma bisogna camminare con i piedi per terra, bisogna avere umiltà. L'arte è un'esigenza personale, è un messaggio che si vuole dare. Essere artista significa avere l'esigenza di creare».

Tra le diverse teorie interpretative sulle pitture rupestri, avanzate fino ad ora, quale la convince maggiormente?

«*Tante sono le ipotesi sull'arte preistorica, ma nessuna è certa e non lo potrà mai essere. Non potremo sapere se era legata a riti sciamanici o religiosi, se era un modo per ingraziarsi gli dei per la caccia, se era un'esigenza pura di esprimere questo istinto o se fossero altro. A seconda dei momenti prediligo l'una o l'altra. Hanno tutte un fondo di verità e tutte sono probabili. Io stimo moltissimo Leroi Gourhan insieme a Breuil. Quella che mi suggestiona ora è quella relativa alla religione, al rapporto con il divino. Il divino che si manifesta attraverso l'uomo che crea. Io non sono cattolico, credo però che esista un'entità superiore, credo che ci sia qualcosa di ineffabile e in questo sono molto preistorico, credo che nella vita sia necessario fare del bene e crescere caratterialmente, entrare in un circolo evolutivo per diventare essere umani virtuosi. La vita deve essere un percorso, dobbiamo elevarci, anche attraverso la conoscenza, l'altruismo, le virtù, l'arte. Per certi versi la mia visione delle cose è vicina al buddismo. Esiste un'entità superiore che è come un garante, un'energia che esiste anche all'interno dell'uomo. Il percorso che deve fare un essere umano è sociale e umano. Il cervello bisogna allevarlo, bisogna studiare, sviluppare la conoscenza. Per me il divino si raggiunge aiutando il prossimo, è un'energia diffusa che è all'interno dell'uomo, questa è la vera trascendenza, qualcosa di*

impalpabile. Il mezzo è l'azione. E durante la preistoria l'uomo agiva anche attraverso la pittura. I dipinti più belli si trovano nelle zone più difficili da raggiungere, quindi è probabile che pensassero che le maggiori difficoltà servissero per raggiungere la divinità».

Crede all'ipotesi degli artisti-sciamani?

«No, penso che il gesto pittorico fosse un gesto solitario nella maggior parte dei casi. Un gesto per cogliere un po' dello spirito divino. Ciò che mi colpisce è che dipingessero in luoghi dove non vivevano, luoghi difficili da raggiungere, questo mi fa pensare che le grotte fossero un luogo di spirito. Oggi la necessità dell'artista è quella contraria. Forse le grotte veramente erano "le cattedrali della preistoria" come sono state definite da molti. Luoghi in cui l'arte era la funzione religiosa. La intendo più come un'azione solitaria, un rito individuale».

Come prendono forma le sue opere?

«Lascio carta bianca all'istintività, cerco di scavare nel mio subconscio, in questo mi sento vicino all'uomo preistorico, vivo il momento creativo come una sorta di rito. Metto in moto la mia fantasia, mescolo il "sacro" con il "profano". Considero l'arte un messaggio, un modo per far riflettere sulla crescita individuale, sul tasso di auto-distruttività, sul desiderio di pace, sull'esigenza di non farsi plagiare dagli altri ma ragionare con la propria testa. Le mie opere sono come delle figlie che si realizzano quando mi lasciano. E' come un working progress. Attraverso l'arte cerco un'entità superiore».

Perché nei suoi dipinti sono rare le figure umane?

«Anche nelle pitture rupestri il protagonista era l'animale, l'uomo quando c'era era sempre stilizzato. L'uomo nella mia pittura c'è, però è presente in misura minore, non sento l'esigenza di dipingerlo. Negli ultimi anni ho fatto uno studio sulla stilizzazione. Il ritratto non esiste, ne ho fatti solo un paio. La figura della donna nelle mie opere c'è soprattutto in versione astratto-simbolista ed è sempre legata all'amore, al cuore. Nelle opere della frase precedente (15 anni fa) delle frecce legavano l'uomo e la donna. Il concetto che volevo comunicare era che l'uomo, che è animale, per arrivare a essere uomo

doveva raggiungere il triangolo, che rappresentava la divinità, e per far questo doveva passare attraverso la donna. La crescita dell'uomo come individuo, per elevarsi passava attraverso la donna e la procreazione. Questo nelle prime opere, poi si è perso questo concetto perché la donna per me era un enigma. Prima rappresentava ciò che io dovevo fare, vivere la donna come un tramite. Poi quando ho risolto l'enigma donna non ho più sentito l'esigenza di rappresentarla, forse perché l'uomo che rappresento ora non ha sesso, è una rappresentazione generale, spersonalizzazione dell'individuo».

Però è l'uomo e la sua crescita che le interessa.

«Sì, ma l'uomo ha un impatto sul mondo che lo circonda e allora le mie opere parlano soprattutto della natura, dell'inquinamento. Attraverso la pittura Neorupestre parlo in generale della dignità e del rispetto dell'essere umano e dell'ambiente; mi è venuto naturale quindi scegliere l'uomo primitivo come simbolo e la sua arte, a prescindere dal significato simbolico dell'azzeramento dell'essere umano. La tecnologia ha una faccia positiva e una negativa come tutte le cose, io ne condanno il modo e l'uso che se ne fa. Togliamo il denaro come valore assoluto e riconosciuto da tutti, mettiamo come valore il rispetto altrui, come disse Pico della Mirandola nel "De hominis dignitate". Non possiamo continuare a bistrattare questo mondo».

Che valore hanno i segni e i simboli delle sue tele?

«Sicuramente hanno una valenza estetica. Non è semplice realizzarli, è necessario calibrare, essere veloci, è un modo per esprimere l'energia delle figure, per dare colore, luce all'opera. Movimento, energia. Qualcuno li ha interpretati come cordoni ombelicali, altri come delle forze. Mi piacciono molto, ma in verità non so bene neanch'io quale sia l'interpretazione giusta. Sono legati anche al bianco e al nero, che devono essere sempre presenti nelle mie opere».

E per quanto riguarda le forme geometriche e i colori?

«A me piacciono le curve, le linee tondeggianti. I colori che uso, oltre il bianco e il nero, sono principalmente il rosso, il blu e il verde con l'accostamento del grigio, poi il giallo scuro, quelli troppo accesi no, tranne il verde e il fucsia. Uso il caffè, l'hennè, prodotti naturali». (intervista realizzata a giugno del 2013)

Benetti ha reso programmatica la sua scelta tematica e stilistica attraverso la pubblicazione del *Manifesto dell'Arte Neorupestre,* presentato alla 53° edizione della Biennale d'Arte di Venezia, nel padiglione "Natura e sogni" presso l'Università Ca' Foscari (7 dicembre 2006). Di seguito un estratto.

All'alba dell'umanità, ancor prima di inventare la scrittura, l'uomo sentì la necessità di comunicare, di lasciare una traccia di sé nel mondo; tutto ciò lo fece grazie alla pittura. Quell'uomo si rapportava ogni giorno con il sole, con la terra, con l'acqua, con il cielo… integrandosi armonicamente nella natura; e quand'anche la natura non rappresentasse una minaccia, egli la rispettava, con il rispetto che si deve ad una divinità, consapevole dei propri limiti umani. L'uomo contemporaneo ha rinnegato quei limiti e calpestato quel rispetto, ponendosi prepotentemente al centro del mondo e mettendo al primo posto le proprie esigenze, il proprio egoismo. Così facendo ha stupidamente distrutto un incantesimo e profanato la sacralità della natura e della vita. Allora facciamo un passo indietro. Azzeriamo e ripartiamo da quel doveroso rispetto per la natura e per l'essere umano; l'arte deve ripartire dalla prima forma artistica, ovvero l'arte rupestre.

Ritroviamo dentro di noi quell'essenza primordiale, incontaminata, priva di condizionamenti, che muovono l'uomo odierno; condizionamenti imposti da un sistema consumistico mondiale, che ci sprona sempre di più ad essere produttori inarrestabili e consumatori insaziabili. Ricreiamo un giusto rapporto tra l'uomo e l'ambiente, tra la produzione e il consumo. Ricerchiamo dentro di noi la purezza del bambino che ancora non conosce il mondo e lo interpreta attraverso la fantasia, osservandolo con curiosità e stupore…
Senza una parte di mistero, di immaterialità, l'uomo non ha futuro ed è destinato all'estinzione. Nel parallelismo con l'arte, i simboli, i tratti, i colori devono tornare ad essere protagonisti della pittura, forieri della semplicità e della bellezza della vita che rappresentano. L'istintività, il sentire primordiale, che risiede in ognuno di noi, deve guidarci nell'interpretare ciò che ci circonda; anche l'uso e l'assimilazione della tecnologia più avanzata deve essere filtrata attraverso questa sensibilità.

Tracciamo un confine tra ciò che è vero e sentito, o che viene da quella parte "misteriosa" del nostro io, e ciò che è falso e strumentale.

Nelle grotte della preistoria, ove gli "artisti rupestri" tracciavano i propri segni e spargevano i colori, era già stato inventato tutto; le opere figurative, astratte, simboliste, concettuali…le future strade dell'arte pittorica erano già delineate nel complesso; nulla mancava all'appello… Ripartiamo allora da quelle intuizioni geniali, istintive, che venivano dal cuore ed avevano la forza dell'infante che traccia segni e colori, spesso inconsapevole dei significati intrinsechi delle proprie creazioni, poiché generate da un livello subcosciente ed affiorate al conscio senza mediazioni.

Se l'essere umano vorrà evitare l'autodistruzione sarà necessaria una ripartenza che tenga conto degli errori commessi, per superarli e dare un peso alle cose vere dell'esistenza umana, rifuggendo i falsi miti e le stupidaggini imposte da uno stile di vita vacuo, ma generatore di profitti per coloro che lo controllano… Ecco perché l'arte deve simbolicamente ripartire dalle proprie origini; essa ha sempre precorso i tempi ed appare come un faro da seguire; questa volta, però, non correrà verso l'ignoto, verso l'inesplorato, ma avrà la lungimiranza di ritornare sui propri passi, verso le proprie radici, consapevole della necessità di dare un segnale chiaro e forte di ricostruzione delle fondamenta, che sono alla base della nostra esistenza. Sarà un ritorno alle origini simbolico; ma spesso i simboli posseggono una forza pari soltanto alla forza della natura; quella stessa natura con cui dobbiamo ritornare in armonia e ricominciare a rispettare e ad amare.

Le opere

Tre le serie nelle quali si può suddividere la produzione di Andrea Benetti: "*Omaggio alla pittura rupestre",* "*Astrattismo e simbolismo*" e "*Un primitivo nel Terzo Millennio*". Serie che non seguono uno sviluppo cronologico, ma sono state realizzate contemporaneamente, a indicare che motivazioni e significati sono inter-correlati da legami profondi in un insieme dialogico fatto di continui rimandi tematici che si con-fondono, di ripresa di materiali (come il karkadè, il caffè, l'hennè, il cacao mischiati o accompagnati da colori ad olio e acrilici) che si amalgamano e di una scelta stilistica che assume la bidimensionalità come cifra dalle molteplici sfumature.
La serie *"Omaggio alla pittura rupestre"* è quella in cui più chiaramente vengono espressi i rimandi all'arte rupestre. I bisonti e i cavalli sono gli animali protagonisti, stagliati e galleggianti su sfondi che ripropongono cromaticamente basi in pietra, senza annotazioni

prospettiche o realistiche. Accanto, talvolta, qualche uomo stilizzato alla Keith Haring, cerchi colorati e forme a bastoncino *«in labirintiche e sovrapposte composizioni, squarciate qua e là da impetuose secanti curve: spirali, forme coralline, ammoniti, coclidi segni si rigenerano sulla tela»*[99] come sottolinea il critico d'arte Bruno Chicca.
I contorni delle figure sono netti, definiti, per chiudere ogni forma nella sua essenza che assume una ripetitività innaturale, creando un effetto, paragonato dalla Docente di Storia dell'Arte Contemporanea all'Università di Bologna Silvia Grandi, alla tecnica del cloisonnè, tecnica di decorazione a smalto tipica dell'arte bizantina che in Benetti è stata letta come funzionale alla riduzione, alla eliminazione dell'aneddotico per giungere alla sola sostanza. Le tele di questa serie hanno una struttura ritmica, compositiva dalla voluta semplicità, in cui il codice visivo dell'uomo preistorico trova il suo discendente nel codice tecnologico e mass mediatico della contemporaneità. «*Troviamo figure ambigue, che richiamano alla mente forme di oggetti e di utensili in bilico tra passato arcaico, che implode fino alle origini dell'espressività umana, e un futuro ipertecnologico: i molteplici pattern dai colori forti e squillanti – automobili, aeroplani, uomini, animali, oggetti d'uso comune, eccetera – diventano "forme intenzionali", ovvero schemi, modelli di un mondo visto attraverso la lente sintetizzante, in cui le cose e le persone si trasfigurano in elementi simbolici, quasi araldici e, in quanto tali, si dispongono di volta in volta in ritmi compositivi sempre diversi*»[100].

La serie "*Astrattismo e simbolismo"* è un tuffo nell'immaginario figurativo paleolitico reso però con una moderna scelta coloristica, con una stilizzazione che al realismo sostituisce una figuratività sintetica, quasi da linguaggio pubblicitario. I bisonti diventano "loghi" dall'essenza contemporanea, i cavalli si macchiano di contrasti su fondi ora lucidi ora opachi, sempre in ogni caso brillanti. Qualche altro animale occupa la tela che viene abitata però, soprattutto, da girandole di forme astratte quasi catturate dall'universo di batteri-fiori che nascondono, dietro una parvenza di decorativismo, l'essenza della contemporaneità. Con giochi di alternanze cromatiche, l'artista si diverte a colpire lo spettatore con una gioia di simboli arcaici che indossano una leggerezza e una sinuosità di linee che trovano anche nell'abbondanza di curve la loro sintesi più felice. Il passo alla serie "*Un primitivo nel*

99) Bruno C. nel catalogo *Andrea Benetti. Alle origini della pittura*. (2011). p. 20
100) Grandi S. nel catalogo *Andrea Benetti. Ale origini della pittura*. (2011). p. 24-25

Terzo Millennio" è breve e quasi necessario. I simboli diventano quelli della quotidianità, della vita che corre su veloci Vespe, su macchinine sgargianti, su aeroplanini che sembrano giocattoli volati via da delle mani di fanciullo. E proprio alla dimensione infantile sembrano trasportare le tele di questo ciclo, in cui omini brulicano in prati di golf alludendo al tempo ludico della spensieratezza. La gravità, per alcuni esplosiva ed energica, per altri sciamanica e allucinatoria, per altri ritualistica ed iniziatica o conoscitiva e astronomica, delle pitture rupestri trova nelle opere di Benetti una nuova fisionomia, spensierata per ricordare quanto sia necessario arrivare nell'antro più profondo del proprio io per risalire, infine, incolumi e alla luce dal buio delle caverne interiori.

Incontro fortunato

Capitolo 4

Segni che giungono da lontano

Giulio Turcato
Alleluja 1970

E' nel segno il segreto di ogni interpretazione. (Carlo Sini)

Segni come mediazioni tra concetti e sembianze tangibili. Segni come scrittura e linguaggio, come elementi comunicativi dalle molteplici dimensioni, dalla forma visibile e dall'anima invisibile, che rimandano a immagini concrete o astratte, a richiami psicologici. Portatori di significati. Indicatori di relazioni o di idee individuali.

Per Gilbert Durand il segno è una realtà che rimanda a un'altra realtà; il simbolo, invece, cosmico, onirico, poetico è un segno che rimanda a una realtà invisibile e che nasce dall'incontro tra le pulsioni soggettive e la realtà esterna, mettendo in relazione la coscienza e l'inconscio. La differenza è quindi ulteriormente spiegabile considerando i segni un modo di riferirsi alla realtà, alle cose materiali e astratte senza un legame di tipo iconico (la loro organizzazione in sistema ha dato vita a diversi alfabeti astratto-fonetici); mentre i simboli hanno un aspetto iconico.

I segni possono essere geometrici o libere manifestazioni espressive senza fisionomie riconoscibili. La loro presenza nelle pitture e incisioni rupestri è veramente molto variabile. Ci sono siti in cui compaiono sporadicamente, come nelle grotte dell'India centrale, mentre in altri sono i protagonisti assoluti, come nella Gruta dos Milagres in Brasile. In alcuni prevalgono i trattini, i cerchi, le linee, in altri le coppelle. Durante il Magdaleniano vennero utilizzati in maniera assai diffusa, basti pensare a Lascaux, in cui si trovano in relazione con le rappresentazioni di animali, o alla grotta di Niaux in cui segni claviformi, punti e linee sono isolati.

Alcuni studiosi, come Denis Vialou, identificarono nella natura (nelle orme degli animali ad esempio), l'ispiratrice della forma di alcuni segni (da quelli puramente imitativi a quelli astratti), ma «*non è provato che processi di astrazione e di geometrizzazione grafiche simili abbiano tratto origine da raffigurazioni…*»[101]. E' stata quindi ipotizzata per alcuni segni un'origine "naturale" (cioè una stilizzazione da elementi figurativi riconoscibili e precisi), per altri, al contrario, una "autonomia grafica" derivante da un'astrazione primigenia.

Molteplici le suddivisioni in gruppi proposte dagli studiosi: Vialou distingue i segni in *elementari* (astratti e incomprensibili per chi non ne conosca il linguaggio), *elaborati* e *regionalizzati* (identificati in seguito a studi comparati che hanno riscontrato similarità legate a gruppi territoriali specifici, ad esempio i segni aviformi di Pech-Merle) ed *eccezionali* (rari ed esclusivi di poche rappresentazioni parietali).

Emmanuel Anati, invece, ha identificato due tipologie accanto ai pittogrammi (antropomorfi, zoomorfi, topografici e tettiformi): gli ideogrammi e gli psicogrammi. Gli ideogrammi sono stati a loro volta suddivisi in *anatomici*, *numerici* e *concettuali*. Numerosi gli ideogrammi archetipici: dai puntini alle linee, dal cerchio con il centro alla V. All'esperienza del sacro, legata alla scoperta del cielo, si richiama Ries che individua cinque simboli fondamentali: la volta celeste, il sole e la luna, l'acqua, le montagne e gli alberi.

Anche i segni di epoca paleolitica e neolitica sono stati interpretati in vari modi. Suggestivi e misteriosi sono stati e sono al centro di numerosi dibattiti che coinvolgono non solo esperti di semiotica, ma anche storici dell'arte, antropologi e artisti che hanno fatto dell'espressione segnica la propria cifra stilistica e contenutistica.

I segni preistorici più diffusi furono: linee, punti, aste, cerchi, croci, coppelle scavate nella roccia, presenti in maniera predominante ed esclusiva in oggetti e in alcuni siti rupestri o in parti di strutture simboliche in relazione a raffigurazioni, forme antropomorfe e zoomorfe.

Segni che abitavano le zone più profonde delle grotte o le pareti in superficie, che vestivano di senso la piccola statuaria o gli oggetti zoomorfi; segni che, come grandi strade comunicative, determinavano il significato di se stessi, di se stessi in relazione con gli altri segni e con le figure senza la necessità di un ordine prestabilito, di una direzione (direzione che assumeranno invece con l'invenzione della scrittura) permettendo una lettura

101) Vialou D. (2005). *Preistoria. Le origini.* p. 224

complessa e complessiva, totalizzante e non circostanziata in relazione al contesto in cui erano inseriti.

Contestualizzazione storico-archeologica

Le prime manifestazioni espressive mediante segni, riconosciute dalla maggior parte degli studiosi e interpretate come intenzionali, sono delle serie di coppelle incise su una tavola di pietra ritrovata in Dordogna, a La Ferrassie, riconducibili al Paleolitico medio.
Tacche incise su ossa, con probabile significato numerico, sono state ritrovate in siti abitati dall'uomo di Neandertal, la cui prassi dell'utilizzo di materie coloranti come l'ocra rossa, in relazione soprattutto alla sepoltura, è significativa di un'attività di simbolizzazione già sviluppata collegata alla credenza della sopravvivenza del defunto dopo la morte.
I segni da quel momento hanno, ora in maniera più determinante ora in maniera più secondaria, accompagnato la maggior parte delle figurazioni preistoriche, sollecitando interrogativi sulla loro funzione riconosciuta, in maniera unanime, come fondamentale all'interno del linguaggio espressivo primordiale.

Interpretazioni

Emmanuel Anati

L'arte: necessità insita nell'uomo, esigenza primaria, espressione delle relazioni tra l'io e il mondo, dialogo che si esterna attraverso piani concettuali e comunicativi, capace di superare le barriere temporali e di continuare a dar forma alle emozioni. «*L'arte arricchisce e potenzia le nostre caratteristiche di esseri umani, sia quando la si crea, sia quando la si recepisce; nell'uno come nell'altro caso, ci aiuta a scoprire parti nascoste di noi stessi*»[102] sottolinea Emmanuel Anati che parte proprio da queste considerazioni per la sua interpretazione del linguaggio visuale preistorico ritenuto elemento fondante anche della comunicazione ed espressione visuale contemporanee. Un'unica origine per un

102) Anati E. *Per una semiotica dell'arte primaria*, articolo nel sito p.1

linguaggio universale, che si formò proprio in epoca preistorica e di cui le incisioni e le pitture rupestri sono testimonianza preziosa. Teoria scaturita dalla rilevazione di affinità formali, cromatiche, spaziali, associative tra le diverse rappresentazioni trovate nelle grotte di più di centosessanta Paesi dei vari continenti. Anati, Direttore del Centro Camuno di Studi Preistorici, parla dunque di un simbolismo universale, distinguendo tre tipologie di segni, componenti basilari emerse dall'attività di astrazione dei primi Homo sapiens: i pittogrammi, gli ideogrammi e gli psicogrammi.

I pittogrammi sono i segni più facilmente riconoscibili, sono figure zoomorfe o antropomorfe o rappresentazione di oggetti (anche tettiformi o topografici) identificabili nella loro corrispondenza concreta ma certamente anch'essi dalle molteplici valenze simboliche.

Ideogrammi vengono invece chiamati i segni (croci, cerchi ecc…) che sintetizzano concetti e che assumono nella maggior parte delle volte una fisionomia geometrizzante. Sono di tre specie: concettuali, anatomici e numerici.

Gli psicogrammi sono, infine, i segni non riconducibili né a figure né a forme, espressione istintuale di impressioni e percezioni provenienti dal subconscio. Il linguaggio nasce dalla associazione di queste tre tipologie, associazioni che diventano una vera e propria grammatica primordiale da interpretare e che si è sedimentata formando un patrimonio universale di archetipi. «*L'atto creativo dell'artista è soddisfacimento di un'esigenza psico-fisica che gli permette di liberarsi da una carica di energia che altrimenti lo soffocherebbe. Si libera dalla carica e la comunica ai suoi interlocutori. L'atto creativo si cristallizza nell'opera e talvolta, dopo millenni l'opera è ancora capace di trasmettere osservatore gli stimoli di quella carica che ha dato vita*».[103]

Ecco che allora linee e punti, cerchi e spirali, triangoli e quadrati, solitari o associati gli uni con gli altri, sono i protagonisti delle opere di numerosi artisti contemporanei e non solo di quelli votati alla sintassi pittorica segnica. Si pensi ai dipinti di Mimmo Paladino (1948), esponente di spicco della Transavanguardia, in cui, fin dalle prime prove e successivamente in maniera sempre più evidente, la figurazione, anch'essa progressivamente stilizzata, crea relazioni con segni di evidente matrice archetipica; ma si pensi anche ai dipinti di Tommaso Cascella (Roma 1951) in cui l'astrattismo si fonde con

103) idem. p. 13-14

campiture coloristiche che da semplici sfondi divengono interlocutori di segni dall'anima riflessiva o istintiva.

Alla spirale si sono ispirati numerosissimi artisti; in questo segno, visibile e comune in animali e piante (si vedano le conchiglie e le viti, ma anche le galassie e gli uragani), si racchiude l'energia del vortice, dell'evoluzione o involuzione che si amplia sempre più, che cresce o decresce. La sua presenza è tra i segni privilegiati nella comunicazione in molte culture, in quanto espressione del divenire. A differenza del cerchio - interpretato dalla maggior parte degli studiosi, fin dalle iniziali riflessioni in merito, come il simbolo della totalità, della manifestazione piena, completa, dell'unico espanso, della perfezione che non reca differenze, che si muove con regolarità, uniformità paga di se stessa, eternità in cui non trovare un inizio e una fine e per questo ritenuto rappresentazione del cielo – la spirale si apre al mutamento, è un movimento che trascina e non ritorna pur riproducendosi senza sosta. E' sviluppo, dinamismo lievitante. E' presente su molte statuette femminili paleolitiche e neolitiche, è stata accomunata all'elemento acqua e quindi al concetto di fertilità e, insieme ai cerchi concentrici e alle coppelle, è incisa in migliaia di rocce in Europa ma anche in Asia e in India, come ha verificato l'artista svizzero Ernesto Oeschger[104] che per più di trent'anni ha realizzato ricalchi su carta delle incisioni preistoriche, riproponendo attraverso il suo sguardo contemporaneo le modalità di comunicazione ed espressione del passato più remoto e ricercando attraverso la visione artistica delle forme il loro significato più profondo.

segno a labirinto presente in rocce della Valcamonica

104) Si veda il video di Patrik Soergel (2013) *Segni nella roccia*. https://vimeo.com/52540427

In arte molti artisti hanno ripreso questo segno e ne hanno fatto il protagonista delle proprie opere, si pensi a Pierre Alechinsky (foto 48) che negli anni Settanta disegnò e dipinse spirali dai più svariati colori e dalla perfetta nettezza calligrafica, ma anche alle scritte al neon avvolte su se stesse, come "*The True artist helps the world*" (foto 49) dell'artista statunitense Bruce Nauman del 1967 o alla celebre opera di Land Art di Robert Smithson "Spiral Jetty" (foto 50) che prese forma nel 1970.

Spirale di Alechinsky (foto 48)

Bruce Nauman 1967 (foto 49)

Robert Smithson Spiral Jetty 1970 (foto 50)

Un discorso sul segno non può non citare il segno, ripetuto, collegato a se stesso, elemento di sistemi complessi allo stesso tempo liberi e strutturati, imponente o minuscolo, mai solitario, delle opere di Giuseppe Capogrossi (1900-1972), protagonista influente dell'arte informale che si affermò in Italia a partire dal dopoguerra.

Significativa, anche se brevissima e dal percorso alquanto discusso, l'esperienza che Capogrossi visse insieme a Mario Ballocco, Alberto Burri ed Ettore Colla, esponenti del *Gruppo Origine*. Fondato e voluto da Ballocco nel 1950, il gruppo, che terminò solo un anno dopo a causa di aspre polemiche e incomprensioni tra gli stessi partecipanti, al di là dei risultati artistici (limitati ad una sola mostra realizzata a Roma nel gennaio 1951) è sintomatica dell'intenzione di definire, chiarire e strutturare il desiderio di ricongiungersi alla radice dell'esperienza visiva degli albori della storia, percorso artistico che venne intrapreso anche da altri rilevanti esponenti del panorama artistico italiano del dopoguerra come Fontana e Arnaldo Pomodoro.

Ma bisogna ricordare che negli anni Trenta il proiettarsi alla radice, alla nascita della comunicazione visiva era proprio della cultura artistica italiana espressa attraverso manifesti e riviste. Si ricordi l'esperienza del "Primordialismo plastico", espressione della volontà di coniugare energie spirituali primigenie con la vis più intensa della contemporaneità, o l'unica uscita della rivista "Valori primordiali" nel febbraio del '38 in cui venne pubblicato il saggio di Ciliberti dal titolo "Sul pimordiale", si pensi ad alcune opere di Licini e infine, appunto, al percorso artistico di Capogrossi che, dopo aver guardato con interesse alla pittura segnica di matrice alfabetica, giunge a maturazione con "l'invenzione" del celebre pettine che diventò la cifra stilistica del pittore romano. Una forma capace di fondere in sé linee e curve, nucleo aperto dell'unione di significati capace di rievocare la concezione junghiana di inconscio collettivo, di far immaginare esplosioni creatrici di un universo ancora informe. Il gesto creativo primigenio venne interpretato nei termini di una morfologia segnica che assumeva la valenza generatrice di significati: significati prelogici, atemporali, sospesi e riassunti nel "simbolo preistorico" del pettine che alla rigidità del passato remoto sostituiva una mobilità fantasiosa, nota di uno spartito musicale dalle infinite varianti.

Arnaldo Pomodoro (1926)

Le sue sfere. Le sue colonne. I suoi grandi dischi squarciati, dall'anima cuneiforme, dal cuore lucido, labirinto di incastri dicotomici nel contrasto tra "pelle" perfettamente levigata e interni geometricamente viscerali, sono conosciuti in tutto il mondo. Li si trova in luoghi simbolo a Mosca, in Germania, Los Angeles e in molte altre città italiane e straniere. Studiate da critici e storici dell'arte le opere di Pomodoro - scultore attivo fin dagli anni Cinquanta, protagonista da principio del gruppo informale e successivamente esponente originale del panorama artistico italiano ed internazionale - formano un linguaggio scultoreo capace di unire la contemporaneità con il mistero, l'enigma di tempi remoti. I riferimenti non sono solo le scritture di assiri, babilonesi, ittiti. Il legame con l'arcaico è tessuto da una filigrana di segni che conduce al passato più remoto anche se non immediatamente percepibile, filigrana aurorale delle forme originarie. Questo fin da subito, fin dalle prime opere ancora legate all'arte orafa da cui Pomodoro prese le mosse. Da quei primi passi all'incontro con il Movimento spaziale e con Fontana, che porteranno a una consapevolezza sempre più inedita di un percorso che, pur partendo dalla dimensione simbolica, diventò il tratto costitutivo dell'opera dello scultore.

Dallo «*svolgimento orizzontale anche marcatamente espanso e dalla filigrana latamente paesistica*»[105] della prima fase artistica ai segni dialoganti con la materia che li accoglie, come il viaggio della voce solida e luminosa verso l'inconscio malleabile e oscuro o quello della razionalità ferma e controllata verso il magma di istinti e pulsioni.

La morfologia di Pomodoro, infatti, presenta sì caratteri evocativi di codici cuneiformi, ma la sua sintassi è più enigmatica di qualsiasi tavoletta o papiro, perché risale alle lontanissime origini dell'umanità. Linguaggio privo di intenti decorativi, pungente, acuminato, per raccontare visivamente di un'esistenza già avvolta nella drammaticità del ciclo vitale, ma anche dell'anelito arcaico di incanalare le energie verso una positività costruttiva che colga e sintetizzi nel reale la bellezza eterna e non mutevole.

Lo capì il critico d'arte Emilio Villa che, nel suo studio sul legame tra epoca preistorica e contemporaneità trovò una consonanza tra il linguaggio scultoreo di Pomodoro e le incisioni rupestri trovate sulle rocce del Monte Bego, tra la materia modernissima del XX-XXI secolo e la pietra incisa dal linguaggio primordiale. Da questa intuizione e in seguito

105) Gualdoni F. (a cura di). (2013). *Una scrittura sconcertante.* p. 18

alla pubblicazione del saggio "*L'arte dell'uomo primordiale*" negli anni Sessanta, nacque l'idea dei "*Sette frammenti*" che Pomodoro realizzò ispirandosi appunto al saggio di Villa. Saggio che fu un'aspra critica al Primitivismo del primo Novecento, una netta condanna alle Avanguardie, ai suoi protagonisti, definiti miopi di fronte alle straordinarie scoperte archeologiche e ai materiali etnografici, incapaci di andare oltre la visione estetica considerata «*il grado più deforme e vistoso della cultura ufficiale*»[106]. In queste pagine al vetriolo Villa accusò la cultura borghese, sia idealistica che positivista, che fino agli anni '50 aveva valutato i reperti preistorici e i manufatti provenienti dai paesi extraeuropei soprattutto dal punto di vista formale, fuorviata a suo avviso dal desiderio di trovare solo alternative suggestive e fantasiose, nuove direzioni grazie alle quali ridare energia alla produzione artistica occidentale. Una prospettiva funzionale all'interpretazione secondo le proprie necessità, che estrapolava e non contestualizzava.

La critica dello studioso non risparmiò Modigliani, Picasso, Brancusi interessati, secondo lui, come altri artisti, unicamente alla ricerca di «*temi e sapori fossilizzanti, immagini di sogni confusi e ritagli di purezze inedite, frammenti e scaglie di allucinazioni, brevi scatti evasivi, ricostruzioni di ipotesi morte, simboli e magie, fatti spettrali… Questi Stevenson, questi Conrad del mestiere figurativo, filibusta malinconica dalle mani fosforescenti, produssero alla fine un panorama squallido di sottili oscurità formali, di dogmi stimolanti ma privi di contatto storico*»[107].

Lo studioso disapprovava la mancanza di consapevolezza storica, di ricerca sulla sostanza, di analisi dei reperti archeologici e della cultura materiale extraeuropea, intesi come manifestazione umana, che il critico con il suo saggio volle porre al centro di una nuova strada di ricerca, caratterizzata da un'interpretazione violenta dell'espressione preistorica, del segno collegato al rito sacrificale, influenzata certamente dalle teorie nietzschiane. Azione e arte, quindi, come esplosione di energia dall'afflato sacrale; segno come ferita che l'uomo infligge alla pietra (sineddoche del mondo) per conquistare la materia. Concezione cha pose alla base della sua costruzione la visione di un'umanità primordiale essenzialmente aggressiva, ricollegandosi a molti dei pregiudizi che avevano contribuito

106) E. Villa (2005), p. 92

107) idem p. 90-91

fino a quel momento alla ricostruzione della preistoria. Villa intravedeva in alcuni artisti degli anni '60 l'impegno nel recupero del gesto primigenio, di una azione concreta che permise, a suo avviso, all'uomo del Paleolitico di creare relazioni più profonde con l'ambiente, con il mondo circostante.

Villa analizzò alcune pitture rupestri, quali la rappresentazione ritrovata nella grotta palermitana dell'Addaura e quella ancora misteriosa di Lascaux in cui compare un bisonte e un uomo con il volto di uccello. Le sue interpretazioni si direzionarono verso il tema sacrificale e verso una ricostruzione dell'esistenza preistorica basata sul culto e su un approccio energico e violento dell'uomo nei confronti del mondo, inteso come fonte di rigenerazione. Gli animali dipinti sarebbero quindi simboli del divino, ritratti nel loro corse impetuose, e l'atto del crearli sulle pareti delle grotte un'azione proiettiva del rito sacrificale inteso come atto quotidiano di nutrizione (avvertito come scambio tra umano e divino).

Anche i segni, che accompagnano spessissimo le figure e ritenuti di pari se non di maggiore importanza rispetto alle rappresentazioni, vennero intesi come espressioni visuali della violenza legata al rito del sacrificio; le pareti delle grotte (o i materiali su cui vennero incisi come avorio e ossa) sarebbero stati considerati dall'uomo preistorico il corpo della divinità, originando quella forma particolare di devozione che sono i culti litici. Segni, quindi, come manifestazione gestuale primigenia e dalla forte carica emotiva, trasformati in linee, contorni sempre meno "fisici" e sempre più "mentali". Non un mutamento progressivo ed esclusivo, però, ma una convivenza con le figure, un'integrazione che rappresenterebbe una dimensione unitaria tra realtà e divinità identificata dallo studioso nei termini di una circolarità in cui «*il segno è figura, la figura un atto, l'atto è unità, generazione, l'unità è il divino, il divino è figura, la figura è segno*»[108]. Arte come mimesis iniziale, declinata poi alla funzione magica.

Non l'arte figurativa, quindi, ma l'arte segnica era per Villa la più sincera, la più emozionante ed emotivamente potente, ritenuta il risultato delle attività di comparazione e di sintesi visiva che rappresentavano la via principale attraverso la quale l'uomo avrebbe preso consapevolezza di se stesso e della realtà tangibile e immaginata. «*La presa di contatto archeologizzante, verificatasi dopo la metà del secolo passato e nella prima del nostro, sarà stata il frutto di atteggiamenti estetici, poi di impulsi non chiariti, ma ha avuto*

108) idem

certo questo compito: di avviare gli artisti, mano a mano, a caricarsi di una storia completamente diversa da quella comunemente descritta e a inventare qualità inedite, più reali, maturando così il grado della propria coscienza e il sentimento della fondamentale unità dell'uomo»[109].

Proprio per questo motivo nacque la collaborazione con Arnaldo Pomodoro, apprezzato per la sua vitalità incanalata in sentieri scultorei, che in questa occasione prese la forma di sette bassorilievi in bronzo, i "*Sette frammenti*", realizzati nel 2002 (foto…). Le parole del testo incise in negativo su un piano a fare da sfondo "vocale", "sonoro", "evocativo" e in rilievo frecce, quasi lampi fulminei che si intrecciano, simboli di quell'energia vitale che per Villa erano manifestazione tangibile e ideale del tempo preistorico interpretato in chiave vitalistica. Nel bronzo, nella traccia dei bassorilievi la fisionomia dell'universo, della dinamicità della natura e la sintesi visiva e allusiva di un mondo vissuto, secondo lo studioso, nei termini anche di rituali sacrificali.

Opere in cui Pomodoro ha dato una sua interpretazione, traducendo, come afferma lo studioso Aldo Tagliaferri *«le tesi villiane nei termini di un orizzonte segnico che esalta i valori materici e plastici ma al contempo rivendica per sé piena autonomia da ogni sapere che si pretende assoluto e conclusivo… Il risultato finale consegue, insomma, dalla sinergia di segnali simbolici, primordiali e villiani, sui quali l'artista ha saputo innestare la potente valenza stilistica del proprio segno personale».*[110]

Segni quindi come archetipi, che trasportano in un passato remoto, tra incisioni e pietre scalfite. «*Una plasticità drammatica riferita a epoche arcaiche della vicenda umana* – sottolinea Bruno Corà – *In assonanza con le parole di Villa Pomodoro elabora una componente plastica che entro una liscia cornice dispiega tre superfici a rilievo costellate di lettere secondo gli allineamenti della scrittura villanoviana, sulla quale modella in orizzontale le forme della mitica amigdala sfaccettata, ma anche attraversata da cunei, bagliori, aghi di penetranti tensioni*»[111].

Alla luce di questa lettura del linguaggio segnico di Pomodoro, anche altre opere possono suggerire collegamenti con il passato remoto dell'umanità. Dalle prime opere scultoree come "*La tavola dei segni*" (1957) al *"Il labirinto"*, iniziato nel 1995 in occasione di una

109) idem

110) Tagliaferri A. (a cura di). (20004). *Frammenti*. 2RC edizioni d'arte. Roma

111) AAVV. (2011). Arnaldo Pomodoro. p. 54-55

percorso di "iniziazione" verso il recupero di un sentire primigenio, di temi esistenziali, oltre a rappresentare la celebrazione della capacità dell'uomo di comunicare e di astrarre.
«*Ritengo* – come ha scritto Pomodoro in una presentazione all'opera, citando Bruno Schulz – *che "maturare verso l'infanzia sarebbe l'autentica maturità"».*
Ma anche le altre opere di Pomodoro portano in sé traccia di riferimenti concettuali, oltre che formali, alla preistoria. Le celebri sfere di bronzo, così perfette nella loro levigatezza esteriore, squarciate tanto da rivelare un interno complesso in contrasto con la superficie lucente, sono state interpretate come manifestazione simbolico-scultorea di un'unità perduta, un'unità ancestrale, un'armonia primigenia tra uomo, natura e cosmo sfaldata in frammenti. Un'armonia ferita, lacerata dalla progressiva alienazione umana, dall'isolazionismo, dal distacco netto e quasi irreparabile con la Madre Terra.
Tutto il linguaggio segnico di Pomodoro, nato dall'imitazione giovanile delle tavolette mesopotamiche e dei papiri egizi, trasformatosi poi in un discorso personalissimo e al contempo universale, è manifestazione di una riflessione sull'importanza del segno come portatore di significati che annullano la dimensione temporale, in cui presente e passato si fondono per mezzo di una comunicazione che risale alla germinazione delle idee (come sosteneva Klee, le cui opere influenzarono fortemente Pomodoro).
E proprio Klee scrisse[112]: «*Missione dell'artista è di penetrare, nei limiti del possibile, il terreno segreto nel quale si determina lo sviluppo delle leggi originarie. Quale artista non vorrebbe afferrare l'organo centrale di tutto il movimento spazio-temporale (si tratti del cuore o del cervello della creazione), dal quale tutte le funzioni derivano la loro vita? Nel grembo della natura, nel terreno originale della creazione, dove è nascosta la chiave di tutte le cose? (...) Il nostro cuore che batte ci guida verso l'interiorità profonda, verso il terreno originario*».

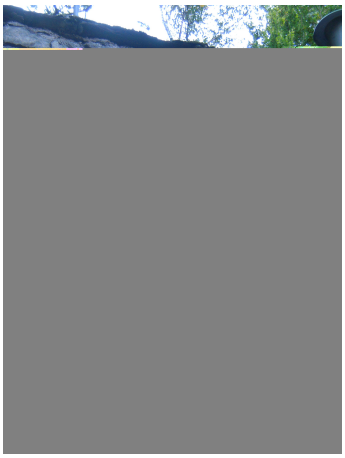
Paul Klee

112) Parole riportate nel saggio di Aniela Jaffé *Il simbolismo nelle arti figurative* in Jung C. (1980). *L'uomo e i suoi simboli.* p. 252

Ritorno al passato rievocato anche attraverso il ricordo dell'origine della creatività espressa dalle tante impronte di mani che popolano molte delle grotte preistoriche in tutto il mondo. Anche Pomodoro ha celebrato questa nascita con la sua impronta, che campeggia in evidenza, tra il suo codice segnico inconfondibile, nell'opera "*Lettera a K*" del 1965. E' l'affermazione della propria individualità artistica? Una presa di possesso del reale? L'espressione dell'identificazione completa tra opera e artista? Non ne è chiaro il significato. Come rimane nel mistero, nonostante i tentativi di interpretazione di archeologi e antropologi, il significato della presenza di impronte delle intere mani sulle pareti di grotte e caverne del Paleolitico. Un enigma affascinante al quale approcciarsi con sguardo artistico oppure psicanalitico o antropologico, ma sempre e comunque umanissimo, rivelatore della ricerca di identità contemporaneamente personalissime e collettive. Sentiero allo stesso tempo gestuale e simbolico, corporale e spirituale che hanno percorso anche artisti dell'astrattismo e dell'informale, come Giulio Turcato (1912-1995) che nella serie "Alleluja", agli inizi degli anni Settanta, colora le ombre delle sue mani in tonalità sgargianti o a contrasto con gli sfondi, quasi a significare un ideale incontro tra il corpo e l'anima. Potente strumento identitario che divenne denuncia per Ana Mendieta, che nel 1978 fece "disegnare" al fuoco su un telo di plastica la sua mano, e per Louise Bourgeois che fece delle mani le protagoniste di "*10 am is when you come to me*" (2007).

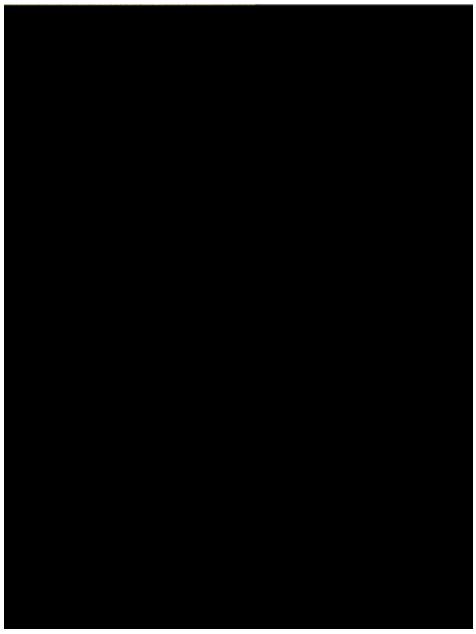
APPARATO ICONOGRAFICO

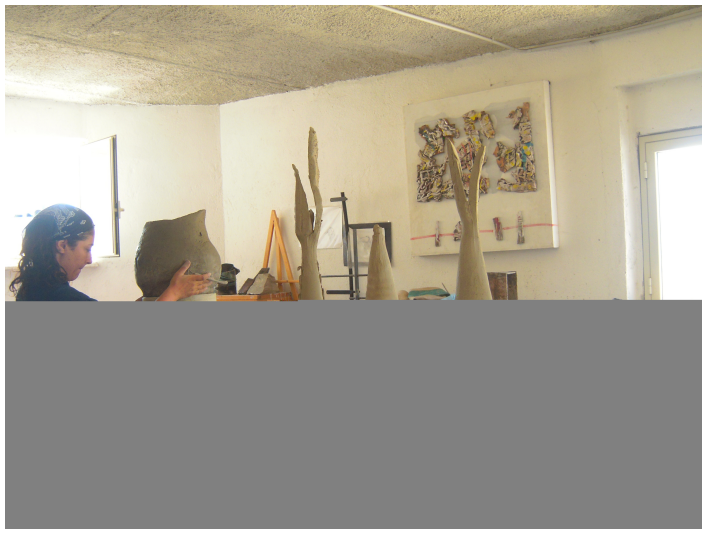
Incisioni rupestri in Valcamonica

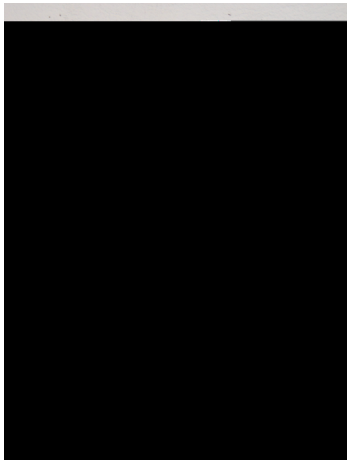


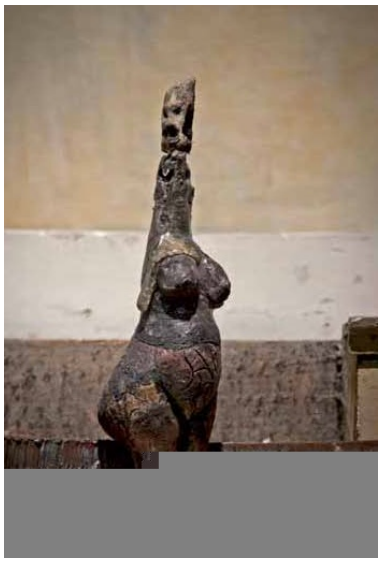
Stefania Pennacchio

Laboratorio a Reggio Calabria

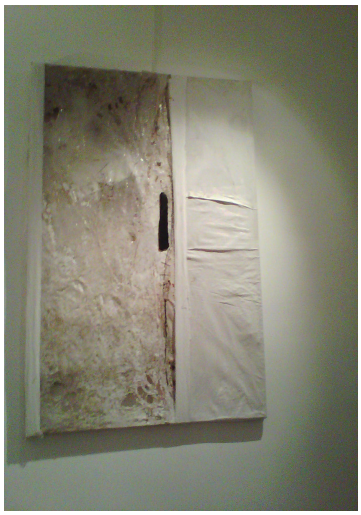








Mostra a Montecarlo 2013



Venere di Savignano

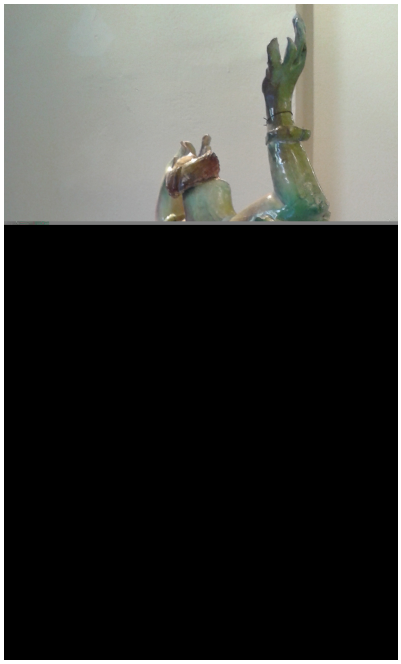
Dea Shala Stefania Pennacchio 2010

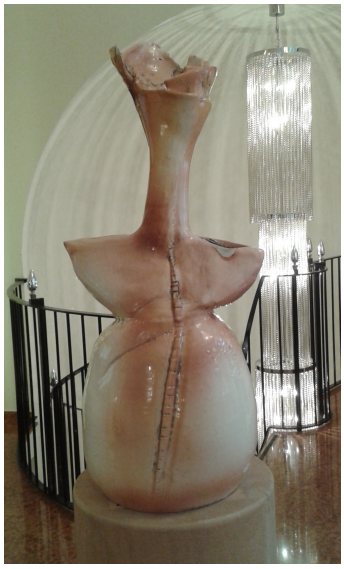
Venere di Willendorf

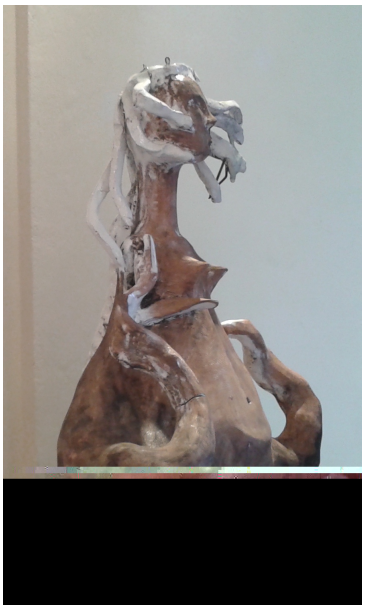
Venere della fertilità 2009

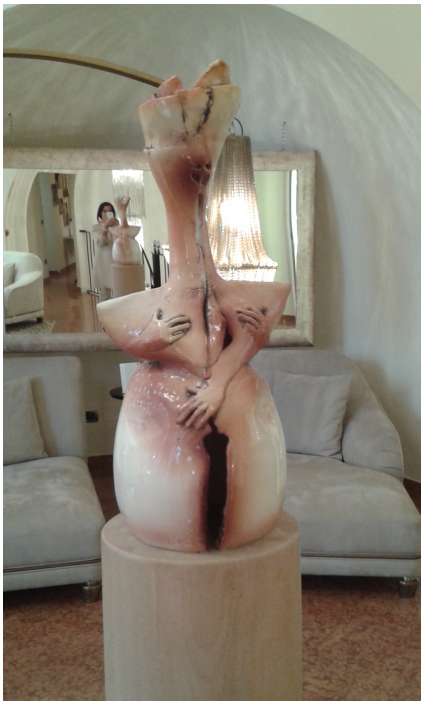
Mostra a Milano 2013

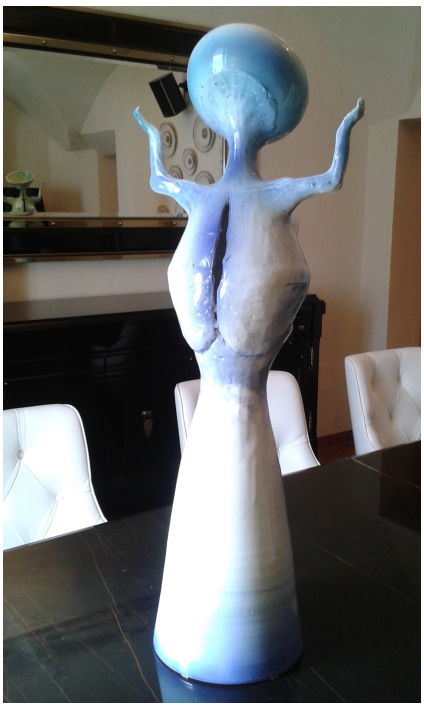
Esposizione Bologna 2015











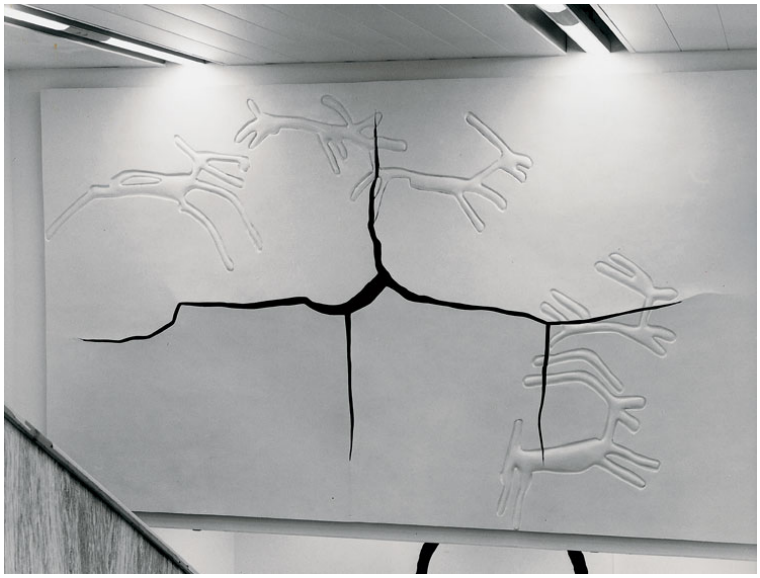
Franco Batacchi

Foto tratte dal catalogo *Batacchi* (2006) edizioni Perl'A

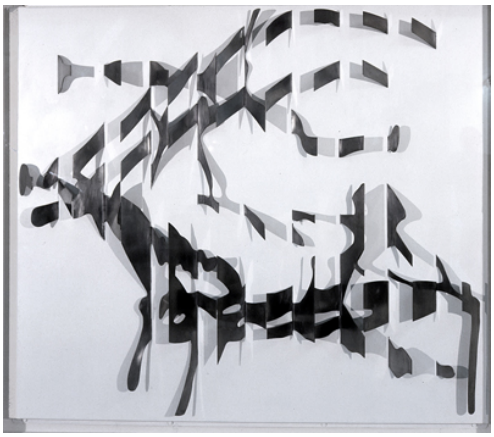
Foto tratta dal catalogo *Batacchi* (2006) edizioni Perl'A

Foto tratte dal sito www.liciniana.it

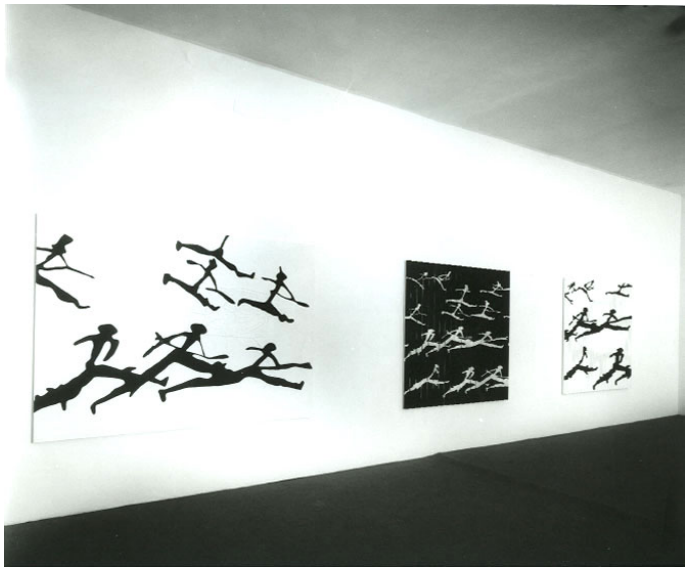
Sergio Fermariello

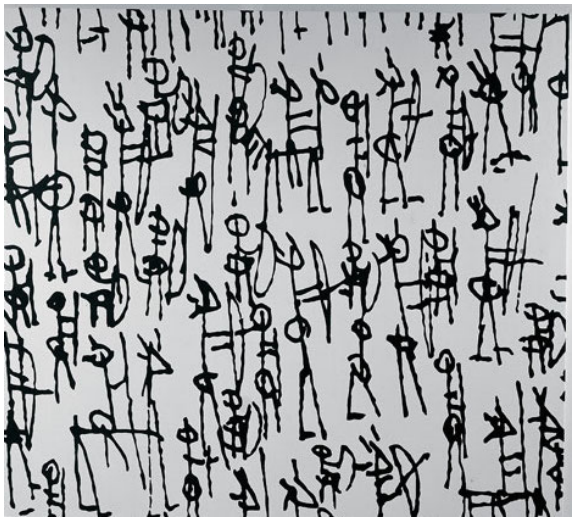


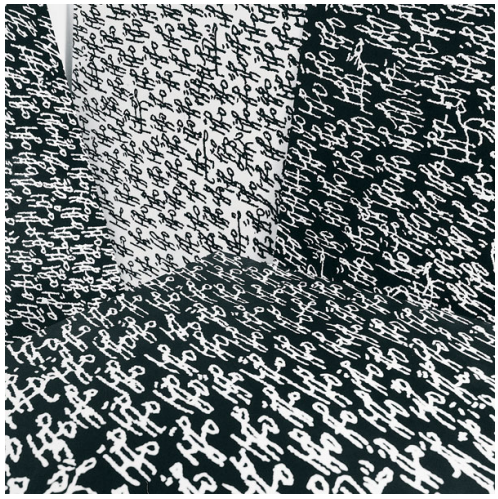
Opera realizzata nella Stazione della Metropolitana Cilea a Napoli 2000



Il guerriero sulla spiaggia 2015

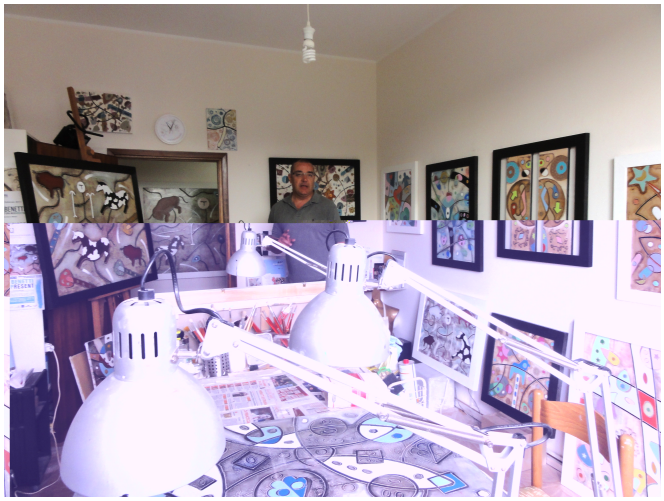






Andrea Benetti

Laboratorio a Bologna



Fonti di alcune illustrazioni

Foto 1 Ana Mendieta *Silueta* (fotografia) 1981 - Estate of Ana Mendieta Collection and Whitney Museum of American Art

Foto 2 Ana Mendieta *Rupestrian Sculptures* (fotografia) 1983

Foto Manuele Mirabella sito www.manuelemirabella.blogspot.it

Foto Franco Batacchi tratta dal sito www.liciniana.it

Foto Arnaldo Pomodoro tratte dal www.fondazionearnaldopomodoro.it

Foto Marino Marini tratta dal sito www. fondazionemarinomarini.it

Foto Guido Montauti tratta dal sito www.lagagransasso.it

Bibliografia

AAVV. (1988). *La funzione simbolica, saggi di antropologia*. Sellerio editore. Palermo

AAVV. (1989). *Le origini e il problema dell'homo religiosus*. Jaca Book. Milano

AAVV. (1989). *La funzione simbolica*. *Saggi di antropologia*. Sellerio. Palermo

AAVV. (1995). *Il Paleolitico dell'Italia Centro-Meridionale*. Vol. 1 delle Guide Archeologiche Preistoria e Protostoria in Italia. A.B.A.C.O. edizioni. Forlì

AAVV. (2000). *Scritti critici per Arnaldo Pomodoro e opere dell'artista 1955-2000*. Ed. Lupetti. Milano

AAVV. (2004). *Arte preistorica italiana*. Bollettino del Centro Camuno di Studi Preistorici. n. 34. Edizioni del Centro. Gianico

AAVV. *Franco Batacchi Nuova Venere Italica,* catalogo edito in occasione della mostra alla Galleria San Lorenzo, 22 Settembre-15 ottobre 2007. Milano

AAVV. (2011). *Andrea Benetti alle origini della pittura*. Edizioni Media Brain

AAVV. (2011). *Arnaldo Pomodoro.* Tornabuoni Art. Parigi

AAVV. (2012). *Contemporanea. Arte dal 1950 ad oggi*. Mondadori. Milano

Acocella A. *Paesaggi archetipici. Echi antropologici nell'arte tra 1960-1980.* Articolo del 19 marzo 2010 su Architetturadipietra Jounal. sito www.architetturadipietra.it.

Aczel A. D. (2010). *Le cattedrali della preistoria*. Raffaello Cortina editore. Milano

Agostino R. (a cura di). (2009). *Il parco archeologico Deri-San Pasquale Bova Marina*. Iiriti editore. Reggio Calabria

Anati E. (1989). *Simbolizzazione, concettualità e ritualismo dell'Homo Sapiens*, in "Le origini e il problema dell'*Homo Religiosus*", diretto da J. Ries, Jaca Book-Massimo, Milano. pp. 167-191.

Anati E. (1992). *Le radici della cultura*. Jaca Book. Milano

Anati E. (1995). *Valcamonica: una storia per l'Europa; il linguaggio delle pietre*. Edizioni del Centro. Capo di Ponte

Anati E. (1997). *I segni della storia*. Di Renzo. Roma

Anati E. (2002). *Il museo immaginario della preistoria: l'arte rupestre nel mondo*. Jaca Book, Milano

Anati E. (2002). *La struttura elementare dell'arte*. Centro Camuno. Capo di Ponte

Anati E. (2003). *40.000 ans d'art contemporain: aux origines de l'Europe*. Edizioni del Centro. Capo di Ponte

Anati E. (2007). *Capire l'arte rupestre*. Edizioni del centro. Capo di Ponte

Anati E. *Per una semiotica dell'arte primaria*. (testo presente nel sito www.ccsp.it)

Apa M. (1987). *Capogrossi, opere dal 1947 al 1972*. Arnoldo Mondadori editore. Milano

Apollonio U., Argan G. C., Masciotta M. (1960). *Cinque scultori d'oggi*. Minerva artistica. Bologna

Argan G. C. (1978). *Arnaldo Pomodoro, il tempo e la memoria* in Maestri contemporanei. Vanessa. Milano

Bachelard G. (1961).*La fiamma di una candela*. *E*d. Se. Milano

Bachelard G. (1990). *Poetica del fuoco*. Red. Como

Bachofen J. J. (1988). *Il matriarcato*. *Ricerca sulla ginecocrazia nel mondo antico nei suoi aspetti religiosi e giuridici*. Einaudi. Torino

Milano : A. Mondadori, 1992

Barbero L. M. (a cura di). (2012). *Capogrossi: una retrospettiva.* Marsilio. Venezia

Barilli R. (2006). *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1970-2005.* Feltrinelli. Milano

Barilli R. (2014). *L'arte contemporanea. Da Cezanne alle ultime tendenze.* Feltrinelli. Milano

Batacchi F. (2007). *Harakiri*. Ed. Il sogno di Polifilo. Treviso

Batacchi F. (2009). *Terminator*. Ed. Il sogno di Polifilo. Treviso

Batacchi F. (2011). *Batacchi una famiglia di artisti*. Grafiche Serenissima. Venezia

Bataille G. (2014). *Lascaux. La nascita dell'arte*. Aesthetica. Milano

Beatrice L., Perrella C. (1998). *Nuova arte italiana. Esperienza visiva ed estetica della generazione anni Novanta*. Castelvecchi. Roma

Beltràn A. (1993). *Arte rupestre preistorica*. Jaca Book. Milano

Berra L., Leonetti B., (a cura di). (2000). *Scritti critici per Arnaldo Pomodoro e opere dell'artista (1955-2000).* Lupetti editori di Comunicazione, Milano

Boas F. (1981). *Arte primitiva*. Boringhieri. Torino

Bocchi G., Ceruti M. (2006). *Origini di storie*. Feltrinelli. Milano

Bonicatti M. (a cura di). (1962). *Capolavori nei secoli*. *Dalle origini all'arte egizia*. Fratelli Fabbri editori. Milano

Bossaglia R. (1995). *Il Novecento italiano.* Charta. Milano

Breuil H., Leroi-Gourhan A., Coppens Y. (1987). *Le grandi tappe della preistoria e della paleoantropologia: lezioni inaugurali al College de France.* Jaca Book. Milano

Bruner J. *Meyerson oggi: riflessioni sulla psicologia culturale* in Pluriverso 1996, n. 4, pp. 91-101

Callari Galli M. *Orientamenti antropologici per la cultura contemporanea* articolo in Pluriverso, 1996, n. 1, pp. 22-29

Callari Galli M. *Nel labirinto della memoria culturale articolo* in Pluriverso, 1997, n.4, pp.81-88

Callari Galli M. (2000). *Antropologia per insegnare*. Bruno Mondadori. Milano

Campbell J., Eisler R., Gimbutas M., Musès C. (1991). *I nomi della dea*. *Il femminile nella divinità*. Ubaldini editore. Roma

Candotti M. P. (a cura di). (2014). *Frazer Matriarcato e dee-madri*". Mimesis Edizioni. 2014

Cantarella E. (a cura di). (1992). *Bachofen Johann Jakob*. *Il potere femminile*. Mondadori

editore. Milano
Caoci A. (a cura di). (2008). *Antropologia, estetica e arte*. F. Angeli. Milano
Caramel L. (2001). *Batacchi. Nova Venus Italica*. Ed. Gabriele Mazzotta. Milano
Cardi M. V. (a cura di). (1997). *Il rituale del serpente, percorsi di antropologia, estetica e arte*. Longo editore. Ravenna
Careri F. (2006). *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*. Giulio Einaudi editore. Torino
Carmagnola F. (1996). *Brucare i segni. Klee, i kilim e il linguaggio della Dea*. Articolo nella rivista Pluriverso, n. 5. pp. 96-108
Carmagnola F. (1998). *Parentesi perdute: crisi della forma e ricerca del senso nell'arte contemporanea.* Guerini. Milano
Carmagnola F. *Credere di sapere* in Pluriverso 1998 n. 2 pp. 84-96
Carmagnola F. *Luoghi incerti. Dalla noosfera all'ipermerce (e ritorno)* in Pluriverso 2000 n. 1. P. 147-164
Carmagnola F. (2008). *Genealogie dell'immaginario*. Utet Università. Torino
Castellana M. (a cura di). *Hélène Metzger. La scienza, l'appello alla religione e la volontà*. Lecce. Pensa MultiMedia editore. 2014
Cavalli Sforza L. e F. (2013). *Chi siamo. La storia della diversità umana*. Codice edizioni. Torino
Ceruti M. Preta L. (1990). *Che cos'è la conoscenza*. Editori Laterza. Roma
Cesari L. (a cura di). (2008). *Da Fontana a Yvaral*. Pazzini editore. Verucchio
Chevalier J. Gheerbrant A. (2011). *Dizionario dei simboli*. Edizione Bur. Milano
Clifford J. (1988). *Antropologia interpretativa*. Il Mulino. Bologna
Clifford J. (2004). *Ai margini delle interviste*. Meltemi. Roma
Clifford J. (2010). *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*. Universale Bollati Boringhieri. Torino
Conti L., Granzotto G. (2006). *Franco Batacchi dipinti, sculture, gioielli*. Catalogo pubblicato in occasione delle due mostre allestite al Palazzo del Senato e al Museo Nazionale di Villa Pisani a Strà. Ed. Perl'A
Cook J. (2013). *Ice Age art*, catalogo della mostra che si è tenuta al British Museum dal 7 febbraio al 26 Maggio, The british Museum press
Crispolti E. (1994). *La pittura in Italia. Il Novecento.* Mondadori Electa. Milano

Crispolti E. (1997). *Come studiare l'arte contemporanea.* Donzelli. Roma

Crispolti E. (a cura di). (2009). *Pietro Cascella. La Madre Terra*. Accademia Nazionale di San Luca. Roma

Dal Canton, G. *Batacchi*. *50 anni nell'arte* catalogo della mostra a Città di San Donà di Piave, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 13 febbraio-14 marzo 2010. Ed. Il sogno di Polifilo. Treviso

Daverio, P., Blanchaert. J. (a cura di). (2010). *Ananke. Stefania Pennacchio. Dei ed Eroi tra Scilla e Cariddi* catalogo della mostra all'Istituto Italiano di Cultura di Berlino (4 giugno-25 giugno 2010). Editoriale Giorgio Mondadori. Milano

Del Puppo A. (2013). *L'arte contemporanea. Il secondo Novecento.* Giulio Einaudi Editore. Torino

Delporte H. (1993). *L'image de la femme dans l'art prehistorique* in Bulletin de la Societè prehistorique francaise. Tome 90. n. 6. p. 383

Del Puppo A. (2003). *Primitivismo.* Art Dossier, Giunti, n° 195. Fi-Milano

Diamond J. (2006). *Armi acciaio e malattie*. Einaudi. Torino

Ditadi G. (a cura di). (2010). *I filosofi e gli animali.* AgireOra edzioni. Torino

Doni M., Giannetto E. (a cura di). (2011). *Uomo lupo. Saggio sul sadismo, il masochismo e la licantropia.* Edizioni Medusa. Milano

Durand G. (2009). *Le strutture antropologiche dell'immaginario*. Edizioni Dedalo. Bari

Le caverne e l'uomo

Ehrenberg M. (1992). *La donna nella preistoria.* Mondadori. Milano

Eliade M. (1988). *Enciclopedia delle religioni (dea, culto della).* Jaca Book. Milano

Eliade M. (1993). *Immagini e simboli*. *Saggi sul simbolismo magico-religioso*. Tea. Milano

Eisler R. *Il testo nascosto della storia: la gilania, androcrazia, e le scelte per il nostro futuro*, in Rivista Pluriverso, 1996, n° 1, pp. 40-52

Eisler Riane. (1996). *Il calice e la spada. La nascita del predominio maschile.* Nuove Pratiche edizioni. Parma

Erba- Tissot H. (a cura di). (1992). *Mitobiografia di Ernst Bernhard*. Adelphi. Milano

Fabietti U. *Mondo delocalizzato e antropologia della contemporaneità* in Pluriverso 2000, n. 1, pp. 82-90

Filippi M. Trasatti F. (2013). *Crimini in tempo di pace. La questione animale e l'ideologia del dominio*. Elèuthera. Milano

Freedberg D. (1/2008 gennaio-aprile). *Antropologia e storia dell'arte: la fine delle discipline?* Articolo pubblicato sulla rivista Ricerche di storia dell'arte. Carocci editore. Roma

Freedberg D. (2009). *Il potere delle immagini*. Piccola Biblioteca Einaudi. Torino

Galane L. Pagnucco Salvemini L. (2002). *Batacchi: Veneri degli Ipogei*. Perl'A. Venezia

Garroni E. (2010). *Creatività*. Quodlibet. Macerata

Geertz C. (1988). *Antropologia interpretativa*. Il Mulino. Bologna

Ghelardi M. Cesana A. (a cura di). (1990). *Johann Jakob Bachofen. Diritto e storia: scritti sul matriarcato, l'antichità e l'Ottocento.* Marsilio. Venezia.

Giancaspro M. (2009). *Batacchi carta a mano*. Catalogo della mostra alla Biblioteca Nazionale di Napoli, 21 aprile- 9 maggio 2009. Ed. Il sogno di Polifilo. Treviso

Giani Gallino T. (a cura di). (1990). *Le Grandi Madri.* Feltrinelli. Milano

Giani Gallino T. (1996). *La ferita e il re. Gli archetipi femminili della cultura maschile*. R. Cortina. Milano

Giannetto E. Renato A. (2005). *Saggi di storie del pensiero scientifico*. Ed Sestante-Bergamo University Press

Gimbutas M. (1996). *La civiltà dell'Europa Antica* in Rivista Pluriverso. n° 1, pp. 53-58

Gimbutas M. (2005). *Le dee viventi.* Medusa. Milano

Gimbutas M. (2008). *Il linguaggio della dea.* Venexia. Roma

Gimbutas M. (2010). *Kurgan. Le origini della cultura europea*. Medusa. Milano

Gioni M. (a cura di). (2015). *La Grande Madre. Donne, maternità e potere nell'arte e nella cultura visiva, 1900-2015*. Skira. Milano

Gould S. J. (2004). *I fossili di Leonardo e il pony di Sofia*. Il Saggiatore. Milano

Grandi S. (a cura di). *Andrea Benetti. Colori e suoni delle Origini*. catalogo della mostra tenutasi a Palazzo D'Accursio a Bologna dal 10 al 30 aprile 2013

Graves Robert. (2009). *La Dea bianca*. Adelphi edizioni. Milano

Gualdoni F. Pontiggia E. (a cura di). (2006). *A. Pomodoro. Sculture*. Galleria d'Arte L'incontro. Brescia

Gualdoni F. (a cura di). (2013). *Una scrittura sconcertante. A. Pomodoro opere 1954-1960*. I Quaderni della Fondazione Arnaldo Pomodoro. Milano

Harari Y. N. (2014). *Da animali a dei*. Bompiani. Milano

Hauser A. (1979). *Storia sociale dell'arte*. Piccola biblioteca Einaudi. Torino

Jenner R. *La natura come sistema complesso adattivo* in Pluriverso 2001 n. 4. pp. 28-40

Jung C. G. (2011). *L'uomo e i suoi simboli*. Tea tascabili editore. Milano

Kubler G. (2002). *La forma del tempo: la storia dell'arte e la storia delle cose*. Piccola Biblioteca Einaudi. Torino

Lachi C. (a cura di). (2004). *Museo Marino Marini a Firenze*. Polistampa. Firenze

Layton R. (1991). *The antropology of art*. Cambridge University press

Leroi-Gourhan A. (1977). *Il gesto e la parola*. G. Einaudi. Torino

Ligabue G. Gabriele Rossi O. (a cura di). (2006). *Dea Madre*. Electa. Milano

Lovelock J. (1991). *Le nuove età di Gaia*. Bollati Boringhieri. Torino

Maffei L. Fiorentini A. (2008). *Arte e cervello*. Ed. Zanichelli. Bologna

Mandel G. (2001). *Arte etnica*. Arnoldo Mondadori editore. Milano

Marchesini R. *Intelligenza emotiva versus intelligenza cognitiva* in Pluriverso 2001. n. 3. pp.22-33

Marchetti Adriano (a cura di). (2007). *Utopia e primitivismo. Nostalgia delle origini e fine dell'esotismo.* Panozzo editore. Rimini

Martini F. (2010). *Archeologia del Paleolitico*. Carrocci editore. Roma

Mezzalira F. (2013). *Le immagini degli animali tra scienza, arte e simbolismo*. Angelo Colla editore. Costabissara

Mithen S. (1996). *The Prehistory of the mind. A search for the origins of art, religion and science*. Thames and Hudson Ltd. London

Mithen S. (1998). *Creativity in human evolution and prehistory*. Routledge. London

Mithen S. (2007). *Il canto degli antenati: le origini della musica, del linguaggio, della mente e del corpo*. Codice. Torino

Montuori A. (1996). *Gilania e la cultura planetaria. Un'esplorazione personale* in Rivista Pluriverso, n° 1, pp. 59-66

Montuori A. Purser R. E. *Le dimensioni sociali della creatività* in Pluriverso 1997, n. 1, pp. 78-88

Morin E. (2001). *I sette saperi necessari all'educazione del futuro*. R. Cortina. Milano

Morin E. (2002). *Il metodo 5. L'identità umana*. Raffaello Cortina editore. Milano

Neumann E. (1981). *La grande madre, fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio.* Astrolabio. Roma

Neumann E. (1989). *La terra madre e dea: sacralità della natura che ci fa vivere.* Quaderni di Eranos. Como

Neumann E. (1993). *L'uomo creativo e la trasformazione*. Marsilio. Padova

Nigro Covre J. (2008). *Arte contemporanea: le avanguardie storiche.* Carocci. Roma

Oeschger E. (2005). *Sahara Algeria. Rock Art in Oued Djerat and the Tefedest Region* articolo pubblicato sul sito di Underslos museum Tanum Rock Art Research Centre

Palomba R. (2013). *Sognando parità. Un'inchiesta*. Adriano Salani editore. Milano

Pancotto P. P. (2010). *Arte contemporanea: dal minimalismo alle ultime tendenze.* Carocci. Roma

Pancotto P. P. (2013). *Arte contemporanea: il nuovo millennio.* Carocci. Roma

Parisot C., Rossi G., Iacuaniello D. (a cura di) "*Andrea Benetti. M173. Tracce apocrife"* catalogo della mostra tenutasi a Palazzo Taverna a Roma dal 21 al 31 ottobre e a Palazzo Pepoli- Campogrande a Bologna dal 15 al 23 dicembre 2012

Parmiggiani S. (a cura di). (2006). *Arnaldo Pomodoro, opere 1960-2005*. Catalogo Skira. Milano

Pennacchio S. (2011). *Ulisse sono io.* catalogo. Skill edition. Roma.

Pennacini C. (a cura di). (2013). *La ricerca sul campo in antropologia. Oggetti e metodi.* Carrocci editore. Roma

Pessina A., Tinè V. (2010). *Archeologia del Neolitico*. Carrocci editore. Roma

Price S. (2015). *I primitivi traditi*. Johan & Levi editore

Priuli A. (2013). *Segni come parole. Il linguaggio perduto*. Priuli & Verlucca editori. Scarmagno (To)

Ries J. (2008). *Simbolo. Le costanti del sacro*. Jaka Book. Milano

Riout D. (2002). *L'arte del ventesimo secolo: protagonisti, temi, correnti.* Einaudi. Torino

Ronzon F. (2006). *Antropologia dell'arte. Dalla pittura del Quattrocento all'arte etnica contemporanea.* ed. Meltemi. Roma

Ronzon Francesco (2008). *Sul campo*. Booklet. Milano

Rousseau J. J. (1997). *Discorso sulle scienze e sulle arti, sull'origine della disuguaglianza fra gli uomini.* Rizzoli. Milano

Rubin W. (a cura di). (1985). *Primitivismo nell'arte del XX secolo. Affinità tra il tribale e il moderno*. Arnoldo Mondadori editore. Milano

Russoli F. (a cura di). (1975). *Al di là della pittura. Arte povera, Comportamento, Body Art, Concettualismo.* Fratelli Fabbri editori. Milano

Schmandt-Besserat D. *L'impatto della scrittura sull'arte* in Rivista Pluriverso, 2001, n. 3, pp 14-21.

Sciaccaluga M. (a cura di). (2005). *Sergio Fermariello senza ridere e senza piangere opere 1988-2005.* Ed. Ronchini Arte Contemporanea. Terni

Sini C. (1989). *I segni dell'anima. Saggio sull'immagine*. Editori Laterza. Roma

Sini C. (1991). *Il simbolo e l'uomo.* Egea. Milano

Sini C. (2012). *Il sapere dei segni.* Jaca Book. Milano

Stringer C. (2012). *Lone survivors. How we came to be the only humans on earth*. Times Books. New York

Tagliagambe S. *Le radici e le ali dell'identità. L'io come sistema organizzativo* in Pluriverso 1997. n. 3. p. 40-52

Tagliagambe S. (2005). *Le due vie della percezione e l'epistemologia del progetto*. F. Angeli. Milano

Tattersall I. (2009). *Il mondo prima della storia*. *Dagli inizi al 4000 a.C*. Raffaello Cortina Editore. Milano

Tiezzi E. *Archimede e l'apprendista stregone*. *Considerazioni sul rapporto tra bellezza e scienza* in Pluriverso 1997, n. 3, pp. 84-91

Vialou D. (2005). *Preistoria*. *Le origini dell'arte*. Editore Corriere della Sera

Villa E. (2005). *L'arte dell'uomo primordiale*, Abscondita. Milano

Vivarelli P. *La preistoria fantastica di Alberto Savinio*, in Paleocronache, 1992, v. 1, ed. in/out. Milano. pp.68-79

Wesel U. (1985). *Il mito del matriarcato. La donna nelle società primitive.* Il Saggiatore. Milano

Zanzotto A. (1965). *Chi ben comincia* in *Franco Batacchi,* catalogo della mostra personale, Galleria Santo Stefano. Venezia

Zeki S. (2003). *La visione dall'interno*. *Arte e cervello*. Bollati Boringhieri. Torino