

Carlo Ginzburg, *Paura reverenza terrore. Cinque saggi di iconografia politica*, Adelphi, Milano 2015

Come ognuno sa bene, le Muse – e dunque le arti – sono figlie di Mnemosyne e assolvono quindi alla preziosa funzione di tramandare nel tempo, generazione dopo generazione, il ricordo di quel che l'uomo è stato, di ciò che egli ha compiuto. Non va però dimenticato che le Muse – e dunque le arti – hanno anche un padre, e un padre ingombrante: Zeus. Il significato è forse meno trasparente, ma certo più rilevante, almeno per chi studi il rapporto complesso e ancestrale fra l'arte e il potere: l'arte in ogni sua forma ed espressione è dunque “figlia” del potere, ma questo non vuol dir certo che essa ne sia necessariamente ancella devota. In una relazione profondamente dialettica e problematica, le arti scelgono invece continuamente la propria posizione nei confronti del potere, ad esso asservite o contrapposte, da esso emancipate o condizionate.

In questo senso va intesa la disamina di Ginzburg che sceglie e affronta cinque icone dell'immaginario collettivo il cui contenuto rimanda in alcuni casi a significati scopertamente politici, e sempre comunque alla plurisecolare vicenda del potere. Se tre di esse sono capolavori dell'arte risalenti rispettivamente al XVI, al XVIII e al XX secolo (e in particolare ai momenti storici che di quei secoli rappresentano la cifra politica maggiormente “traumatica”, ovvero la colonizzazione del Nuovo Mondo, la Rivoluzione francese e la Seconda guerra mondiale), due sono invece immagini meno “prevedibili” le cui finalità pratiche non ne sminuiscono affatto il valore artistico e in special modo simbolico – politico-filosofico in un caso, politico-militare nell'altro.

Le cinque diverse parti di cui si compone lo studio sono comparse originariamente in veste autonoma all'interno di riviste e pubblicazioni, sia italiane che straniere, nell'arco del decennio 1999-2009. È in occasione di questa edizione (Adelphi, 2015) che i saggi sono stati rivisitati e riuniti nell'ambito di un discorso complessivo che rilegge e reinterpreta le cinque icone artistico-politiche alla luce del concetto di *Pathosformeln*, uno strumento analitico ripreso da alcune tesi di Warburg e riadattato da Ginzburg che se ne serve per dimostrare con dovizia di esemplificazioni e scioltezza argomentativa come le formule iconografiche che nella classicità esprimevano terrore e venerazione siano state più volte recuperate nel corso del tempo per fini politici.

La coppa in argento dorato, risalente al 1530 circa, che è oggetto del primo saggio ha una storia molto travagliata e presenta caratteristiche formali e simboliche originalissime che la rendono un vero e proprio ibrido. Le splendide decorazioni che ornano il piedistallo, la tazza e il coperchio, interpretabili come raffigurazioni

di popolazioni esotiche relative all'epopea dei *conquistadores*, richiamano in maniera piuttosto esplicita le forme della mitologia greca e romana. L'arte rinascimentale ritorna dunque a "formule di pathos" classicheggianti che nell'età medioevale erano state accantonate e dimenticate perché ritenute pagane e demoniache, ma che ora, riscoperte, permettono di abbracciare l'intera gamma delle emozioni e dell'agire dell'uomo, conferendovi il sigillo dell'esperienza. Ma non è tutto: se da una parte il Nuovo Mondo viene reso più familiare attraverso il riutilizzo di forme ricavate dall'antichità classica, nello stesso tempo proprio queste forme giovano a congelare il ricordo della cruenta conquista spagnola in un mondo mitologico lontano e astratto, e consentono alla memoria storica di guardare con salvifico distacco agli eventi più drammatici che è chiamata a ricordare.

Il tema del secondo saggio, ispirato dall'illustrazione del frontespizio del *Leviatano* di Hobbes è il terrore, e ciò rende questa sezione dello studio di Ginzburg – anche al di là dei rimandi all'odierno terrorismo globale – attualissima e assai stimolante, in considerazione dei molti "terrori" (militari, tecnologici, ecologici e dunque, in fin dei conti, politici) che condizionano e minacciano la nostra civiltà. Come per Epicuro dalla paura originano le religioni, per Hobbes dalla paura nasce il patto sociale che conduce alla fondazione dello Stato. Ma come il sentimento dell'uomo di fronte alla divinità è complesso e multiforme, non una semplice paura ma soggezione, reverenza, terrore sacro, così di quella medesima complessità si nutre in ogni tempo il potere politico per presentarsi come autorità legittima. Una interessantissima suggestione in tal senso viene dall'analisi delle differenze esistenti fra le due versioni del frontespizio dell'opera di Hobbes: mentre nell'immagine tratta dall'esemplare in pergamena dedicato al re Carlo II i volti che compongono il corpo del Leviatano, e in cui si palesa l'espressione della paura, guardano verso il lettore, poiché il destinatario di quell'edizione è appunto il sovrano, nell'illustrazione definitiva i volti fissano invece il Leviatano indirizzando dunque il sentimento di soggezione mista a reverenza alla loro creatura politica, allo Stato.

L'intreccio tra religione e politica è in qualche misura al centro anche del terzo saggio che esamina il celebre *Marat all'ultimo respiro* di Jacques-Louis David in un illuminante confronto con un'altra opera dell'artista francese, *Le Peletier de Saint-Fargeau sul letto di morte*: attraverso l'analisi di alcuni significativi particolari, Ginzburg nota come entrambe appaiano evidentemente ispirate a stilemi e forme dell'antichità classica, ciò che nel Marat sembra arricchirsi di un'ulteriore nota evangelico-cristiana. Questo strano rimando, che parrebbe stonare nel ritratto di un rivoluzionario illuminista, trova la sua ragion d'essere innanzitutto nel profondo sentimento popolare di autentica venerazione che, dopo la morte del giacobino, viene tributato alla sua persona. Ma agli occhi di David è inoltre del tutto evidente che «la vittoria della Rivoluzione aveva modificato i rapporti di forza [tra lo Stato e la religione], aprendo spazi di manovra prima impensabili» e che la Repubblica «cercava una legittimità supplementare invadendo la sfera del sacro» che si tramuta così in uno strumento funzionale al servizio del potere secolare. Ecco che un quadro diviene "manifesto", atto ideologico di fondazione politica.

Il quarto saggio, dal folgorante titolo *La patria ha bisogno di te*, sviluppa il tema della forza di persuasione delle immagini – politiche e no – sulle masse e sull'opi-

nione pubblica, accompagnandolo a una riflessione sulla necessità che la storiografia presti ad esse un'attenzione non meno accorta che ai libri o ai manoscritti. Chi non ricorda il celeberrimo manifesto dello zio Sam che chiama alle armi i giovani americani? E chi non avverte di fronte a quello sguardo penetrante, di fronte a quel dito assertivo, un moto interiore di timore e patriottismo insieme? Ginzburg ripercorre la vicenda dell'antenato inglese di quell'irresistibile invito all'arruolamento, a partire dalla storia dell'uomo, Lord Kitchener, che presta il proprio volto al governo britannico per sollecitare la mobilitazione delle truppe in occasione del primo conflitto mondiale. L'impatto del manifesto sulla popolazione è certamente formidabile se si guarda a quelli realizzati di lì a poco sulla sua falsariga in Italia, in Ungheria, in Germania, in Unione Sovietica e appunto negli Stati Uniti. Grazie alla citazione delle innumerevoli interpretazioni satiriche o parodiche dell'originale, nonché ai riferimenti al linguaggio pubblicitario e alle visioni distopiche di Orwell e del Grande Fratello di 1984, questo scritto offre scorci di sorprendente attualità.

Da uno dei capolavori simbolo dell'arte e della storia del Novecento, *Guernica* di Picasso, prende le mosse il quinto e ultimo saggio che, sulla scorta dell'indicazione dello stesso pittore spagnolo, propone la tesi secondo cui la conoscenza piena di un'opera non può prescindere da una contestualizzazione storica e da un'indagine sul cosiddetto "uomo creativo". L'esame si apre quindi delineando il momento storico in cui *Guernica* fu concepita, e si costruisce intorno ai disegni preparatori e alle bozze, ma anche ai rimaneggiamenti e alle correzioni che Picasso fino all'ultimo non cessa di apportare. Anche qui ritorna prepotentemente il tema della mitologia classica come linguaggio comune, condiviso e riconoscibile: formule che rivivono attribuendo valore e significato anche alla narrazione di un evento moderno. Un enigma legato a quest'opera e alla sua simbologia è poi dato dall'assenza nell'affresco di ogni riferimento esplicito o meno, al nemico, all'aggressore fascista: ma anche in questo caso Ginzburg recupera una possibile risposta a partire da un bel pensiero di Bataille, filosofo molto vicino a Picasso, per cui «per combattere la miseria fascista abbiamo bisogno di una comunità di cuori», non di una «vuota baraonda, una vasta decomposizione di esseri umani legati solo dalla negazione», ma «una comunità legata dalla tragedia e dalla morte», come appare appunto quella di *Guernica*.

Ciascun saggio è suddiviso in brevi paragrafi ed è molto opportunamente corredato da un gran numero di riproduzioni fotografiche – la maggior parte delle quali a colori – che attraverso un'ampia carrellata di opere d'arte, disegni, tavole preparatorie, manifesti, stampe d'epoca (ma anche di luoghi e siti di capitale interesse storico-politico) consentono di seguire e punteggiare le tesi dell'Autore con un immediato riscontro di quanto in esse sostenuto. Un puntuale ed esaustivo elenco delle immagini compare in fondo al volume subito prima dell'indice dei nomi e dopo il ricco apparato di note che, pur molto dettagliate, non appesantiscono la lettura proprio in ragione della loro collocazione defilata.

Il meccanismo narrativo interno a ciascuno dei cinque saggi sembra a volte rimandare alla struttura del giallo classico, procurando un piacevole coinvolgimento nella scoperta della sottotrama intessuta dagli intenti e dagli scopi più o meno espliciti, più o meno segreti, che trapelano da un'opera o, in certi casi assai interessanti,

dall'evoluzione di un progetto artistico. Anche se alcuni passaggi rischiano di apparire un po' faticosi a causa di certe digressioni o della complessità dei riferimenti, la scrittura scorre piana e invitante e lo stile vivace rende lo studio di straordinario interesse. Ginzburg guida per mano il lettore in un viaggio analitico che diviene via via ricerca iconografica, indagine storica (a tratti gustosamente biografica) e anche ovviamente interpretazione simbolica e storiografica, permettendogli di seguire da vicino e quasi "in diretta" – concessione per nulla scontata per il pubblico di un saggista – il metodo dello studioso, appassionato e rigoroso insieme.

La ricchezza delle notizie, l'acutezza delle intuizioni, l'efficacia delle argomentazioni, il fascino di talune suggestioni contenute in questo volume fanno sì che la sua lettura possa senz'altro essere propedeutica a un lavoro di ricerca sulla storia, la storiografia, la politica, la filosofia, l'arte e persino la letteratura: esso si rivela, infatti, una vera e propria miniera di spunti e riflessioni su argomenti anche disparati. Tuttavia il suo maggior pregio risiede probabilmente nella capacità di instillare nel lettore il piacere della ricerca, di suscitare in lui una viva curiosità, di spingerlo a una visione critica e ragionata delle vicende storiche, attraverso una lente diversa da quella della storiografia tradizionale.

*Mariacristina Guastella*