CORRIERE DELLA SERA
SETTE

Data 28-08-2015
Pagina 86
Foglio 1

Piaceri&Saperi **Saggistica** / di Diego Gabutti

Sommersi nelle immagini

Veri strumenti di potere, ci seducono, ci ammoniscono, ci consolano. Dal *Leviatano* fino agli schermi dei tablet

È attraverso le immagini che ci fissano (fissano proprio noi, non c'è da sbagliare) dai manifesti murali, dalle prime pagine dei giornali, dalle copertine dei libri e dagli schermi di computer, televisori, tablet e smartphone che la politica prende forma nel cuore della vita quotidiana – un distillato alchemico di propaganda, réclame, arte e metafisica, come spiega Carlo Ginzburg nel suo ultimo libro, *Paura reverenza terrore*.

Sono immagini classiche o classicheggianti: la commossa retorica similcristiana del Marat all'ultimo respiro di Jacques-Louis David, per esempio, di cui Ginzburg traccia la genesi a partire da opere del rococò devoto. Oppure il mostro da fumetto dark, composto da umani saldati insieme come mattoncini di Lego per dare vita all'Uomo che li riassume e li domina tutti col terrore: lo Stato «macroantropico» che campeggia sulla copertina delle prime edizioni di *Leviatano*, apparso nel 1651. Sull'esempio di Cartesio, che spiegava la natura come un modello idraulico e l'intero regno animale come un parco macchine abitato da automi semoventi, Thomas Hobbes converte la politica in scienza politica e ne svela gli arcani: il terrore che lo Stato pratica e incarna per impedire che l'umanità ricada nello stato di natura, dove l'uomo è lupo agli uomini come all'alba dei tempi storici – o come nel Nuovo Mondo, appena scoperto, e abitato da "selvaggi". Tutt'altro che "nuovo", spiega Ginzburg nel primo saggio del libro, dedicato alla Coppa d'argento d'Anversa, il Nuovo Mondo è agli occhi dell'Occidente il mondo antico di ritorno: un'età dionisiaca, pagana, devota a dèi sanguinari, in cui tutti danzano nudi insieme a figure semianimalesche e dove, come nelle figure sbalzate sulla Coppa d'Anversa, non ci sono freni morali. Per alcuni questo è un bene, per altri un abominio, ma bisognerà aspettare un manifesto del 1970 o giù di lì, in cui l'immagine militarista dello Zio Sam che punta il dito dicendo «I Want You», «voglio te», passa al nemico pacifista in piena guerra del Vietnam e dice «I Want Out», «voglio uscirne», per capire che lo sguardo fisso e ipnotico del *Leviatano*, quando guarda proprio te negli occhi, non si sta appellando al tuo coraggio ma (come sempre) alla tua paura. Ginzburg racconta la storia esemplare di questo particolare manifesto murale — il bando d'arruolamento — a partire dal modello originario inglese col volto baffuto e strabico di Lord Kitchener («duro, spietato e implacabile» segretario alla guerra nel 1915) fino al manifesto che campeggia nelle prime righe di *1984*, l'allegoria antistalinista di Orwell: «Rappresentava una faccia enorme, larga più di un metro: la faccia d'un uomo di circa quarantacinque anni, grossi baffi neri, lineamenti rudi ma non sgradevoli. Era una di quelle fotografie in cui pare che gli occhi vi seguano mentre vi muovete».

PAURA REVERENZA TERRORE
di **Carlo Ginzburg**
Adelphi 2015,
pp. 311, 40 euro

Da leggere inoltre...

LEVIATANO
di **Thomas Hobbes**
Bur Rizzoli 2011,
pp. 819, 13 euro,
ebook 2,99 euro

◆

I FILOSOFI E I SELVAGGI
di **Sergio Landucci**
Einaudi 2014,
pp. 455, 27 euro

◆

DAVID. IL TEATRO DEL CRIMINE
di **Michel Thévoz**
Abscondita 2003,
pp. 88, 10 euro

◆

1984
di **George Orwell**
Mondadori 2002,
pp. 336, 11 euro, ebook 6,99

Citazioni picassiane. Ciascuna di queste icone è contemporaneamente d'ammonimento e di consolazione per chi le guarda. Ginzburg esplora la loro origine, analizza la loro struttura e ne osserva, con lo sguardo impassibile, attento e un po' beffardo dello storico, l'evoluzione attraverso le metamorfosi e gli avatar cangianti della religione, dell'utopia rivoluzionaria, della pubblicità. Ultimo tarocco, *Guernica* di Picasso, il cui messaggio è insieme equivoco e inequivocabile. Zeppo di citazioni classiche, dal mito greco alla corrida, in Guernica nulla — misteriosamente — rimanda al fascismo, del quale il catastrofico bombardamento della cittadina basca, nel 1937, resterà in eterno il testimonial.

Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.

la Repubblica

Data 29-08-2015
Pagina 54/55
Foglio 1 / 2

Le idee

Dall'oro del Nuovo Mondo di Cortés al frontespizio del "Leviatano" di Hobbes fino a "Guernica" Le origini della nostra società visiva nel nuovo libro di Carlo Ginzburg

L'immagine al potere quando la storia diventa icona

ANTONIO GNOLI

I cinque saggi che Carlo Ginzburg dedica all'iconografia politica — titolo "Paura reverenza terrore" — inaugurano "Imago", la nuova collana dell'Adelphi. Ho chiesto all'editore, Roberto Calasso il perché di una scelta così azzardata in un tempo in cui tutto è immagine. Poi, a lettura compiuta, capisco quanto l'immagine sia ricca di residui inesplorati, di zone opache, di enigmi e di affascinanti soluzioni. Ginzburg ci ha messo di fronte a tutto questo. Ha guardato con gli "occhiacci" dello storico il farsi di alcune vicende, apparentemente di dettaglio, in realtà fondamentali per capire come la ricerca iconica sia parte integrante di un processo più generale che investe la politica e, in un certo senso, l'attualità. Ma cosa si deve intendere con parole oggi così usurate? Ginzburg non ignora certamente il presente. Da storico conosce le difficoltà insormontabili di volerlo ingabbiare e spiegare: «Qualche volta», scrive, «bisogna cercare di sottrarsi al rumore incessante delle notizie che ci arrivano da ogni parte. Per capire il presente dobbiamo imparare a guardarlo di sbieco. Oppure, ricorrendo a una metafora diversa: dobbiamo imparare a guardare il presente a distanza, come se lo vedessimo attraverso un cannocchiale rovesciato». Rileverei qui due motivi spaziali: l'obliquità e la distanza. Traduco: non c'è una via diretta per conoscere ciò che ci sta accadendo e, soprattutto, solo allontanandoci dal fuoco dell'azione possiamo sperare di afferrarne il senso. È un'indicazione di metodo e di sostanza storiografica che questi saggi ci consegnano. Di che cosa parlano?

Ginzburg esamina cinque situazioni storiche in cui centrale risulta essere l'immagine. Nel primo analizza una coppa di argento dorato, eseguita da un artigiano di Anversa ai tempi dei conquistadores. Dono diplomatico di Margherita d'Austria al Re di Francia. Materia per specialisti di arti minori, verrebbe spontaneo pensare. In realtà, attraverso il prezioso oggetto Ginzburg ci mostra come le sue immagini velano e svelano al tempo stesso l'efferata conquista spagnola, al seguito di Cortés. La coppa è decorata da scene che illustrano l'avventura del Nuovo Mondo ed è realizzata in uno stile ibrido che richiama figure della mitologia greca e romana. Nascondendo al tempo stesso le crudeli e sanguinarie responsabilità dei conquistadores verso i nativi americani. Memoria e distanza possono diventare strumenti del potere.

Il secondo e il terzo saggio pongono al centro il rapporto tra religione e politica. In uno Ginzburg esamina l'immagine disegnata sul frontespizio del *Leviatano* di Thomas Hobbes. Per il filosofo dell'assolutismo il potere politico presuppone la forza, ma da sola essa non basta a fondare lo Stato. Necessita della paura e della soggezione. Ossia di quegli ingredienti con cui anche la religione ha in passato trionfato. Hobbes è all'origine della teologia politica.

Paura, terrore, disorientamento, sono anche i sentimenti che attraversano il nostro attuale sentire. Ginzburg avverte che il mondo nel quale viviamo è per molti versi simile a quello descritto nel *Leviatano*. Hobbes immaginò che per uscire dall'anarchia e dal terrore dello Stato di Natura occorresse rinunciare alla propria libertà individuale. Faremmo anche noi lo stesso se il pianeta fosse in pericolo? Se l'estinzione minacciasse la più potente delle specie esistenti, cioè l'uomo? Accetteremmo, si chiede Ginzburg, un Leviatano infinitamente più potente di quelli del passato? Un futuro ipotetico — aggiunge lo storico — che speriamo non si verifichi mai.

Nell'altro saggio si esamina il quadro con cui David effigiò l'ultimo respiro di Marat. La posta in gioco, nota Ginzburg, era per David non solo artistica ma poli-

Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.

la Repubblica

Data 29-08-2015
Pagina 54/55
Foglio 2 / 2

tica. Egli cristianizzò un frutto maturo dell'illuminismo creando il culto del rivoluzionario. La "venerazione" di Marat (il suo cuore deposto sull'altare) sembrerebbe in palese contraddizione con i contenuti dell'azione politica, ma quando può, «il potere secolare si appropria dell'aura della religione». La divinizzazione dell'"incorruttibile" fu pienamente compresa da Baudelaire.

Infine gli ultimi due saggi relativi a due immagini potenti del Novecento: Il manifesto con cui Lord Kitchener — alla vigilia della Prima guerra mondiale — richiamò la gioventù inglese alle armi. Quell'immagine mise in moto la potente macchina bellica e Ginzburg ne analizza due dettagli: lo sguardo di Lord Kitchener e il suo dito puntato verso l'osservatore. Di entrambi i particolari segue l'evoluzione, ma anche i precedenti. L'uso della tradizione ma al tempo stesso la forte capacità di innescare un meccanismo imitativo: il richiamo a Caravaggio (non solo) ma altresì la sorprendente riutilizzazione di quella immagine in chiave pubblicitaria, o in quella più terrorizzante del "Grande Fratello". Infine, l'ultimo dei saggi (forse il più sorprendente) dedicato a *Guernica*. Non è facile riportare la ricchezza di tutti i passaggi. Vi basti sapere che l'idea che *Guernica* (il quadro o meglio il murale fu esposto la prima volta nel 1937) è tutt'altro che la semplice testimonianza contro la guerra e il fascismo. Scopriamo, in conclusione, una relazione poco nota tra Picasso e Georges Bataille.

Il ruolo fondamentale che il filosofo francese — con la sua mitologia privata e fascinazione per il fascismo — ebbe nelle diverse versioni di *Guernica*. Come dire: le cose non sono mai quelle che si vedono.

Che cosa vediamo? Immagini naturalmente. Di esse lo storico non può fare a meno. Ginzburg ha presente la grande lezione di Aby Warburg e l'elaborazione del concetto di *Pathosformeln*, le formule del pathos, con cui il grande storico dell'arte ritrovò un filo comune nella storia delle immagini, da quelle classiche del mondo antico alle più recenti: certi gesti primordiali, che l'arte classica immortalò sotto il segno del mito, sopravvissero grazie anche alla commozione che suscitarono e che, come un fiume carsico, seppero trasmettere alle epoche successive.

Una costante nel lavoro di Ginzburg è la centralità dell'immagine (basti pensare allo straordinario lavoro che nei primi anni Ottanta dedicò a Piero della Francesca). L'immagine, come ponte tra memoria (visiva) e distanza, va in soccorso dei documenti scritti, illumina fonti nascoste, rivela, in qualche modo, l'irrivelabile.

Cos'è che non si può rivelare e che pure viene dischiuso dallo sguardo dello storico? Sospettiamo sia il reincantamento, tra falso e vero, del mondo moderno. È una conclusione che andrebbe approfondita. Rappresentando una delle traiettorie principali dell'importante lavoro di Ginzburg.

©RIPRODUZIONE RISERVATA

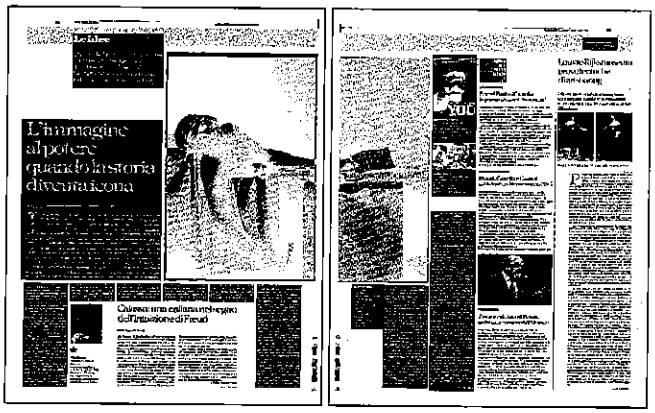
PER SAPERNE DI PIÙ
www.ypmuseum.ru
www.adelphi.it

IL DIPINTO
Qui sopra, il dipinto del pittore francese Jacques-Louis David La morte di Marat *del 1793 L'opera (olio su tela) è conservata al Museo reale delle belle arti del Belgio*

GLI ESEMPI

PROPAGANDA
Il manifesto del 1914 di Lord Kitchener che raffigura un ufficiale britannico con un dito puntato e la scritta Your country needs you

GUERNICA
Il dipinto di Pablo Picasso realizzato dall'artista nel 1937 dopo il bombardamento della città durante la guerra civile spagnola



Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.

Il Sole 24 ORE DOMENICA

Data 06-09-2015
Pagina 21
Foglio 1 / 2

L'immagine è sempre politica

Indagini di Carlo Ginsburg sull'iconongrafia che, per vie insospettate e traverse, porta i segni del potere e dei rapporti di forza

di **Salvatore Settis**

Il 20 aprile 1995, nell'Aula Magna dell'università di Amburgo, Jürgen Habermas tenne una memorabile lezione su Cassirer, Warburg e il «potere liberatorio della coniazione simbolica». L'occasione era duplice: un anniversario (cinquant'anni dalla morte di Cassirer) e una celebrazione, la riapertura del Warburg-Haus, nello stesso edificio da cui nel 1933 la sua biblioteca dovette fuggire la barbarie nazista, trasferendosi a Londra. Sequestrato e poi profanato in ogni modo, l'edificio fu infine acquistato dalla città di Amburgo e donato all'università dopo una lunga campagna d'opinione; un restauro basato sui disegni originali dell'architetto Gerhard Langmaack ripristinò gli ambienti, a cominciare dalla famosa sala ellittica, dove il 21 aprile ebbi il privilegio di tenere la prima conferenza dopo 52 anni (il tema era *Pathos ed ethos*). Si discusse molto allora su che cosa fare del Warburg-Haus, essendo impossibile riportarvi da Londra la biblioteca, peraltro assai cresciuta nel frattempo: finché Martin Warnke decise di dedicare l'edificio a un centro di ricerca sull'iconografia politica (ancora attivo, ha prodotto nel 2011 un *Handbuch der politischen Ikonographie*). La stessa convergenza, tradizione warburghiana e iconografia politica, è il legante dei cinque saggi del nuovo libro di Carlo Ginzburg (*Paura, reverenza, terrore. Cinque saggi di iconografia politica*), con cui Adelphi apre una nuova collana dedicata - ha scritto Roberto Calasso - a vincere «l'ignara acquiescenza» con cui guardiamo di solito alle immagini, e battezzata *Imago* a memoria della rivista diretta da Freud.

Studioso di incisiva intelligenza critica, Ginzburg non ha bisogno di scusarsi se non è uno storico dell'arte (lo fa a pagina 83): se non vi fossero tanti suoi altri studi, come le famose *Indagini su Piero* (1981), ogni pagina di questo libro lo mostra acutissimo osservatore di immagini, indagate come sintomi di una temperie storica o di una tendenza. Di un problema che richieda, a volerlo intendere, la simultanea convocazione di testi letterari e filosofici, documenti d'archivio, immagini d'ogni sorta. Due movimenti di metodo sono impliciti in questi studi: il primo è il ripudio di quelle che Warburg chiamava «le guardie confinarie delle cosiddette discipline», in nome di una ricerca storica orientata sui problemi, e onnivora quanto ai dati e alle fonti. A definire il secondo provvede lo stesso Ginzburg: «per capire il presente dobbiamo imparare a guardarlo di sbieco» (pagina 53). Doppiamente trasversale (tra le discipline, tra passato e presente), lo sguardo di Ginzburg individua nessi inattesi, segue piste improbabili, trae conclusioni sorprendenti. Davanti a un rosario di nodi gordiani, ognuno di questi saggi è un colpo di spada.

Due fili rossi corrono per questi testi (che spaziano da una coppa d'argento del 1530 a Picasso): il concetto warburghiano di *Pathosformel* e il tema della secolarizzazione, in testa alle «questioni oggi ineludibili» (pagina 83), in una mutua invasione della sfera del sacro e delle pratiche politiche. Un problema di *Rapporti di forza*, diremmo col titolo di un altro libro di Ginzburg (2000). Per esempio, il famoso manifesto dove Lord Kitchener punta il dito su chi guarda, invitandolo ad arruolarsi nell'esercito britannico (1914) non può intendersi senza una complessa genealogia, che include il tipo tardomedievale del *Cristo Salvator mundi* e immagini pubblicitarie del 1910 circa, ma anche il frequente artificio delle figure il cui sguardo sembra seguire lo spettatore in movimento. Il Cristo benedicente di Antonello è uno snodo indispensabile, per l'espediente prospettico della destra che sembra fuoriuscire dal quadro, ma alla ricca panoplia offerta da Ginzburg si può aggiungere un ingrediente, una *Pathosformel*: la storia nascosta del 'dito puntato', un gesto altamente codificato come proprio di San Giovanni Battista, il *Precursore* che indica l'avvento del Messia in infinite immagini e testi. Rivolto non più al Cristo ma alla recluta, reso più pregnante dall'astuzia prospettica e pienamente secolarizzato, quel gesto conserva tuttavia un forte bagaglio allusivo sovraccarico di implicazioni religiose.

Il richiamo all'antichità classica è un altro *Leitmotiv* (anch'esso ben warburghiano) di questo libro: possiamo imputarvi, nel saggio appena citato, il passo di Plinio dove si parla di una *Minerva* dipinta che «si volgeva sempre all'osservatore, da qualsiasi direzione guardasse», o anche - nella *Prefazione* - il richiamo alla *Morte di Orfeo* che Dürer riprese da Mantegna, e che non risale a «mediazioni non più reperibili», ma alla *Morte di Penteo* di un sarcofago di Pisa noto dal sec. XIII. Anche il densissimo saggio sul *Marat all'ultimo respiro* è intriso di richiami antichi, ma a Ginzburg interessa la strategia rappresentativa di David: mettere in sordina l'allegoria e il *decorum*, optando per una forte compressione narrativa che «parla una lingua classica, ma con accento cristiano». Non è una visione pacificata: persuasivamente, Ginzburg indica nel quadro (e nel culto di Marat) il segnale di una secolarizzazione incompiuta, contraddittoria, intermittente, che s'intreccia con il percorso carsico delle religiosità di ieri e di oggi.

Ma come può essere veicolo di iconografia politica un vaso d'argento, prezioso oggetto di corte, con fregi all'antica che presentano scene del Nuovo Mondo? Con indagine serrata, Ginzburg argomenta l'ipotesi che il linguaggio ibrido della coppa consenta di attribuirla a un argentiere italiano attivo in Germania e noto a Dürer, Stefano Capello. Lo stile congiura con il tema della rappresentazione: battaglie fra umani e semiumani, ma anche animali esotici, uomini e donne con corone di piume, scene di caccia e di musica. Fittizie istantanee di vita quotidiana nelle Americhe, ma filtrate attraverso formule all'antica che da Mantegna in poi popolarono l'arte europea: «questo lin-

Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.

guaggio agì come un elemento di distanziazione, proiettando la feroce realtà della conquista spagnola in un remoto mondo mitologico».

Inconsueti per tema e per taglio, questi saggi lo sono ancor di più per la capacità di penetrare nella struttura delle fonti. In quello sul frontispizio del *Leviathan* di Hobbes, un minuto dettaglio (due medici con con la maschera a becco anti-peste) e uno scarto impercettibile nella traduzione di Hobbes da Tucidide cospirano a precisare un sottile vocabolario politico, fra "soggezione" e "paura". Nel saggio su Guernica, lo scopo di «ricostruire lo shock iniziale del quadro» è raggiunto con le armi della filologia (ripercorrendo la traiettoria del dipinto dai primissimi abbozzi), dell'etimologia (tracce di iconografia classica), delle regole di genere (la composizione pittorica in forma di fregio), dell'attualità politica (Picasso come anti-Goethe secondo Carl Einstein), dell'inclinazione estetica (Picasso e Bataille).

Secondo il grande storico Gaetano De Sanctis, «la vita è maestra della storia» (1916): le urgenze dell'oggi ci spingono a leggere il passato come lievito vivente della comunità umana. Guardando di sbieco il passato a partire dal presente e il presente a partire dal passato, Ginzburg trapianta nel lettore la sua inesauribile curiosità. Forse, c'è da chiedersi, a leggerla bene tutta l'iconografia è politica.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

Carlo Ginzburg, Paura, reverenza, terrore. Cinque saggi di iconografia politica, Adelphi, Milano, pagg. 311, € 40,00

Carlo Ginzburg e Salvatore Settis presentano «Paura, reverenza, terrore» mercoledì 9 settembre alle ore 18,00 alla Basilica di Santa Barbara a Mantova.

SPECIALE FESTIVALETTERATURA

Maurizio Torchio recensisce Teste Matte, *romanzo di formazione di Guido Lombardi e Salvatore Striano; Lara Ricci presenta* Il caso Mersault, *la continuazione di* Lo straniero di Camus *firmata Kamel Daoud,* **a pag. 24.**
*Una poesia inedita di Jorie Graham e la recensione dell'*Impostore di Javier Cercas *scritta da Filippo La Porta,* **a pag. 25.**
L'anticipazione del romanzo di Richard Flanagan La strada verso il profondo Nord *e di quello di Gene Gnocchi* Cosa fare a Faenza quando sei morto, **a pag. 43.**

FESTIVALFILOSOFIA 2015

Interventi di Remo Bodei, Vincenzo Barone, Mauro Dorato, Nicla Vassallo, Marc Augé, Maria Bettetini, Massimo Cacciari, Marco Belpoliti, **pagg. 31-33.**

COL DITO PUNTATO
A sinistra: «Your Country Needs You», manifesto con cui Lord Kitchener invita ad arruolarsi nell'esercito britannico per la I guerra mondiale; a destra San Giovanni Battista secondo Matthias Grünewald in un particolare dall'altare di Isenheim, 1512-16 circa.

Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.

Avvenire

Data 13-09-2015
Pagina 22
Foglio 1

ELZEVIRO

GINZBURG E IL LATO OSCURO DELL'IMMAGINE

MAURIZIO CECCHETTI

Secolarizzazione è parola che viene usata spesso per sottolineare quella condizione della modernità dove ciò che riguarda la religione non è più il discriminante che detta le regole del vivere sociale, ma una delle opzioni possibili in una società fondata sulla laicità, cioè sulla contrattazione dei valori su basi unicamente razionali e dialettiche. Nel volume *Paura reverenza terrore*, Carlo Ginzburg raccoglie alcuni saggi scritti in anni più o meno recenti, dove attraverso la lettura delle immagini vuole mettere in luce quanto, in realtà, l'idea della secolarizzazione sia più spesso affermata che praticata. E, in ogni caso, essa attiene anzitutto a una questione politica più che religiosa: come vivere senza paura e senza dover fare appello a forme coercitive nel governo delle società?

Nel libro edito da Adelphi, che inaugura la nuova collana "Imago" dove verranno presentate opere di studio nell'ambito iconografico, Ginzburg segue le orme di Aby Warburg adottando in particolare il concetto di *pathoformeln* ("formule di pathos"), che lo storico tedesco aveva utilizzato per identificare quegli idiomi iconografici che condensavano un sentire, in senso generale attinente alla dimensione vitale e tragica dell'esperienza umana, che nella storia si è manifestato con una ambivalenza che può, di volta in volta, rovesciare le carte in tavola. Le "formule di pathos" sono, in sostanza, dei dispositivi utili a rinchiudere, e quindi controllare, fattori o forze "perturbanti", perché in qualche modo sono nella sfera dell'irrazionale che riemerge periodicamente anche nelle società più organizzate e civilizzate. Le "formule di pathos" sono, per Warburg, vocaboli per interpretare il lato oscuro della nostra umanità, così come Freud aveva fatto col sogno e Jung con gli archetipi e i simboli alchemici.

> Cinque casi esemplari sono l'occasione per lo storico italiano di inseguire le misteriose logiche che rendono le forme visive ambivalenti. Così il tentativo di vincere la paura e il terrore porta alla luce l'irrazionalità che permane anche nei mondi civilizzati

L'ambivalenza e il rovesciamento sono due categorie che Ginzburg adotta per seguire le tracce di cinque "casi esemplari": una coppa d'argento dorato creata da un artigiano di Anversa del XVI secolo ci riporta a linguaggi atavici e primitivi ritrovati sotto stratificazioni artistiche moderne che testimoniano come la "conquista" spagnola nel Nuovo Mondo abbia prodotto assimilazioni la cui memoria riappare, quasi come nemesi visiva, nella forma di una lotta violenta e belluina; il discrimine tra paura e terrore è riletto da Ginzburg partendo dal frontespizio del *Leviatano* di Hobbes da cui risale ai fondamenti di una "teologia politica" che strumentalizza i retaggi di irrazionalità per tenere sotto controllo un nemico che, diventando come ai nostri giorni diffuso e totale, può produrre, come reazione, "un super-Stato oppressivo", un iper-Leviatano per così dire. L'atmosfera "sacra" che sembrò avvolgere la morte di Marat, dal suo funerale fino alla realizzazione del celebre quadro di David, *Marat all'ultimo respiro*, cioè un istante prima di morire (come se stesse per consegnare, col suo corpo, anche un monito alla Rivoluzione), oscilla sempre fra reminiscenze di paganesimo, liturgia cristiana e nuovi rituali di una religione soltanto umana, nondimeno lacerata, nella sua razionalità, da un "pensiero inconscio", avrebbe detto Usener, che mischia sacro e profano, ragione e sentimento, libertà e coazione. Così l'interessantissima ricostruzione di come il manifesto che raffigurava il leggendario generale britannico Lord Kitchener mentre punta il dito verso lo spettatore chiedendo agli inglesi di arruolarsi per combattere nella Grande Guerra, sia diventato un modello iconografico poi adottato da tutti i regimi, ritrova antecedenti antichi nella pittura rinascimentale; e, infine, l'analisi di *Guernica*, il quadro più celebre di Picasso, che lo svela come "il quadro antifascista per eccellenza in cui il nemico fascista è assente, sostituito da una comunità di esseri umani e di animali, legati dalla tragedia e dalla morte". In sostanza, studiando l'immagine emerge puntualmente che, come il mito e il simbolo, anche le "formule di pathos" subiscono di volta in volta una polarizzazione, aderiscono a significati persino opposti con la stessa misteriosa logica con cui la vita reagisce alla realtà circostante e, talvolta, finisce per risultare incongruente alla ragione (che può generare mostri anche a causa d'insonnia).

L'iconologia nata da Warburg più che svelare enigmi aiuta a capire che, come ogni strumento, anche il linguaggio visivo può essere usato per dire una cosa e il suo contrario. Ma prprio per questo la "demitizzazione" warburghiana è empirica e rabdomantica. Non era stato forse lo stesso Warburg a chiudere la sua conferenza sul rituale del serpente affermando, malinconicamente, che la scoperta dell'elettricità aveva dissolto il mito del fulmine che nella sua forma saettante era una delle figure basilari delle mitologie primitive che Warburg stesso aveva ritrovato nei riti degli indiani Hopi?

© RIPRODUZIONE RISERVATA

Agorà

Quella volta che GESÙ giocò di contropiede

Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.

ALIAS DOMENICA

Data 27-09-2015
Pagina 3
Foglio 1 / 2

La sintassi del pathos proiettata sulla storia

di LUCA ILLETTERATI

●●●Nel 1989 David Freedberg, già direttore dell'Italian Academy di New York e da pochissimo del Warburg Institute a Londra, scrisse un libro poderoso intitolato *The Power of Images* (tradotto nel 1993 e poi ristampato nel 2009 da Einaudi). In quelle pagine studiava i caratteri delle nostre risposte emotive, e dunque insieme psicologiche e fisiologiche, a un certo tipo di immagini: l'idea di fondo (che ha trovato poi significativi sviluppi nell'ambito della cosiddetta neuroestetica) è che le reazioni degli spettatori non siano solo il frutto di fattori contestuali alla luce dei quali si riescono a cogliere i significati che le rappresentazioni incarnano, ma siano sempre anche relative a una sorta di grammatica tipologica universale, per cui certe immagini producono quasi spontaneamente determinate reazioni, certe specifiche emozioni, nello spettatore che le osserva.

L'intento di Freedberg era, insomma, quello di mostrare che il potere delle immagini implica un riconoscimento dell'esistenza di forme di base della risposta umana, forme che hanno a che fare innanzitutto con l'architettura del cervello e con la specificità biologica. Questo non esclude affatto che il potere delle immagini sia andato formandosi secondo una dinamica storica di costruzione dei significati; ma i significati possono venire costruiti, secondo Freedberg, solo a partire da uno sfondo di risposte reattive che non sono a loro volta costruite.

Sono considerazioni, quelle di Freedberg, che vengono in mente leggendo i cinque notevolissimi saggi che compongono l'ultimo libro di Carlo Ginzburg, **Paura reverenza, terrore**, (pp. 311, € 40,00) con il quale Adelphi inaugura una collana intitolata, significativamente, *Imago*. Il libro si presenta come composto da una serie di percorsi che sono insieme filosofici, estetici e soprattutto storico-politici (il sottotitolo è infatti *Cinque saggi di iconografia politica*): ogni saggio ruota intorno a un'immagine che mira a far emergere quelle che Warburg chiamava le *formule di pathos*, ovvero le raffigurazioni nell'arte di determinati gesti citabili appunto come formule e che veicolano determinate emozioni e determinate gerarchie.

Secondo Warburg il Rinascimento, e dunque l'alba della modernità, è caratterizzato dal recupero di alcuni *gesti di emozione* dal vocabolario iconografico antico cui viene non di rado attribuito un significato rovesciato, per cui, ad esempio, la frenesia estatica delle baccanti viene utilizzata per esprimere la frenesia intrinseca al dolore di Maria Maddalena. Ciò che soprattutto interessa Ginzburg – e per questo viene in mente di associargli il lavoro di Freedberg, al quale si avvicina nella ricerca delle costanti iconografiche in grado di produrre emozione, ma dal quale anche radicalmente si allontana mostrando come queste costanti possano assumere a seconda delle epoche e delle circostanze significati non solo diversi, ma talvolta anche opposti – è essenzialmente l'intreccio fra queste formule di pathos, fra questo vocabolario in grado di attraversare contesti diversi e visioni del mondo apparentemente incommensurabili, e le contingenze storiche imprescindibili a che questa sintassi assuma quei determinati significati.

Il primo saggio è dedicato a una coppa d'argento dorato prodotta ad Anversa intorno al 1530, nelle cui decorazioni, che riprendono raffigurazioni classiche dell'età dell'oro, Ginzburg legge l'ambiguità con cui si guardava all'inizio del '500 a quella che può essere considerata come una delle cesure più sconvolgenti con cui si apre l'età moderna, ovvero la scoperta del Mondo Nuovo.

Il secondo saggio è dedicato alla famosa immagine, e alle modificazioni che le sono state apportate, che si trova sul frontespizio del *Leviatano* di Thomas Hobbes. La rappresentazione del Leviatano e del peculiare rapporto di sottomissione dei sudditi diventa l'occasione per Ginzburg di insinuarsi, soprattutto attraverso l'analisi dei precedenti classici, e in primo luogo attraverso l'analisi della traduzione da parte di Hobbes della *Guerra del Peloponneso* di Tucidide, dentro le peculiarità di un termine chiave della concettualizzazione hobbesiana e conseguentemente di tutta la filosofia politica moderna, e cioè la parola inglese *awe*, in cui confluiscono, ancora una volta ambiguamente e in modo trasfigurato rispetto alla classicità greca e romana, tanto la reverenza quanto il terrore.

Il terzo saggio (quello forse più straordinario per ampiezza e profondità di analisi) è dedicato al celebre *Marat* di Jeacques-Louis David. Qui Ginzburg mostra come questo quadro – uno dei primi o forse addirittura il primo a essere datato in base a un calendario privo di connotazioni classiche o cristiane (anno due dell'era repubblicana) e che non a caso secondo molti interpreti inaugura il modernismo in pittura – costituisca una sapiente rielaborazione di rappresentazioni gestuali e caratteri iconografici sia classici che cristiani. Il *Marat* di David non è dunque, secondo Ginzburg, semplicemente un quadro politico, bensì un *atto* politico, ovvero la costruzione sapiente di una legittimazione del potere repubblicano attraverso la posizione dell'eroe rivoluzionario nel luogo dell'eroe classico e del santo cristiano.

L'indagine di Ginzburg, tuttavia, non si rivolge solo a oggetti artistici dei quali è lecito pensare che siano in se stessi un luogo di confronto con la tradizione da cui provengono: lo dimostra il quarto saggio, che è infatti dedicato alla famosa immagine propagandistica del dito puntato con il quale la patria chiede l'arruolamento ai propri cittadini: una iconografia usata per la prima volta da Lord Kitchener in nome del Regno Britannico nella Prima Guerra Mondiale e poi ripresa tanto nel famoso *I Want You* dello Zio Sam americano, quanto da tutte le propagande dei regimi totalitari nella prima metà del Novecento.

SEGUE A PAGINA 4

Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.

ILLETTERATI DALLA 3

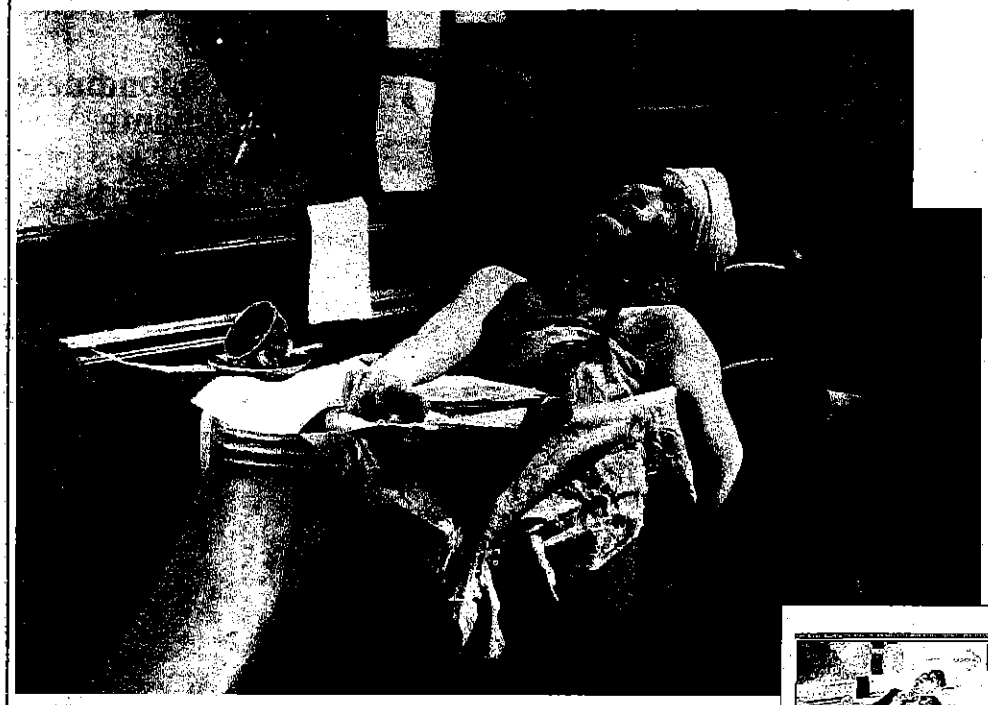
Spazi del sacro invasi e occupati dalle società secolarizzate

Anche qui ciò che viene messo in evidenza, soprattutto a partire dallo sguardo di colui che chiama e che si rivolge all'osservatore da qualunque parte lo si guardi, è il carattere insieme classico e religioso alle spalle dell'icona, che dunque si appropria più o meno consapevolmente, di un vocabolario misticheggiante e apparentemente estraneo alla tipologia della comunicazione in gioco: ma proprio questo, sebbene in modo subliminale e non esplicito, la rende efficace.

A chiudere il volume sta un testo denso e articolato su quella che è forse l'icona più famosa dell'arte novecentesca, *Guernica* di Picasso. Anche in questo caso Ginzburg si ferma sugli elementi di classicità che innervano la tormentata elaborazione del dipinto: elementi classici che gettano luce sulla straordinaria ambiguità del quadro. *Guernica* è infatti l'icona dell'antifascismo, il quadro antifascista per antonomasia in cui, tuttavia, il fascismo è assente, perché non vi trova rappresentazione.

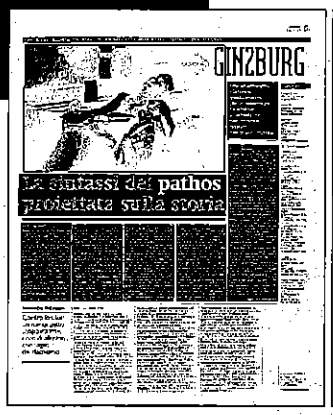
Dunque, le cinque immagini analizzate da Ginzburg sono tutte illustrative di quel processo storico non interamente chiarito che va perlopiù sotto il nome di modernità. E in qualche modo ciò che questi percorsi tendono a problematizzare è proprio questa nozione di modernità, ovvero la cesura che essa pretende rispetto all'orizzonte classico e all'orizzonte cristiano.

Particolarmente interessanti sono i passi in cui Ginzburg mette in luce l'ambiguità del concetto di *secolarizzazione*: le società secolarizzate, sembra dire l'autore, più di quanto non siano segnate dal disincanto e dalla dissoluzione della religione, sono comunità che si fondano e si costituiscono occupando la sfera del sacro, invadendone lo spazio: appropriandosi dell'aura della religione, piuttosto che annientandola. Le società secolarizzate non si contrappongono in senso proprio alla religione, ma si sostituiscono ad essa su quello stesso terreno. Proprio da queste analisi puntuali, che guardano lontano nel tempo, ci riesce meglio capire qualcosa di più anche del mondo post 11 settembre: meglio di quanto non avvenga grazie a molte discussioni politologiche prigioniere di un presente che, se lasciato a se stesso, si rivela muto.



Samuel J. Ainsley, «Veduta di Montalto di Castro», 1842; sotto, George Dennis, Londra 1814-1898

Cinque immagini illustrano quella cesura che la modernità ha preteso di introdurre nell'orizzonte classico e in quello cristiano



Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.

IL MATTINO

Data 28-09-2015
Pagina 14
Foglio 1

Il saggio

Discorso sul potere. Delle immagini

Da Hobbes a Picasso: Ginzburg racconta la politica fatta di «Paura reverenza terrore»

Giuseppe Montesano

Leggere Carlo Ginzburg è sempre una festa per il lettore, e questa festa possiamo concedercela oggi con un suo libro appena uscito per Adelphi: si intitola *Paura reverenza terrore*, ed è in buona sostanza proprio il tentativo di scoprire dove si annidino paura reverenza e terrore quando dalla politica diretta si spostano nella politica indiretta fatta attraverso le immagini.

Ginzburg, e semplificando un po' brutalmente il suo pensiero, pensa che attraverso le immagini iconiche di tutti i tempi si possa arrivare a decifrare alcuni grovigli che le immagini sottintendono, grovigli che non sono solo estetici o relativi alle forme, ma sono sempre e comunque storici. Alcune immagini recano inscritte in esse non solo le apparenze che si vedono, ma anche altri significati, che a loro volta rimandano alla realtà: allora se Ginzburg analizza il frontespizio del *Leviatano* di Hobbes, non è per fare uno studio iconologico alla Panofsky, ma per addentrarsi in alcune pieghe del pensiero di Hobbes: in questo caso l'idea hobbesiana, anch'essa riassunta qui brutalmente, che dal momento che gli uomini sono «per natura» belve l'uno con l'altro senza possibilità di contratto sociale tra eguali, essi dovranno far leva sulla paura che hanno della situazione in cui ognuno vuole nuocere a ognuno: e rinunciare alla libertà in favore della sicurezza, affidandosi allo Stato come assoluto padrone delle esistenze. Ma questa vulgata viene da Ginzburg riportata alle origini, cioè alla «cosa» che ha spinto Hobbes a concepire la sua idea, rivelando così la storicità di questa idea: e mostrando che la sua adozione, da parte dei nuovi teorici post-hobbesiani, porterebbe a gravi conseguenze.

Lo storico
Usa gli indizi come un investigatore e legge tracce nascoste

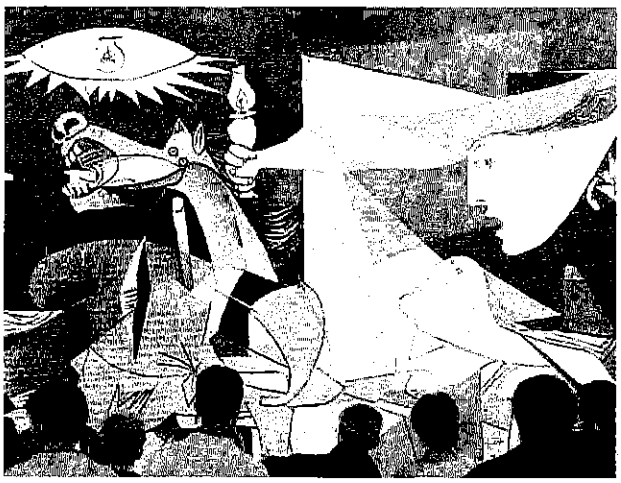
In un altro saggio Ginzburg parte da un celebre manifesto con il dito puntato di Lord Kitchener che invitava ad arruolarsi in difesa della Gran Bretagna nel 1914: e passando in maniera stupefacente da Caravaggio a Plinio, da Pontormo alle pubblicità di sigarette, dai manifesti che imitarono quello inglese a Michelangelo, arriva a mostrare l'influenza esercitata da un manifesto di arruolamento in difesa della patria addirittura su *1984* di Orwell, citando tra l'altro una poesia di Orwell undicenne in lode di Kitchener.

Il percorso del saggio in questo caso è senza «conclusioni»: ma vale per se stesso, perché mostra come confluiscano e si influenzino a vicenda le immagini di ogni sorta, la Storia e i romanzi, non in una sola direzione ma secondo sensi molteplici. C'è poi un saggio su «Guernica» di Picasso: Ginzburg riesce a spiegare perché mai un dipinto che non raffigura il «nemico», diciamo il «cattivo», ma solo le vittime, sia riuscito a diventare un'icona della lotta contro i fascismi: in più offrendo una spiegazione convincente di alcuni «simboli» adoperati da Picasso ricorrendo a Bataille.

In un saggio sul Marat di David, Ginzburg mostra invece come la «guerra» tra religione e secolarizzazione abbia avuto con quel dipinto un momento chiave iniziale: un momento in cui la secolarizzazione ha sfruttato alcune delle tipiche «maniere» dell'iconografia sacra; e poi di come questo processo, che consiste nell'usare l'elemento iconografico religioso al servizio del contrario dell'elemento religioso, sia poi andato avanti fino ad oggi. E qui in qualche maniera si esce dal libro di Ginzburg e si arriva a noi qui e ora: terrore, reverenza e paura continuano a essere intrecciati tra loro in maniera perversa; anzi, da qualche decennio sono intrecciati ancora più che in passato; ma oggi le tracce di questo uso che il potere fa di paura e terrore sono nascoste. Il terrore-terrorismo non si nasconde perché a quel tipo di potere serve la platealità: ma altri poteri in azione oggi nella politica usano l'intreccio paura, terrore e reverenza in forme mascherate. Non è stata forse una fantasmagorica rappresentazione in maschera quella che ha portato alla cosiddetta «umiliazione» della Grecia?

Il libro di Ginzburg dimostra però che si possono leggere anche le tracce nascoste, perché un vero storico usa gli indizi come un investigatore: e oggi più che mai anche chi non è uno storico dovrebbe imparare a leggere ciò che è nascosto, a volte dalla sua stessa evidenza. Leggere Ginzburg non è solo una festa per la mente: è necessario.

© RIPRODUZIONE RISERVATA



Visioni Visitatori davanti a «Guernica» di Picasso al museo Reina Sofia di Madrid. A sinistra Carlo Ginzburg

Il caso Guernica
Un dipinto che rappresenta soltanto vittime diventato il simbolo della lotta contro tutti i fascismi

Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.

Il Messaggero

Data 08-10-2015
Pagina 30
Foglio 1 / 2

Il libro

Così la politica controlla le masse, l'ultimo saggio di Carlo Ginzburg

De Palo a pag. 30

In un libro lo storico Carlo Ginzburg spiega perché la politica ha prescelto raffigurazioni "estreme" per controllare le masse

L'arte del terrore e dell'adorazione

IL SAGGIO

Che cosa accomuna una coppa d'argento dorato fabbricata ad Anversa a metà del Cinquecento, il *Marat all'ultimo respiro* di Jacques-Louis David, *Guernica* di Pablo Picasso e il manifesto con Lord Kitchener che, con il dito puntato verso lo spettatore, chiamava i britannici ad arruolarsi per la Grande Guerra? Lo stesso uso di *Pathosformeln* - "formule di pathos" - un termine coniato da Aby Warburg tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, e che lo storico Carlo Ginzburg usa come passpartout universale nella sua ultima raccolta di saggi (*Paura, reverenza, terrore*, Adelphi, 311 pagg, 40 euro). Un libro che dimostra come, e perché, certi gesti usati dall'arte classica per esprimere passioni estreme sono stati usati dall'arte e dalla propaganda per fini politici. Allo scopo, spesso, di asservire o controllare le masse.

È stato il Rinascimento a recuperare i gesti della paganità orgiastica che, scrive Ginzburg, «il pio Medioevo aveva piamente censurato». *Pathosformel* è un concetto che può suscitare, con lo stesso mezzo "troppo espressivo", emozioni opposte. Una vera e propria "inversione energetica". È il caso del gesto ieratico di Cristo, che - in un lungo processo di copie successive e di trasformazioni repentine - diventa il braccio teso di Dio che crea Adamo, dipinto da Michelangelo sulla volta della Cappella Sistina. O che arriva a fondersi, appunto, nelle sembianze di Lord Kitchener, l'uomo forte dell'Impero britannico. Quel «voglio te» del Segretario di Stato alla Guerra, richiamato in patria per volere di Sua Maestà, fu replicato su tanti manifesti di propaganda successivi. Se ne trova eco nel «fate tutti il vostro dovere» delle sottoscrizioni al prestito italiano, ma anche nel celeberrimo «*I want you for U.S. Army*» che lanciò nel mondo lo Zio Sam. La sua variante sovietica («ti sei arruolato come volontario?»), aveva gli stessi baffoni fluenti del generale inglese.

ARCHETIPO

Anche quel dito puntato deriva da un archetipo antico. Fu proprio Warburg a capire che il gesto di Orfeo messo a morte, in un disegno di Dürer, era lo stesso di certi vasi greci. Fu lui a intuire come l'estasi di una baccante poteva trasformarsi nella frenesia di dolore di Maria Maddalena, nella *Crocifissione* di Bertoldo di Giovanni. Estasi e lutto. I due estremi che si toccano, in un infinito gioco di specchi. Ginzburg dedica un intero capitolo a Hobbes e al concetto di *awe*. Una parola inglese in cui confluiscono, insieme, terrore e venerazione. E che ha avuto tanto successo da essere diventata *Shock and awe*, ("colpisci e terrorizza"), il nome in codice delle operazioni militari contro Saddam Hussein nel 2003. «Per Hobbes - spiega l'autore - lo stato di natura non è caratterizzato dalla socievolezza, ma dal suo contrario, la guerra di tutti contro tutti». *Homo homini lupus*. Una visione del mondo che deriva anche dal lavoro di traduzione di Hobbes dei classici. «La causa della religione è l'ansia del futuro», scriveva il filosofo nel Seicento. Un secolo più tardi, è la stessa angoscia per gli anni a venire a sostituire, al tempo della Rivoluzione francese, i simboli cristiani con quelli delle icone giacobine. A partire da Marat. Jacques-Louis David è l'artista simbolo di questo periodo di Terrore e *Marat à son derner soupir* è il quadro più emblematico di un nuovo calendario rivoluzionario che ricalca gli stessi stilemi e le medesime "formule di pathos" del passato. Il legame di Marat con David, scrive Ginzburg, «era stato politico e personale». Fu lui a difenderlo, con grande coraggio, quando la Convenzione l'aveva messo sotto accusa. Per questo colpisce che abbia occultato i due quadri che raffiguravano la morte di Marat e di Le Peletier (oggi scomparso), come «per scongiurarne una possibile distruzione», oppure per cancellare le tracce del suo passato politico. «Qualcosa di tenero e di doloroso al tempo stesso», aveva scritto Baudelaire.

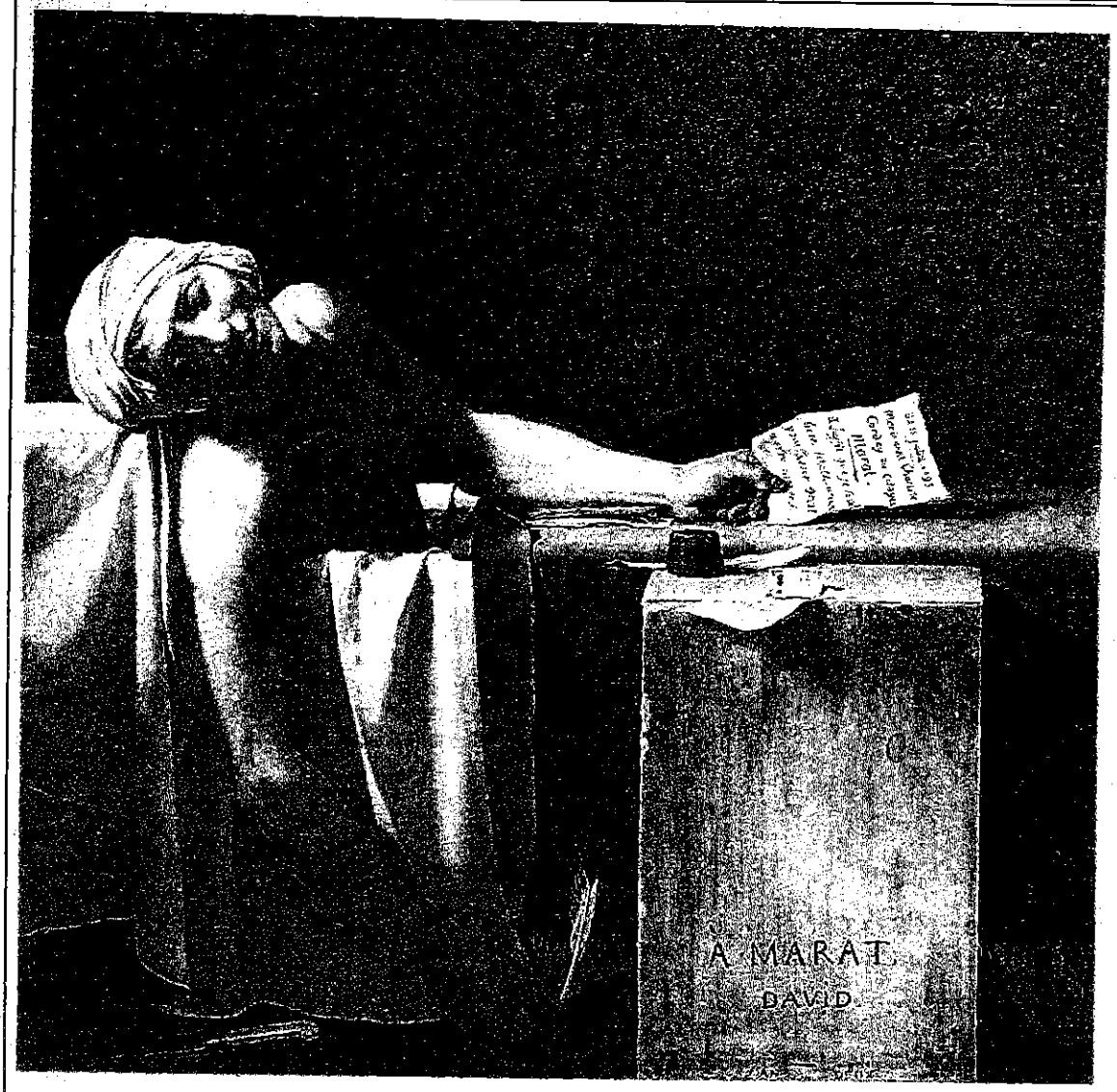
Ma che dire di *Guernica*, l'opera più rappresentativa della denuncia contro la guerra e il nazismo, ma da cui è assente ogni simbolo del totalitarismo preso a bersaglio? Picasso, scrive Ginzburg, preferì piuttosto inserire un'allusione alla mitologia greca, Pegaso, assieme a particolari classicheggianti come la spada spezzata, il guerriero prostrato. L'obiettivo era lo stesso: colpisci e terrorizza. Il nostro mondo è lo stesso del *Leviatano*.

Riccardo De Palo

© RIPRODUZIONE RISERVATA

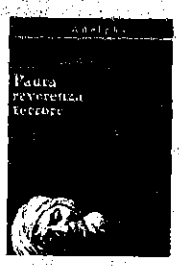
Il Messaggero
Marino: «Restituisco i soldi»
Cultura
L'arte del terrore e dell'adorazione

Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.



ESTREMI
Sopra "Marat all'ultimo respiro" di Jacques-Louis David e, a fianco, un particolare di "Guernica" di Pablo Picasso

Lord Kitchener e lo Zio Sam



CARLO GINZBURG
Paura, reverenza terrore
Adelphi

311 pagine
40 euro

Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.

il venerdì SUPPLEMENTO DE la Repubblica

Data 09-10-2015
Pagina 133
Foglio 1

LO STILE TARDO: UN'OPERA PRIMA A SESSANT'ANNI

«Il cinghiale è una preghiera. Coi cani è un rosario. Senza cani un Te Deum. Senza cani, di notte e di freddo è l'Osanna». Lo scrive nel suo diario Don Egisto Cossu: gesuita, cacciatore e carismatico parroco di Telévras, minuscolo paesino dell'entroterra sardo, dove nel 1969 il mistero di una scomparsa oscura l'eco dello sbarco dell'uomo sulla luna. Indaga un maresciallo dei carabinieri arrivato dal Piemonte nella «terra del malessere», che in quegli anni è un paradiso esotico come l'Africa e allo stesso tempo un inferno incomprensibile, dove antiche colpe, delitti e castighi si intrecciano, cambiando il destino di due bambini: il chierichetto Matteo Trudinu, erede geniale di un latitante, e il figlio di nessuno Geuino Némus. È lui la voce narrante, ipnotica e a volte inattendibile, di questo esordio tosto e tardivo (l'autore Matteo Locci alias Gesuino si avvicina ai 60 anni), dove le risate si colorano di realismo magico e la verità sorprende come una fucilata.

LA TEOLOGIA DEL CINGHIALE
Gesuino Némus
ELLIOT - pp.238
euro 17,50
●●●○○

SE VIVISEZIONANDO IL LEVIATANO SCOPRI CHE IL QUADRO È POLITICA

Un saggio di straordinaria, lucida erudizione riesce a farsi leggere come un appassionante racconto, quasi un'inchiesta poliziesca nella quale si ricostruisca un insieme analizzando i dettagli. Autore Carlo Ginzburg, titolo del lavoro: *Paura reverenza terrore* (Adelphi) che ha come significativo sottotitolo «Cinque saggi di iconografia politica». L'opera analizza come le immagini abbiamo servito o commentato la politica. Poiché viviamo in un'epoca dominata dalle immagini si capisce come il tema ci interessi. Ginzburg non è né uno storico né un critico d'arte, nella scia di grandi nomi legati all'iconologia (Warburg, Panofsky, Gombrich) o a una certa critica letteraria (Auerbach), egli smonta i suoi campioni, ne ricostruisce le coordinate, li colloca al centro di una ragnatela di riferimenti non solo pittorici ma storici, letterari, politici. Uno dei capitoli di maggiore interesse è quello dedicato al frontespizio del *Leviatano* di Hobbes. L'autore ne prende spunto per ricostruire il percorso del grande filosofo inglese. Vediamo come la nascita di un'idea di Stato sia stata «partorita dalla paura». Allo stesso modo in cui la religione nacque dalla paura di fenomeni naturali inesplicabili, così lo Stato venne inventato per rimediare all'istintiva ferinità degli esseri umani (*homo homini lupus*): un'entità neutra superiore alla quale delegare in esclusiva l'esercizio della violenza.

PAURA, REVERENZA, TERRORE
Carlo Ginzburg
ADELPHI
pp. 311 **euro 40**

Altri capitoli sono dedicati alla celebre immagine britannica in cui un baffuto ufficiale, severo e paterno, invita (impone) di arruolarsi nell'esercito e alla ancora più famosa tavola di Picasso intitolata al criminale bombardamento nazista (aprile 1937) della cittadina di Guernica durante la guerra civile spagnola.

Il capitolo che più mi ha interessato è però il terzo dedicato al dipinto di David che ritrae Marat morente nella vasca da bagno dopo il colpo di pugnale inferto da Carlotta Corday. Il mio interesse per quel periodo ha influito; resta comunque la sbalorditiva ricchezza di riferimenti che Ginzburg è riuscito a estrarre da quel dipinto. Nella tela sono evidenti i motivi dell'antichità classica che però David stemperò nel disincanto della modernità. L'idea di rappresentare un eroe moribondo nella vasca da bagno costituisce di per sé una violazione del *decorum* classico. Quel quadro, scrive l'autore, non è un dipinto bensì un vero e proprio atto politico. ■

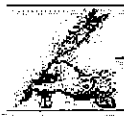
IL GALLO D'ORO Juan Rulfo EINAUDI
Traduzione di **Paolo Collo** - pp. 72 **euro 14**
Gioiello di Juan Rulfo (1918-1986) scrittore di culto caro a García Márquez. Un poveruomo si prende cura di un gallo mezzo morto dopo un combattimento. La bestia guarisce e lo porta tra le braccia di una donna fatale, la Caponera, capace di procurare una fortuna straordinaria a chi le è accanto. Non va però sempre così come il protagonista della storia alla fine vedrà. Personaggi come «figure del destino» scrive Ernesto Franco nella prefazione.

CITTÀ DI MARE CON NEBBIA
Sandor Weltmann SKIRÀ
A cura di **Hans Truzzi** - pp. 137 **euro 15**
Il mistero comincia dal finto nome dell'autore in copertina: evidente pseudonimo. Non meno misterioso il racconto: porto del Baltico, un misterioso straniero dal profilo rapace sbarca accompagnato da un sinistro servitore. Come in un film espressionista anche gli oggetti più innocenti appaiono minacciosi, e la paura s'insinua inella città di mare e di nebbia. Hans Tuzzi, ottimo autore di *noir*, ha curato da par suo il volume.

Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.

LA STAMPA

Data 11-10-2015
Pagina 25
Foglio 1



Elzeviro

MIRELLA SERRI

Ginzburg I ritratti del potere

Un soldato spietato lord Herbert Kitchener, che ebbe un ruolo fondamentale nella seconda guerra anglo- boera (nel 1901 allestì campi di concentramento dove perirono anche donne e bambini): era giudicato così sia dagli intimi che da politici e militari. Il generale, però, allo scoppio del primo conflitto mondiale fu nominato Segretario di Stato della Guerra ed è passato alla storia come un benefattore della patria e pure dell'umanità. Il ritratto nel quale con il dito puntato, sembra fissare negli occhi l'interlocutore ed esorta all'arruolamento, fece il giro del mondo in milioni di esemplari e convinse gran parte dei giovani del suo paese ad andare al fronte. La sua immagine nel corso della guerra apparve in Italia, Ungheria, Germania, Stati Uniti e Unione Sovietica, si trasformò in messaggio pubblicitario e addirittura influenzò il personaggio del Grande Fratello di Orwell. «Questa serie di imitazioni dimostra l'efficacia del manifesto di lord Kitchener che non ha paragoni nella storia di questo strumento di comunicazione», sostiene nel suo ultimo, bellissimo libro, Carlo Ginzburg, *Paura reverenza terrore*, Adelphi (pp. 390, e. 40).

Il saggio dedicato al lord è uno dei cinque raffinati approcci con cui lo studioso traccia una storia insolita del rapporto tra ricordo, memoria e potere: nell'analisi di *Guernica* di Picasso ci fa scoprire la sorprendente influenza di Georges Bataille; nel lavoro dedicato al dipinto *La morte di Marat* di Jacques-Louis David esplora la beatificazione laica del rivoluzionario; nell'esegesi del frontespizio del *Leviatano* di Hobbes esamina la religione come mezzo per l'esercizio dell'autorità; nei magnifici intarsi della coppa offerta da Margherita d'Austria al re di Francia individua la rappresentazione artistica della conquista del Nuovo Mondo da parte di Cortès.

Quale il monito di queste incursioni nell'iconologia politica? Lo storico - che si rifà al grande critico tedesco Aby Warburg e alla nozione di *pathosformeln*, alle immagini archetipiche della storia dell'arte che ritornano in contesti differenti - in ogni argomento affrontato risale alle origini del messaggio visivo e poi arriva alla contemporaneità. Per capire il presente dobbiamo imparare a guardarlo di sbieco, a distanza, come se lo vedessimo attraverso un cannocchiale rovesciato. E così scopriamo in termini inediti anche la nostra attualità.

Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.

CORRIERE DELLA SERA
laLettura

Data 06-09-2015
Pagina 18/19
Foglio 1 / 2

Lo studioso analizza in un saggio cinque opere d'arte. Qui spiega perché

L'aeroporto della storia

di VINCENZO TRIONE

Carlo Ginzburg e il passato come avvio di un viaggio «Le immagini ci scelgono, noi dobbiamo farle parlare»

Paura reverenza terrore, che inaugura una nuova collana Adelphi, Imago. Vi sono raccolti cinque saggi che analizzano immagini dotate di forte valenza politica. Sono immagini di diverso tipo, realizzate in varie epoche, accomunate dall'esprimere gesti di terrore. Come i tasselli di una dinamica topologia della modernità: una coppa di argento dorato, modellata da un artigiano di Anversa (1530 circa); la riproduzione sul frontespizio del *Leviatano* di Hobbes; il *Marat* di David; il manifesto con cui Lord Kitchener, alla vigilia della Prima guerra mondiale, richiamò la gioventù inglese alle armi; *Guernica* di Picasso.

Ginzburg fa emergere il sottotesto di questi episodi, disseppellendo un vasto giacimento di rimandi cui i loro autori hanno attinto più o meno consapevolmente: rinvii classici che, in maniera non sempre intenzionale, sono stati assunti e risemantizzati. Si pensi a Picasso che, dotato di una formidabile memoria visiva, in *Guernica* ferma un drammatico evento di cronaca, profanando assonanze eterogenee — echi letterari, artifici cubisti e reminiscenze rinascimentali e neoclassiche — fino a pervenire a uno stile eversivo e, al tempo stesso, muscale.

Per compiere queste sorprendenti operazioni genealogiche, Ginzburg fa convivere diverse anime: quella dello storico *tout court* (che attribuisce un'assoluta centralità alla fase archivistica), quella dello storico dell'arte (intimamente attratto dalla pittura), quella dell'intellettuale impegnato, già autore di *Il giudice e lo storico* sul caso Sofri (animato da una profonda sensibilità civile), e quella del saggista (che si affida al filtro di una scrittura asciutta ma evocativa per dar voce a uno sfaccettato universo di figure).

¶

Muoviamo da una pagina di Roberto Longhi. Che, in un articolo del 1950, ha scritto: «L'opera d'arte è (...) una lacerazione di tessuti propri ed alieni. Strappandosi, non sale in cielo, resta nel mondo». Questa idea sembra aver orientato anche la sua riflessione sull'arte.

«Per me ha un ruolo fondamentale la lezione di Longhi, che ha saputo valutare l'importanza dei contesti: sculture e quadri non nascono da soli e non agiscono da soli. Ma Longhi ha rivolto la sua attenzione soprattutto alle opere d'arte. La mia prospettiva è diversa. Nel mio libro ho lavorato su un insieme di oggetti più ampio, quello delle immagini: il *Marat*, ma anche manifesti, illustrazioni. Studio lo scenario in cui quelle immagini sono state prodotte e hanno preso forma. Inoltre, mi interrogo sulle rotture da esse provocate e sulla "lunga durata" in cui si inseriscono: a volte in modo inconsapevole».

Nelle «Tesi di filosofia della storia» Walter Benjamin invitava a «spazzolare la storia contropelo». È quello che lei si propone di fare?

«Per me quell'invito significa che bisogna interpretare le testimonianze scritte e visive anche in maniera preterintenzionale: andando contro le intenzioni di chi le ha prodotte. Naturalmente anche gli intenti di un artista rientrano nel mio campo di osservazione. Ma non bisogna mai dimenticare che, in un'opera, conta solo il risultato finale».

La sua scelta di aprirsi a territori come quelli dell'arte (e della letteratura) rivela la sua esigenza di superare i confini della storiografia accademica?

«Gli storici dovrebbero occuparsi di tipologie di documenti molto diversi: ogni documento può essere iscritto in una prospettiva storica. Per me la storia non è una fortezza, ma un porto o un aeroporto: un luogo da cui si parte verso altre destinazioni. Concepirla come una disciplina chiusa in se stessa sarebbe un'assurdità».

Come si spiegano i suoi interessi per la storia dell'arte?

«La pittura mi ha sempre appassionato. Mi affascina il lavoro degli storici dell'arte: i loro metodi, non solo i temi di cui si occupano».

«Paura reverenza terrore» è un libro non solo di quadri, ma di immagini. Come le ha scelte?

«Ho studiato immagini note (*Marat*, *Guernica*) e poco conosciute, come la coppa di Anversa (esposta a Monaco): un oggetto intravisto con la coda dell'occhio, che mi ha afferrato subito. Spesso guardando le immagini, si coglie qualcosa al primo sguardo, quasi oscuramente: ma per rendere esplicito il senso di quel qualcosa, bisogna lavorare per anni».

Per decodificare il mistero delle immagini, nel suo libro è ricorso al metodo warburghiano. Come si spiega l'interesse attuale di molti studiosi per l'opera del visionario autore di «Mnemosyne»?

«Ho cominciato a studiare Warburg circa cinquant'anni fa. Poi, il libro di Gombrich a lui dedicato ha generato una sorta di moda. Oggi si trascura il Warburg dei saggi fiorentini, mentre si preferisce il Warburg dell'*Atlante*, di cui si offrono letture approssimative, distorcenti. Ma le domande che questo storico dell'arte si poneva non erano le nostre. Se partiamo da questo dato ovvio, scopriamo che egli ha ancora molto da dirci».

Per comprendere il suo metodo, è illuminante il saggio su «Guernica», dal quale viene fuori il ritratto di un artista portentoso nell'assimilare con disinvoltura tante fonti culturali.

«In quel testo distinguo tra conclusioni che considero certe e congetture. In particolare, ricostruisco la traiettoria in cui *Guernica* s'inscrive, basata su composizioni a fregio (che invitano alla lettura da destra a sinistra). Picasso aveva una memoria prodigiosa, che gli permetteva di accogliere e di rielaborare spunti eterogenei. Ma per tutta la vita ha lottato con un ostacolo, di cui era conscio: sapeva disegnare troppo bene. Egli è l'opposto di Cézanne, i cui pri-

Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.

mi quadri risultano quasi goffi, maldestri. E a partire da questo limite che ha raggiunto un linguaggio grandioso».

¶

Nella loro continuità, i saggi del libro definiscono i lineamenti di un'iconografia politica.

«Questo libro è emerso lentamente, senza premeditazione. È come se alcune immagini avessero scelto me: non sono stato io a sceglierle. In seguito, mi sono reso conto che un filo legava quelle icone e il modo in cui le avevo interpretate: sono icone nate in un contesto politico, che hanno generato rilevanti conseguenze politiche».

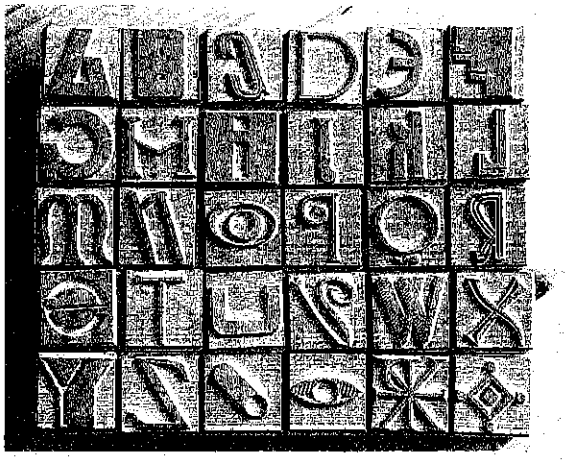
In un libro precedente, «Rapporti di forza», ha sottolineato che, per uno storico, le fonti non sono finestre spalancate, né muri che ostruiscono lo sguardo ma vetri deformanti. Mi sembra che questa convinzione l'abbia guidata anche nelle analisi iconografiche proposte in «Paura reverenza terrore».

«Gli storici devono saper usare anche l'immaginazione, perché i documenti non parlano da soli: sono come vetri smerigliati. Qualcuno obietterà che considerare le opere d'arte come documenti porti a impoverirle. Non è così. Le caratteristiche formali del *Marat* di David non sono estranee all'effetto che questo quadro provocò e continua a provocare in chi lo guarda».

In «Paura reverenza terrore» si concentra soprattutto sul piano contenutistico delle immagini, di cui ricostruisce la genealogia, mentre tende a non soffermarsi sugli aspetti propriamente stilistici. Non ritiene che, come amava ripetere il pittore «nabis» Maurice Denis, «un quadro, prima di essere un cavallo da battaglia, una donna nuda o un aneddoto qualunque, è una superficie piana ricoperta di colori accostati secondo un certo ordine»?

«Nessuna lettura di un'opera d'arte è esaustiva. Certo, un'interpretazione che si concentri solo sugli elementi formali, come quella dei purovisibilisti, è possibile. Ma ogni elemento formale rinvia a un contesto; e anche le nostre categorie descrittive sono cariche di storia. È per questo che sento molto vicino il Longhi maturo, ossessionato dalla cronologia e della geografia: i due occhi della storia».

RIPRODUZIONE RISERVATA



A fianco: Carin Goldberg, *Monumentale, set di timbri* (Corraini Edizioni, € 48). In alto: *Designing letters: I* di Pietro Corraini

Per Adelphi

Una collana di sguardi: ecco Imago

La nuova collana di Adelphi, «Imago», si inaugura con il volume dello storico Carlo Ginzburg, *Paura reverenza terrore* (pagine 311, € 40), un saggio sul potere che le immagini hanno sull'individuo contemporaneo. Dedicata all'immagine sotto ogni aspetto, la collana (una suggestione: il nome richiama quello della rivista del movimento freudiano) si propone di

mantenere un'attenzione peculiare sul «visivo», in tempi di invasione e bombardamento di immagini ma anche di caduta dello sguardo critico. La collana proporrà dunque saggi dedicati a comprensione e approfondimento dei temi dell'arte. Il secondo volume uscirà ai primi di ottobre e sarà un saggio di Anna Ottani Cavina sul nostro «Paese senz'ombra», uno studio sulla grande pittura del paesaggio italiano tra il Seicento e l'Ottocento. Intanto, il 9 settembre Carlo Ginzburg sarà a Mantova, alla Basilica Palatina di S. Barbara, per presentare il suo saggio in una conversazione con Salvatore Settis (ore 18, ingresso € 5).

Indagini

«I ricercatori devono saper usare l'immaginazione perché i documenti non comunicano da soli. E considerare le opere d'arte come documenti non significa impoverirle»

Da Bologna e Pisa a Harvard e Yale

Carlo Ginzburg (Torino, 1939) è storico e saggista, ha insegnato all'Università di Bologna, alla Scuola Normale Superiore di Pisa e negli Stati Uniti, alle università di Harvard, Yale e Princeton. Tra le sue pubblicazioni ricordiamo: *Il nicodemismo* (1970), *Il formaggio e i vermi* (1976), *Miti emblemi spie* (1986), usciti da Einaudi; e, pubblicati da Feltrinelli, *Occhiacci di legno* (1998) e *Il filo e le tracce* (2006). I suoi studi sono tradotti all'estero in diverse lingue.

Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.

il Resto del Carlino
Bologna

Data 08-09-2015
Pagina 15
Foglio 1 / 2

IL PERSONAGGIO LO STORICO CARLO GINZBURG

«Si guardi il presente di sbieco Solo così si va oltre la superficie»

Ritorno in libreria con il saggio 'Paura, reverenza, terrore'

PROFESSORE, ma esiste una definizione possibile di storia? **Carlo Ginzburg**, uno dei più raffinati e colti saggisti italiani, sorride: «Non esiste una definizione che non sia ristretta. Scienza dell'umano, bah... Io direi che il sapere storico corrisponde a quello di cui si sono occupati gli storici da oltre duemila anni, indipendentemente dai risultati conseguiti». Settantaseienne, docente all'università di Bologna, alla Normale di Pisa, a Yale, Harvard e Princeton, autore di numerosissime pubblicazioni, Ginzburg ha appena inaugurato una nuova collana Adelphi ('Imago') con un corposo volume dedicato al potere che hanno le immagini sull'uomo contemporaneo. *Paura, reverenza, terrore* (sottotitolo chiarificatore 'cinque saggi di iconografia politica') verrà presentato a Bologna il 24 alle 17,30 dall'autore insieme a Simona Cerutti della Scuola des Hautes Etudes in Scienze Sociali di Parigi. Un appuntamento particolarmente significativo per il professore (che domani parlerà del libro al festival della letteratura di Mantova) proprio perché avviene nella sua città e in uno dei luoghi che lui più ama, l'Archiginasio. «Vivo a Bologna dal '70 - racconta – e ci sto benissimo. Ho tenuto casa qui anche quando insegnavo per sei mesi all'anno negli Stati Uniti. Di questa città adoro le biblioteche e in particolare l'Archiginnasio. E' una straordinaria istituzione a livello europeo».

Professore le tre parole che compongono il titolo del suo volume, 'Paura reverenza terrore', sono le tre parole chiave della nostra epoca?

«Il concetto di parola chiave mi lascia sempre dubbioso. Sono parole che hanno una storia lunga e che nel nostro tempo hanno assunto una risonanza particolare».

Lei, da storico, sostiene che non si può guardare il presente frontalmente ma da un lato. Perché?

«Perché guardandolo in faccia si rischia di cogliere solo la superficie. Il presente è soltanto il fotogramma di un film molto più lungo. Bisogna formulare domande verso il presente, non ci si può disperdere in prospettive parziali».

Nel suo libro lei ci invita a guardare le immagini lentamente e per farlo sceglie cinque esempi che sono gli argomenti dei suoi cinque saggi: il celebre dipinto di Picasso 'Guernica', il manifesto del generale Kitchener con il dito puntato verso chi guarda, la 'Morte di Marat' di Jacques-Louis David, il frontespizio del Leviatano di Thomas Hobbes e una cinquecentesca coppa d'argento dorato di Anversa. Perché ha scelto queste immagini e non altre?

«Forse il libro poteva vivere solo su Guernica e in Francia e Brasile dove già è uscito i saggi sono solo quattro. Per l'edizione italiana ho aggiunto la coppa con scene della conquista del Nuovo Mondo. Affrontano temi che appartengo alle tre parole del titolo, che riflettono le 'formule di pathos' di Aby Warburg di cui tratto».

Cita Raphael Samuel quando scrive che l'elemento visivo ci fornisce rappresentazioni, punti di riferimento subliminali, silenziosi punti di contatto... Dunque, dietro a ogni immagine c'è una sottoscienza?

«Ho cercato di far vedere cosa c'è dietro le immagini, la storia lunga che si snoda dal passato alla posterità. L'iconografia politica, ovvero l'idea di indagare in maniera specifica, viene da lontano anche se ci sono stati frequenti studi nella seconda metà del '900».

Di lei si dice che come storico ama sorprendere. E' vero?

«Se si racconta solo quello che il lettore si aspetta si finisce per proporre una minestra riscaldata. La conoscenza non nasce forse dalla meraviglia?».

C'è un filo rosso che lo lega a sue opere precedenti? Magari la passione per la storia dell'arte?

«Mi viene da pensare a un vecchio saggio, *Indagini su Piero*, una sorta di inchiesta che cercava di decodificare i committenti e l'iconografia di Piero Della Francesca».

Torniamo a Bologna. Biblioteche a parte, esiste un'eccellenza in questa città?

«Sì, la Cineteca. E' un organismo di primissimo ordine».

E, da cittadino, c'è qualcosa che la disturba?

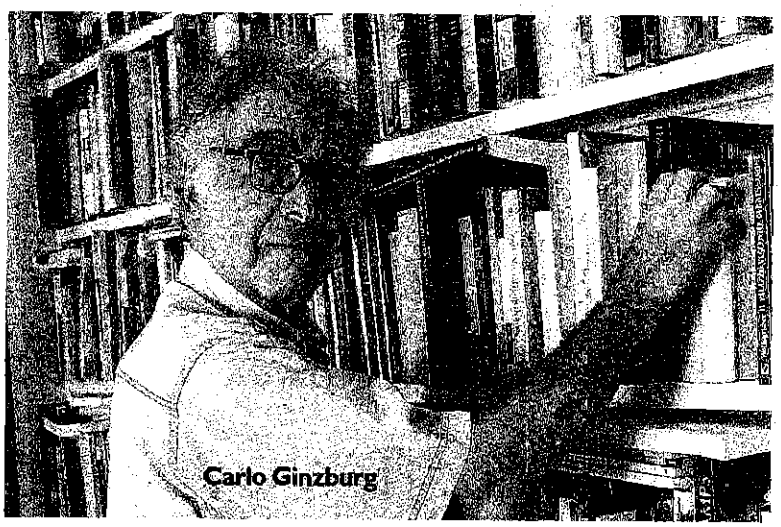
«Vivendo in zona universitaria mi piacerebbe ci fosse più pulizia. Vedo molto degrado in giro. Sembra quasi che non si sappia essere all'altezza delle nostre grandi istituzioni culturali».

Claudio Cumani

IO E BOLOGNA

«Ci abito dal '70 e non l'ho mai lasciata neppure quando stavo per sei mesi l'anno negli Usa»

Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.


Carlo Ginzburg

Spettacoli
CULTURA / SOCIETÀ

Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.

L'ECO DI BERGAMO

Data 19-09-2015
Pagina 53
Foglio 1 / 2

Le immagini che non muoiono mai

La nuova Accademia Carrara. Carlo Ginzburg mercoledì presenta il suo affascinante libro sull'iconografia politica
Lo storico indaga la somiglianza di atti estremi come il pianto e il riso spasmodici. Il messaggio della «soggezione»

GIULIO BROTTI

Talvolta, le immagini prodotte dagli esseri umani sembrano poi vivere di vita propria, attraversando le epoche e assumendo progressivamente nuovi significati. Prende in esame alcuni casi di questa persistenza delle «fonti figurate» Carlo Ginzburg, storico di fama internazionale, in un libro affascinante, intitolato «Paura reverenza terrore. Cinque saggi di iconografia politica» (Adelphi, pagine 311, 40 euro). Il volume sarà presentato dall'autore mercoledì alle 21 nello Spazio Zero della Gamec (in via San Tomaso 53), in un incontro a cui prenderà parte anche il pittore e saggista Stefano Levi Della Torre; l'evento è promosso dall'Accademia Carrara in collaborazione con la Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea e con Adelphi Edizioni.

Professore, il punto d'avvio di questa sua raccolta di saggi è dato da una nozione coniata da Aby Warburg, «Pathosformeln»: il grande storico dell'arte sosteneva che alcune «formule» per rappresentare le emozioni umane sarebbero passate dal mondo classico all'età moderna, mantenendo intatta la loro capacità di scuotere l'animo dell'osservatore.

«La tesi di Warburg era appunto che alcuni gesti – e le rappresentazioni degli stessi – avrebbero un particolare "potenziale energetico". Egli aveva ricavato questa idea da un celebre testo di Darwin, "L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali". Darwin, sottolineando la contiguità tra stati emotivi estremi, come il riso e il pianto spasmodici, riportava a sua volta un commento di Joshua Reynolds su un disegno cinquecentesco di Baccio Bandinelli: l'artista si era ispirato all'antica immagine di una baccante pervasa da una gioia orgiastica per rappresentare Maria sul Calvario, presa da "un frenetico spasimo di dolore". Nel mio libro ho tentato di andare oltre, mostrando come l'esame degli antecedenti remoti o prossimi di alcune celebri immagini moderne (dal "Marat all'ultimo respiro" di Jacques-Louis David a "Guernica" di Pablo Picasso, passando per il manifesto del 1914 in cui Lord Kitchener, con il dito puntato, invitava i giovani britannici ad arruolarsi) ci aiuti a comprendere la loro straordinaria efficacia sul piano "politico"».

Considerando il frontespizio della prima edizione del «Leviatano» di Hobbes (1651), in cui lo Stato è simboleggiato da un gigante con il corpo formato da una moltitudine di individui, lei afferma che le moderne istituzioni statuali mirerebbero a indurre un senso di «soggezione» nei singoli. In un certo senso, la politica si è appropriata del principio biblico del «timore di Dio», servendosene per i propri scopi?

«Effettivamente, la concezione di Hobbes per cui lo Stato dovrebbe incutere nei cittadini un sentimento di "awe", di reverenza, costituisce una variazione sul tema della "yir'ah", che nell'Antico Testamento significa al tempo stesso "timore" e "soggezione". Questa tendenza della politica moderna non risolve tutti i problemi connessi all'esercizio della sovranità; al contrario, finisce per alimentare sul lungo periodo nuove forme di conflitto. Nel mio libro, faccio riferimento alla drammatica sequenza di eventi iniziata l'11 settembre 2001. Qualcuno ricorderà il bombardamento americano su Baghdad, nel marzo di due anni dopo. Questa operazione militare era denominata "Shock and Awe": come ha notato l'antropologa Clara Gallini, la traduzione apparsa in alcuni giornali italiani ("colpisci e terrorizza") non rende perfettamente la locuzione originaria, che allude non a un terrore in senso psicologico ma, più specificamente, a un "terrore sacro"».

Nel «Marat all'ultimo respiro», David raffigura il rivoluzionario esanime dopo essere stato accoltellato da Charlotte Corday, con un braccio abbandonato oltre il bordo della vasca da bagno. Riguardo a questo quadro, lei scrive che la ripresa di gesti dell'iconografia pagana prima e cristiana poi, al servizio della Rivoluzione Francese, illustra in modo esemplare «le ambiguità della secolarizzazione».

«I giacobini cercarono di fondare una nuova "religione civile", alternativa ad altri culti. Da diverse testimonianze sappiamo che Marat, dopo la morte, divenne oggetto di una vera e propria venerazione. Io penso che David, per il suo quadro, si sia ispirato tra l'altro a una scultura di Pierre Legros: la statua raffigura Stanislao Kostka (un gesuita polacco morto nel 1568 non ancora diciottenne, canonizzato nel 1726) e si trova a Roma, proprio nel luogo in cui egli spirò, nel noviziato di Sant'Andrea al Quirinale. Come Marat, il giovane Kostka è raffigurato nel momento della morte: anche l'inclinazione del capo e la disposizione della braccia sono simili, e in entrambi i casi un sorriso quasi impercettibile segnala il momento preciso in cui la vita sta abbandonando il corpo. Durante il suo soggiorno romano, tra il 1775 e il 1778, David doveva certamente aver studiato le opere di uno scultore di prima grandezza come Legros. Circa la questione più generale della secolarizzazione, io propongo un'ipotesi: ritengo che la secolarizzazione non si contrapponga frontalmente alla religione, ma tenda a "invaderne il campo". Peraltro, è anche vero che oggi non siamo in grado di prevedere quali aspetti potrà assumere in futuro questo processo».

©RIPRODUZIONE RISERVATA

Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.

Particolare del dipinto «Marat all'ultimo respiro» di David, elemento iconografico di una «religione civile» voluta dai giacobini

Mostra al Creberg

Inquietudine del Romanino

In arrivo al Creberg «Girolamo Romanino - il testimone inquieto» che porterà anche l'Assunzione della Vergine della Chiesa di Sant'Alessandro in Colonna in mostra nel Palazzo Storico del Credito Bergamasco in Porta Nuova dal 9 al 30 ottobre. Allestito nel loggiato e nella sala consiliare il percorso espositivo dedicato a un grande protagonista del Rinascimento, le cui opere sono parte delle collezioni della National Gallery di Londra, Brera e nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia.

Cultura

Le immagini che non muoiono mai

Architetture dell'Expo
Un libro per esaminarle

Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.

Primo Piano

TUTTO IL POTERE DELLE IMMAGINI

L'arte come irresistibile strumento di persuasione nell'analisi lucida e spassionata del grande storico Carlo Ginzburg. **Di Silvia Tomasi**

"Saggi, ossia esperimenti" li definisce **Carlo Ginzburg** nella prefazione alla sua nuova raccolta di "casi" intitolata *Paura reverenza terrore*, edita da Adelphi. Cinque testi per misurare la forza formidabile delle immagini, strumenti irresistibili di persuasione e di potere. Due riguardano opere molto note come il "Marat" di David e "Guernica" di Picasso; gli altri sono dedicati a una coppa d'argento del 1530 con immagini del nuovo mondo, al celebre manifesto di chiamata alle armi di Lord Kitchener; infine quello che dà il titolo alla raccolta rilegge il rapporto tra religione e politica in Hobbes, attraverso le varianti iconografiche del frontespizio in due diverse edizioni del *Leviatano*.

Professor Ginzburg, con che occhio lei, da storico, guarda al mondo dell'arte?

«L'arte mi ha sempre appassionato, da ragazzino volevo fare il pittore. Di certo non sono uno storico dell'arte, ma mi interessano i metodi di chi studia l'arte, l'attribuzionismo attraverso i dettagli, la capacità del connaisseur».

Il titolo della sua raccolta è ripreso dal saggio su Hobbes, con rimandi all'uso politico e armato della religione. Viene in mente l'Isis...

«L'Isis ha due facce, una iconoclasta che distrugge le immagini e una iconodulista, che invece le sfrutta. I terroristi distruggono e creano miti del terrore attraverso nuove immagini di sangue. Già la demolizione dei Buddha di Bamiyan da parte dei talebani nel 2001 era precorritrice della devastazione successiva del patrimonio artistico, basti pensare oggi a Palmira. Questo accanimento ci fa capire che le immagini comunicano qualcosa di potentissimo. Ma svelano anche la doppia faccia della tecnologia elettronica: la circolazione delle immagini ci informa, velocissima e globale, ma questo implica la loro inflazione. Io mi soffermo su queste immagini e cerco di darne una lettura lenta. Capire perché un'immagine è potente permette di "vedere" e non semplicemente guardare».

Un tema centrale del libro è la secolarizzazione delle immagini. Che implicazioni ne trae?

«Le immagini rappresentano un caso specifico della secolarizzazione globale. In fondo è il filo conduttore del saggio sul manifesto di Lord Kitchener. L'icona è ipernota e viene dalla pittura sacra. Ma quel dito puntato verso chi guarda e il messaggio adrenalinico *I want you* sono stati utilizzati fino alla pubblicità, che in fondo è un'altra guerra, quella del mercato. Viviamo in un periodo conflittuale che durerà secoli e trovo comico dire: "Oggi si assiste a un ritorno delle religioni". Le religioni non hanno mai lasciato il campo. Il conflitto è in atto. Spesso non è sanguinoso ma simbolico, ci si appropria in ambito secolare di armi della religione o viceversa».

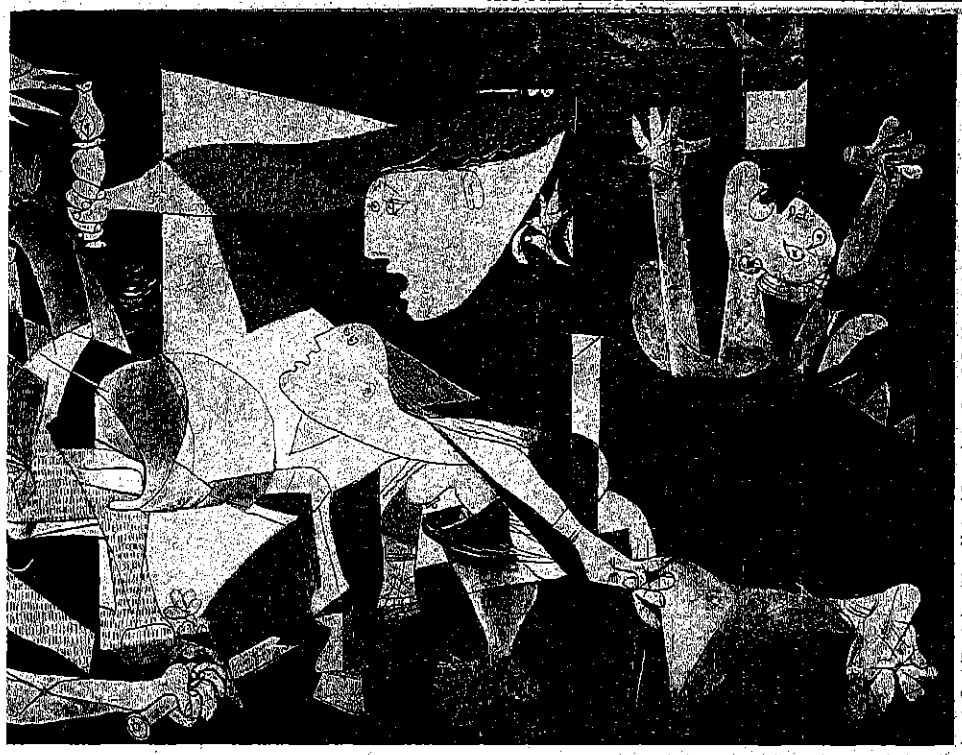
Tra le icone analizzate spicca "Guernica" di Picasso. In che modo la forma vi si pone in rapporto con la storia?

«Mentre scrivevo il saggio su "Guernica" ho visto nel Museo di Marsiglia il quadro di Topino-Lebrun "La morte di Caio Gracco" del 1798 e ho percepi-

Ulf Andersen/Getty Images

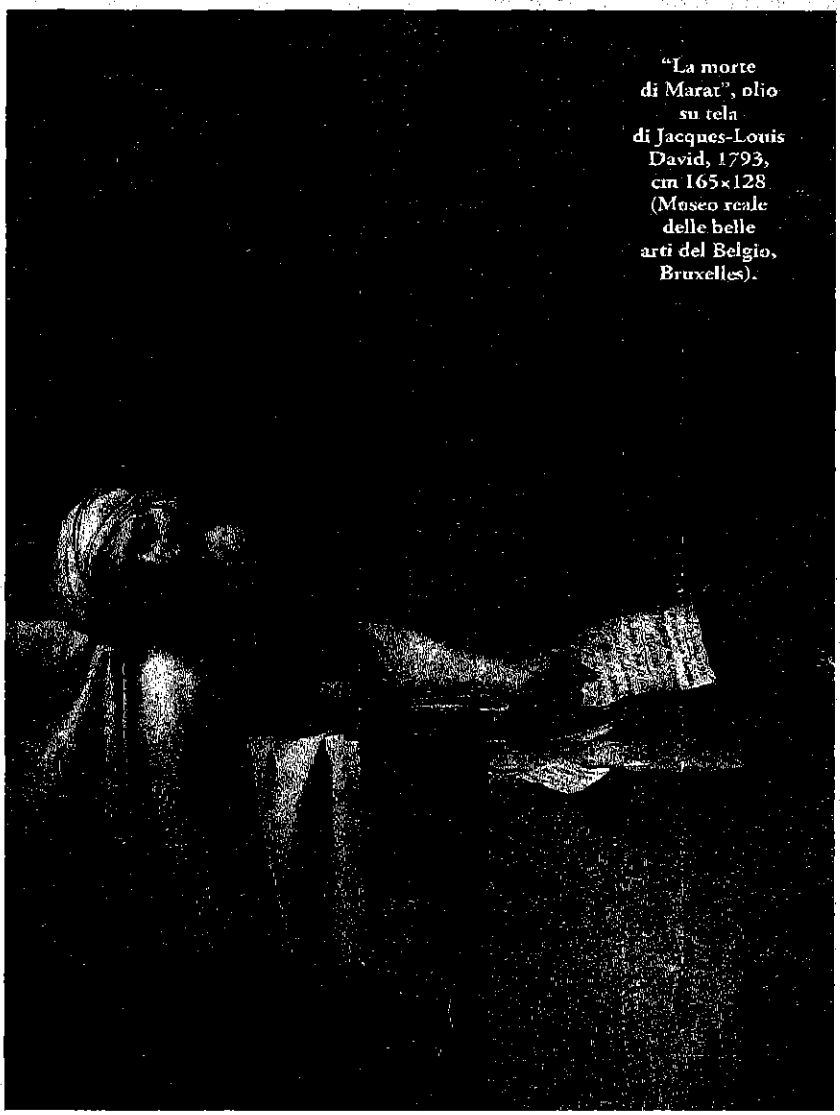
Carlo Ginzburg (Torino, 1939, nella foto) è storico di fama internazionale, che ha insegnato in università prestigiose: da Bologna a Yale, da Harvard all'Ucla, alla Normale di Pisa. È autore di saggi capitali già a partire dal libro d'esordio *I Benandanti*, del 1966, cui hanno fatto seguito titoli diventati famosi come *Il formaggio e i vermi*, *Storia notturna*, *Occhiacci di legno* e quel *Miti emblemi spie* il cui sottotitolo *Morfologia e storia* esplicita uno dei temi cruciali della sua riflessione. Fin dagli studi compiuti al Warburg Institute, grande è sempre stata l'attenzione di Ginzburg per l'arte e l'iconologia, confermata anche in *Paura reverenza terrore* appena edito da Adelphi.

Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.



Joaquín Cortés/Ronan Lorel/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía ©Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2012

DI FIANCO: "**Guernica**", **olio su tela di Pablo Picasso, 1937, misura cm 349,3x776,6 (Museo Reina Sofia, Madrid).**



©Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels/photo J. Geleyns/Ro scan

"La morte di Marat", olio su tela di Jacques-Louis David, 1793, cm 165×128 (Museo reale delle belle arti del Belgio, Bruxelles).

to subito le connessioni con Picasso: entrambe pitture a fregio, entrambe concitate e pur neoclassicamente statiche. Entrambe presentano inoltre un braccio proteso: in "Guernica" quello della donna con la lampada, vero motore generatore dell'opera; in Topino-Lebrun il braccio che brandisce una scure. Da qui si è inanellata una serie di rimandi ad antecedenti, dal braccio di Dio nella "Creazione di Adamo" di Michelangelo ad alcune opere di Füssli. È ciò che Warburg chiamava *pathos-formel*: la persistenza di gesti classici nati in una realtà rituale, la loro capacità di rinnovarsi e provocare reazioni corrispondenti. "Guernica" ha avuto una lunga fortuna come opera antifascista e ciò ne ha oscurato il significato. Oggi il suo potere di shock si è in parte dissolto e bisogna riesaminare il contesto per il quale è nata. Dall'opera, così vicina temporalmente a certi scatti rigidi delle composizioni musicali di Igor' Stravinskij, emerge l'amore di Picasso per classicità e neoclassicità, magari perseguite attraverso una somma di distruzioni. Ma in queste distruzioni qualcosa persiste».

Nel suo libro c'è una sorta di filologia del dettaglio. Anche per lei, come per Warburg, "Dio è nei particolari"?

«L'affermazione di Warburg è il rovesciamento di un proverbio cristiano, "il diavolo è nei particolari". Il particolare è necessario al connaisseur per l'esercizio dell'attribuzione, ma è decisivo anche per lo storico che parte da un frammento per ricostruire il contesto: su questo la contiguità è molto forte, o almeno io la sento. E la prova sta in questi cinque saggi».

Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.

CORRIERE DELLA SERA

Data 12-02-2016
Pagina 51
Foglio 1

«Il mio corpo a corpo con il suo enigma. Irrisolto»

Da 35 anni Ginzburg sostiene una serrata indagine con i suoi simboli. «Lavorava su cose eterne»

Lo storico

di **Roberta Scorranese**

Più volte mi sono corretto sulle ipotesi, ma dipinti come la Flagellazione restano dei misteri

Le Madonne con gli occhi bassi, i fedeli in fila, persino gli angeli: Piero «solleva» i suoi personaggi dalla storia, li innalza al di sopra della mediocrità umana, li allontana dal tempo. Forse è stata proprio questa capacità di de-storicizzare il mondo che, a partire dal secolo scorso, ha affascinato anche i non addetti all'arte. Anzi: ha sedotto soprattutto i profani.

Gabriele D'Annunzio dedicò versi disarmati alla sua pittura, come le pagine piene di stupore dello scrittore Aldous Huxley. E, esattamente 35 anni fa, fece molto discutere l'approccio di uno storico raffinatissimo, incline al racconto colto (e documentato) come Carlo Ginzburg. «*Indagini su Piero*, il volume che inaugurò la collana "Microstorie" Einaudi nel 1981, era il risultato di una riflessione cominciata molto prima, a Siracusa», racconta Ginzburg, del quale Adelphi ha appena pubblicato *Paura reverenza terrore*, ancora una ricerca sul potere politico delle immagini — anche artistiche.

Siracusa, si diceva. «Dipinto su un vaso greco — spiega — vidi un pugnale. Che tornava in uno degli affreschi aretini di Piero. Cominciai così a riflettere sulle sue opere non in chiave stilistica (ovvio: questo non è il mio lavoro) ma in chiave storica, cercando dettagli che inquadrassero Piero come uomo, i suoi legami con il tempo e con le città dell'epoca».

E così, lo storico che ha raccontato i benandanti friulani (i «nati con la camicia» che tra il XVI e il XVII secolo uscivano a caccia di streghe) o Menocchio, mugnaio del 1500 accusato di eresia, ingaggia un corpo a corpo con l'enigma di Piero, cercando di dare un significato a quella fitta e variegata costellazione di simboli misteriosi che il matematico Della Francesca ha disseminato nei suoi lavori: i contatti con il Medio Oriente e il fermento antiturco, la rete degli appoggi alle ricche famiglie italiane, il ruolo del Papato. «Soprattutto nella *Flagellazione* di Urbino — dice Ginzburg —: enigmatica nella sua composizione divisa in due scene apparentemente non dialoganti». Ma la cosa davvero affascinante è un'altra: il corpo a corpo ingaggiato dallo storico è stato un'«opera aperta», che nel corso degli anni e delle successive edizioni si è corretta, ampliata, rivisitata. «Credevo di aver provato in maniera incontrovertibile la presenza di Giovanni Bacci in quanto possibile committente della tavola e di Bessarione in quanto possibile ispiratore. Non era così: ma per me la ricerca ha valore pedagogico se è, sì, tesi, però anche autocorrezione». E ancora oggi, Ginzburg ammette di essere ammaliato dal mistero della *Flagellazione* (irrisolto, nonostante diverse e disparate tesi, da quella di Ernst H. Gombrich a quella, più recente, di Silvia Ronchey), come anche del *Battesimo di Cristo*, che sta alla National Gallery di Londra.

«Quella di Piero è una mano che lavorava su categorie eterne, che deviava dal corso storico. Di qui l'impulso, per uno come me, che opera non sulla morfologia ma sui documenti, di restituire agganci con la realtà. Anche se il filtro di Cézanne è stato cruciale per comprenderlo». Già: Piero non lavorava tanto sulla varietà degli oggetti e sulla loro fisionomia quanto sul modo di disporli nello spazio. Sul loro segreto, intimo, *posto nel mondo*.

Come Cézanne. Così, l'operazione di colto e prolungato corteggiamento che ha impegnato Ginzburg, senza volerlo, è stata la stessa che ha guidato la sensibilità dei tanti novecenteschi (la mostra di Forlì si concentra su questo) che da Piero hanno attinto sì, una moderna concezione dello spazio, sì la ieraticità delle figure, sì l'uso della prospettiva; ma alcuni, come Campigli o Casorati, hanno distillato da lui anche un privato senso dell'ordine interiore. Calma apparente.

rscorranese@corriere.it

© RIPRODUZIONE RISERVATA

Intersezioni In alto, la Flagellazione di Cristo (1455-1460) di Piero; a sinistra, lo storico Carlo Ginzburg (1939)

Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.

ROMA

Data 18-03-2016
Pagina 42
Foglio 1

IL SAGGIO In "Paura, reverenza, terrore" Carlo Ginzburg riflette sul ruolo dell'iconografia nella formazione dell'opinione

Politica e immagine, roba da storico

DI **MARIA ELENA VISCARDI**

Lo storico Carlo Ginzburg (*nella foto*) ha presentato in Biblioteca Nazionale la sua nuova ricerca.: "Paura, reverenza, terrore. Cinque saggi di iconografia politica" (Adelphi), un'occasione imperdibile per fargli qualche domanda

Di fronte a questa sovrabbondanza d'immagini che c'investe Lei suggerisce di guardarle lentamente, perché?

«*Penso che siamo minacciati da una sorta d'inflazione delle immagini che, come nel caso delle inflazioni monetarie, svaluta il peso specifico della singola immagine. Ovviamente, di fronte a questa miriade di figurazioni non possiamo dedicare a tutte la stessa attenzione, tuttavia, alcune immagini, particolarmente dense di significato, meritano di essere analizzate per quello che sono, per come sono costruite, per i loro effetti o suggestioni: questo l'intento del libro. Mi soffermo su immagini molto diverse, entrano in gioco le immagini della pubblicità e, al contempo, immagini che sono al centro della storia del Novecento, come Guernica di Picasso*».

Si sofferma, dunque, su immagini di grande valenza politica?

«*Sì, senz'altro tutte le immagini si collegano in qualche modo all'iconografia politica. Naturalmente Marat morente, rappresentato da David, è un caso tipico di pittura politica, ossia con uno scopo politico preciso: rappresentare un martire della rivoluzione. David è stato in qualche modo il coreografo della Rivoluzione francese, anzi, per meglio dire, venne investito di questo compito. Un altro caso di iconografia politica esplicita è il frontespizio del Leviatano di Hobbes che con un'immagine comunica al lettore in maniera criptica, implicita, in modo non facile da decifrare, il senso di quello che sarà poi il trattato filosofico del teorico dell'assolutismo*».

Questo lavoro con le immagini può essere oggi più profondo che nel passato?

«*Non so. Senz'altro abbiamo dei casi di lettura molto profonda delle immagini politiche. Per indicare il contesto nel quale ho svolto queste ricerche, ho menzionato come una sorta di discrimine l'11 settembre, anche se la riflessione su Guernica è anteriore a quella data. La distruzione delle Torri Gemelle ha rappresentato un evento che, attraverso la sua immagine, e le immagini che in tempo reale raffiguravano quanto stava accadendo, è stato visto da una gran parte del genere umano. L'effetto politico è stato certamente voluto da chi ha organizzato questo evento di terrorismo internazionale. Ritengo, tuttavia, inadeguata questa parola per descrivere ciò che sta accadendo in molte parti del mondo. Mi pare più interessante riflettere sulla nozione di terrore*».

Qual è il rapporto fra immagine sacra e secolarizzazione ?

«*Il fenomeno della secolarizzazione è un tema sul quale ritorno in più punti del libro perché lo ritengo in corso e lontanissimo dall'essersi compiuto, con ha una traiettoria lunghissima che non si sa che direzione potrà prendere. Questo fenomeno è, a mio parere, caratterizzato dall'invasione della sfera del sacro. Dico in maniera molto esplicita che ciò non giustifica in alcun modo gli orrori che vengono perpetrati per reazione alla secolarizzazione, come quelli dell'Isis. La secolarizzazione, però, non è un fenomeno pacifico, per lo meno, su un piano simbolico, bensì è un fenomeno che fa parte di un conflitto. Dobbiamo guardare, quindi, ad essa come ad un'invasione della sfera del sacro, in cui le figurazioni si appropriano di elementi delle immagini sacre*».

spettacoli
Politica e immagine, roba da storico
Pedro Cano, scatti sul Sud del mondo

Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.