

IL CAVALLO DI CALIGOLA

Prof. Raffaele Giovanelli

Tra i meccanismi che inducono i ricchi e i potenti a prediligere in alcune epoche l'antiarte e l'anticultura c'è la volontà di rivalsa contro la vera arte e la vera cultura, a loro negate a dispetto del loro denaro e del loro potere.

L'esempio più esplicito di questo modo d'agire venne posto in essere dall'imperatore Caligola (37 – 41 d. C.), figlio del grande condottiero Germanico che vendicò la sconfitta subita dai romani a Teutoburgo, quando era al potere Augusto. Germanico probabilmente poi morì avvelenato pare per ordine dell'imperatore Tiberio, geloso della sua popolarità. Per il prestigio del padre il figlio Caligola venne appoggiato dal partito ostile a Tiberio e quando questi morì divenne imperatore giovanissimo, senza alcuna esperienza né attitudine al comando. Presto cominciò ad esibire un comportamento bizzarro, con l'intenzione di dimostrare il suo disprezzo verso le istituzioni e di mirare all'esaltazione della sua persona, mostrando una naturale tendenza a gioire del dolore degli altri..

Creò un bordello usando le mogli dei senatori, quindi richiese la loro presenza. Nominò il suo cavallo senatore romano completo di stalla d'oro e di vesti senatoriali. Lanciò il vecchio zio Claudio nel fiume nel mese di febbraio perché, egli disse, voleva vedere se il vecchio sapeva nuotare.

Tutte queste cose potevano sembrare divertenti o bizzarre, ma Caligola fece giustiziare moltissime persone anche solo per il sospetto di tramare contro di lui. Svetonio e altri parlano di terribili atrocità.

Il peggiore dei suoi errori politici fu il suo rapporto con l'esercito. Intraprese una politica estera eccentrica. Finì assassinato dalla sua stessa guardia pretoriana.

Molti avrebbero voluto rallegrarsi della sua morte ma nessuno al momento osò dimostrarlo apertamente, perché le sue stranezze erano state tante che, al diffondersi della notizia, si credette che fosse un tranello per assassinare chi avesse dimostrato felicità per quella che i più pensavano essere una finta morte. Il disprezzo per le istituzioni quindi aveva travolto anche l'immagine dell'imperatore.

Il cavallo di Caligola nella filosofia del diritto

Il cavallo di Caligola fu un caso che venne ampiamente ripreso come fatto simbolico. Il Professor Giampaolo Azzoni (1) lo ha utilizzato come motivo guida per una pubblicazione, dove viene sviscerato l'aspetto giuridico del conferimento di status ad un soggetto che abbia, oppure no, le doti per reggere lo status ricevuto. Nel lavoro peraltro non vengono analizzate le motivazioni psicologiche che portano alla scelta per l'assegnazione di uno status; in particolare nulla si dice delle pazzie di Caligola, una sorta di du-

raturato carnevale tragico, che probabilmente entusiasmò i giovani ribelli dell'epoca.

Una lunga carnevalata che solo l'impero romano poteva permettersi senza soccombere. Uno sballo corale che durò quasi tre orribili anni, in una società che si drogava con gli spettacoli del circo. Così Azzoni parla del caso *cavallo di Caligola*:

*«All'imperatore Caligola vengono attribuite follie e stranezze di ogni genere, ma di gran lunga la più nota è quella secondo cui avrebbe nominato il proprio cavallo senatore. L'episodio è stato anche ripreso in una celebre e bella pagina de **Il Gattopardo** di Tomasi di Lampedusa. In realtà, l'aneddoto riportato da Svetonio e Cassio Dione, è lievemente diverso: non si sarebbe trattato di una nomina a senatore, ma a console, e tale nomina sarebbe stata solo promessa e non effettuata (anche se, secondo Cassio Dione, solo a causa della morte precoce di Caligola). Resta, comunque, che della vita breve, ma intensissima, di Caligola, ciò che viene più ricordato è l'imposizione (promessa o effettuata) di una funzione di status al proprio cavallo. Se il cavallo console (o senatore) di Caligola è conosciutissimo (tanto che se ne ricorda anche il nome, **Incitatus**), sono moltissimi i consoli (e ancor più i senatori!) che, anche se particolarmente inetti, sono stati completamente dimenticati. Alla luce di quanto ho detto sopra, la ragione mi sembra del tutto evidente: utilizzando la formula "X counts as Y", se "Y" rappresenta lo status di console (o di senatore), "X" deve soddisfare alcune condizioni ontologiche perché possa essere oggetto di imposizioni di tale funzione di status. Un cavallo, per quanto splendido come era **Incitatus**, manifesta irriducibili resistenze ("affordances" negative) a poter valere come console (o senatore): ignorarlo è ignorare, in modo memorabile, l'evidenza del reale.»*

Ma l'intenzione di Caligola, coerentemente con la propria natura subdola e feroce, era proprio quella di dimostrare che l'imperatore ha il potere massimo ed assoluto: quello di sovvertire l'evidenza del reale.

L'Articolo del Professor Aizzone era rivolto a confutare le affermazioni del filosofo del diritto **John R. Searle** (2) secondo cui sia X che Y appartengono a piani irreali ed è solo attraverso l'atto di imposizione che si crea tra essi una relazione che resta comunque estrinseca: X è inerte rispetto alla funzione di status Y. In altre parole assegnare la funzione Y crea la realtà di X a dispetto di qualsiasi assurdità e dell'assoluta inadeguatezza a svolgere la funzione Y. Tuttavia con l'assegnazione viene creata una realtà sociale, che poi è l'unica realtà che conta, cioè non vi sono condizioni ontologiche che X debba soddisfare perché possa essere oggetto di assegnazione impositiva di una certa funzione di status.

Ma già **Hans Kelsen**, partendo dalla differenziazione tra enti fisici ed enti giuridici, arriva a definire la persona fisica come una mera "costruzione giuridica" che non appartiene alla realtà naturale:

«La così detta persona fisica non è un uomo, bensì l'unità personificata (simbolica) delle norme giuridiche che attribuiscono doveri e diritti al medesimo uomo. Non è una realtà naturale, bensì una costruzione giuridica del diritto» (3)

Uno dei problemi che nasce per definire questa persona fisica, che in realtà di fisico non ha nulla, è il tempo limitato in cui si colloca. Infatti il diritto è atemporale ed eterno mentre la persona fisica che viene definita per agganciarsi alla realtà deve avere un inizio (con la maggiore età) ed un termine con la morte vera o presunta. Ma questo rientra nel campo dell'adeguatezza o meno di X ad assumere la funzione Y.

La somma delle attribuzioni Y relative ad un ente X non esaurisce e non compendia tutto il senso dell'ente X, anche se è inteso come solo portatore delle funzioni di status Y. La tesi sostenuta da Azzoni e prima da Capograssi è che non è ammissibile affermare l'equivalenza tra la persona e la somma dei suoi diritti riconosciuti. In sostanza quindi essi negano che sia lecito arrivare ad assegnazioni che equivalgano al *cavallo di Caligola*. L'analisi viene estesa anche all'imposizione di funzioni tecniche ad un X che sia un oggetto materiale ed Y un'azione oggettiva, che non dipende da istituzioni umane.

Prendiamo ad esempio l'assegnazione di funzione denaro ad un oggetto, subentrato allo scambio diretto di beni materiali. Per Searle non vi sarebbero condizioni ontologiche che X debba soddisfare perché possa essere oggetto di imposizione della funzione di valore come denaro. Azzoni giustamente osserva che la scelta dei materiali di supporto del valore denaro è stata fatta in base a rigorosi criteri razionali, portando a scelte di materiali dotati di una loro "nobiltà" di aspetto che rende plausibile quella particolare assegnazione di funzione. Azzoni e gli altri con la loro opinione tendono a rendere impossibile il fenomeno *cavallo di Caligola*. Quelli che hanno opinione opposta invece lo rendono possibile e persino lecito.

La sindrome del Cavallo di Caligola come inizio di degenerazione.

Che cosa indusse **Peggy Guggenheim** a preferire nel 1943 il "pittore" Pollock, che realizzava quadri il cui unico merito era quello di essere uno specchio fedele della sua pazzia e della sua perenne sbornia?

Per Peggy quella scelta fu solo un motivo razionale, come la volontà di mettere a tacere l'arte vera, quella che mostrava la realtà della miseria americana insieme ai sogni perduti durante la grande recessione del '29, oppure fu una manifestazione irrazionale come il *cavallo di Caligola*?

Se applichiamo il concetto di status di artista al caso Pollock appare chiaro che egli è stato il cavallo a cui la Guggenheim ha conferito arbitrariamente uno status incompatibile con la realtà delle sue opere. In altri campi professionali le lauree universitarie o i diplomi conferiscono lo status professionale. Per conferire lo status di artista non esistono lauree né regole, tutto è

affidato al favore del pubblico che da oltre mezzo secolo è polarizzato verso l'adorazione del denaro.

Non erano certo i quadri di Pollock ad entusiasmare i sostenitori di questa nuova sciagurata tendenza, ma piuttosto il profumo del denaro dei Guggenheim.

Ma non si è trattato solo del ghiribizzo di una ricca ereditiera un po' svampita, in cerca di sensazioni, è stata una scelta criminale che ha contribuito in modo decisivo a distruggere l'arte. Infatti assegnare un ruolo improprio, ovvero compiere l'operazione *cavallo di Caligola*, ha in ogni caso una serie di conseguenze funeste. Pollock stesso è stato la prima vittima di quella scelta impropria. Il suo fragile equilibrio psichico non ha retto al peso della fama raggiunta grazie a tanta assurdità.

Il processo degenerativo messo così in atto ha colpito a morte prima l'arte occidentale poi ha contagiato tutto il mondo.

La scelta fatta dalla ricchissima Guggenheim, il suo *cavallo di Caligola*, fu l'operazione più vistosa ed efficace condotta nel campo della pittura e coincise con l'indebolimento della borghesia nel dopoguerra. Il successo fu enorme, ben al di là della aspettative e venne a coincidere con

l'annientamento del senso del bello e del gusto estetico, non più sostenuto dalla classe dei nuovi ricchi, privi di cultura e quindi favorevoli ad un'arte "nuova", che ignorasse scomodi richiami alla cultura ed alle tradizioni.

L'operazione ebbe una tale fortuna che oggi un quadro di Pollock ha raggiunto la quotazione massima mai assegnata ad un dipinto.

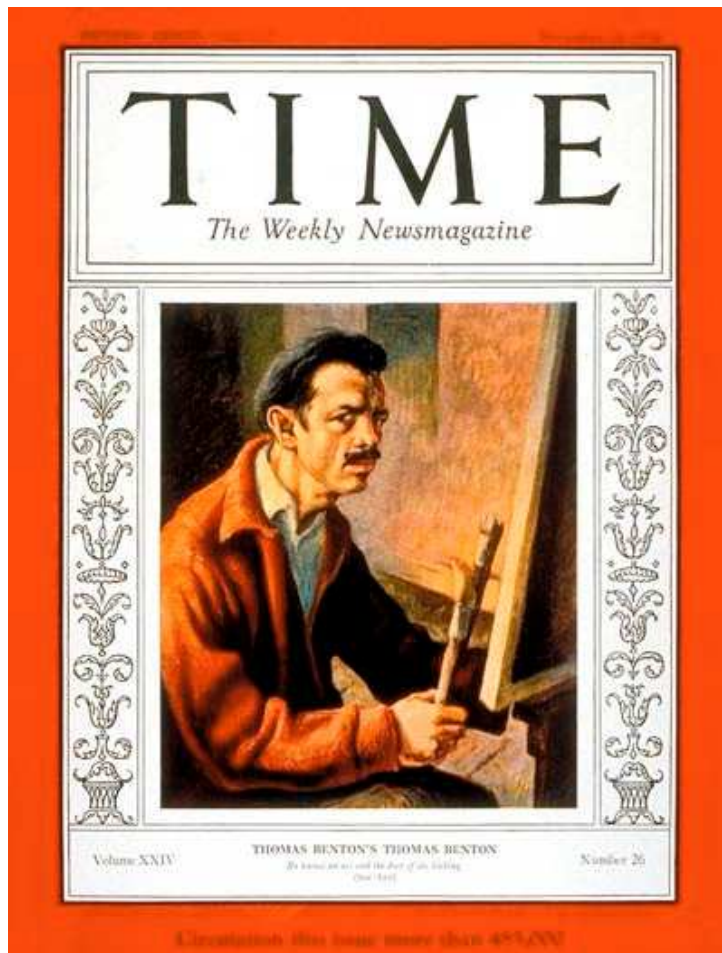


A. Bierstadt, la valle Yosemite della California (1873),

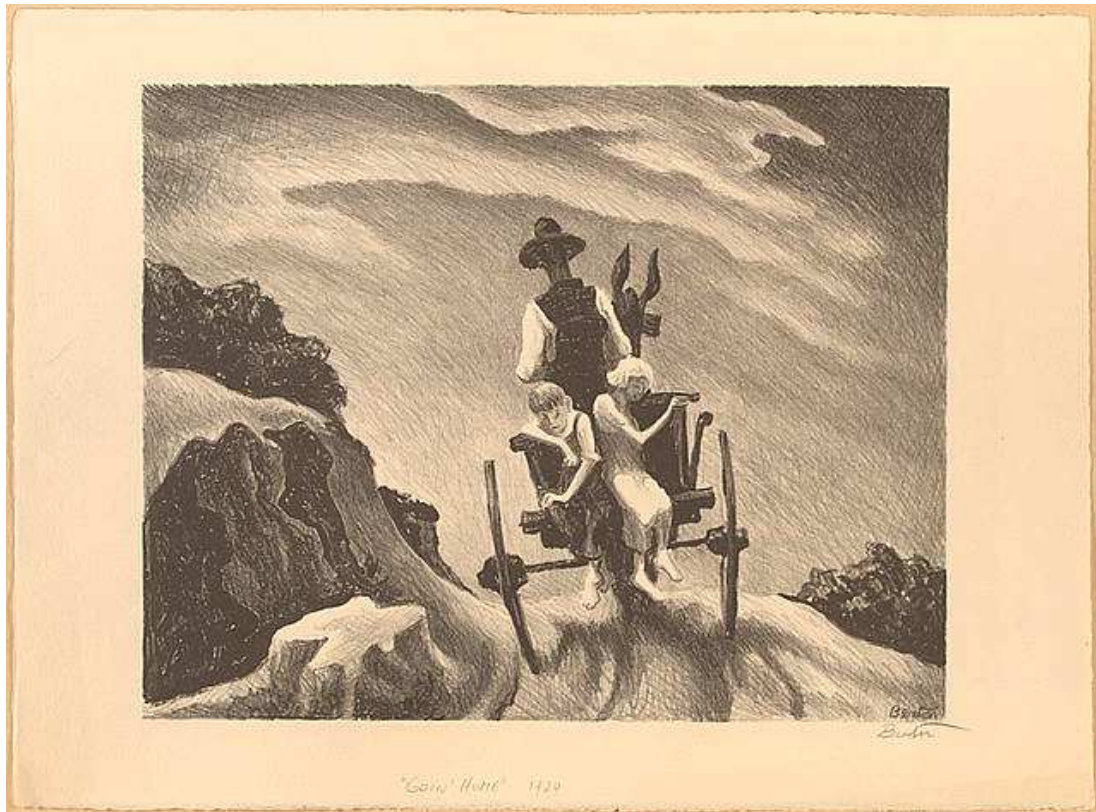
Albert Bierstadt (1830 – 1902) fu un pittore americano nato in Germania. Fu uno dei primi pittori a presentare immagini di un Far West selvaggio ed incontaminato. I suoi paesaggi sono inventati e realizzati in studio, ma ispirati alla realtà con schizzi e bozzetti fatti sul campo. In questo quadro, del 1873, Bierstadt si ispirò alla valle Yosemite in California. I suoi quadri prefigurano un mondo pacifico e ricco, una terra dorata, creata da Dio e non segnata dal progresso, in attesa dei coloni, che sarebbero arrivati poco dopo con la creazione della ferrovia.

Le promesse di un'età felice non sembrano poi realizzarsi. In pochi anni la natura incontaminata cede il posto alle culture per la produzione di massa come il cotone o il grano. La meccanizzazione in agricoltura non è ancora arrivata e la maggior parte del lavoro viene fatto a mano, utilizzando in prevalenza manodopera di colore. La vita nelle campagne è povera, ma ricca di umanità.

Dopo mezzo secolo la realtà dell'America sarà quella che presenteranno i pittori assunti dal governo nel piano di Roosevelt. Prendiamo ad esempio Thomas Benton che fu anche "maestro" di Pollock.



Il numero di Time con la copertina dedicata a Thomas Benton.



Thomas Hart Benton ha lasciato testimonianze importanti della realtà americana, testimonianze che gli americani, usciti dalla depressione grazie alla seconda guerra mondiale, sembra abbiano preferito dimenticare.



Thomas Hart Benton (1889–1975)

1939 – La pesatura del cotone. Olio e tempera.

L'isolazionismo della politica americana tra la caduta delle borse del '29 e l'entrata nel conflitto della seconda Guerra Mondiale si esprime anche nell'arte che si dedicò ad esaltare le atmosfere locali, in particolare i paesaggi e la vita nel Midwest e nel Sud. La pesatura del cotone è un esempio di questo vivace stile campestre. E' un quadro che appartiene ad una serie di scene tratte dal mondo agricolo, quadri in cui Benton espone una sua personale visione dell'anima profonda dell'America. Negli anni 1930, il cotone era ancora coltivato completamente a mano e la paga dei raccoglitori era stabilita in base alla quantità di cotone raccolto. Il cotone veniva pesato sul campo con una semplice bilancia a contrappeso, poi caricato su carri e mandato alla grandi cardatrici. Benton ricorre a linee curve che si ripetono in sequenza ed a forme che danno il senso della continuità immutabile del lavoro dei raccoglitori, mentre con i colori e la composizione l'artista fa trapelare l'autorità del bianco che dirige il lavoro.



Benton – scorci del West

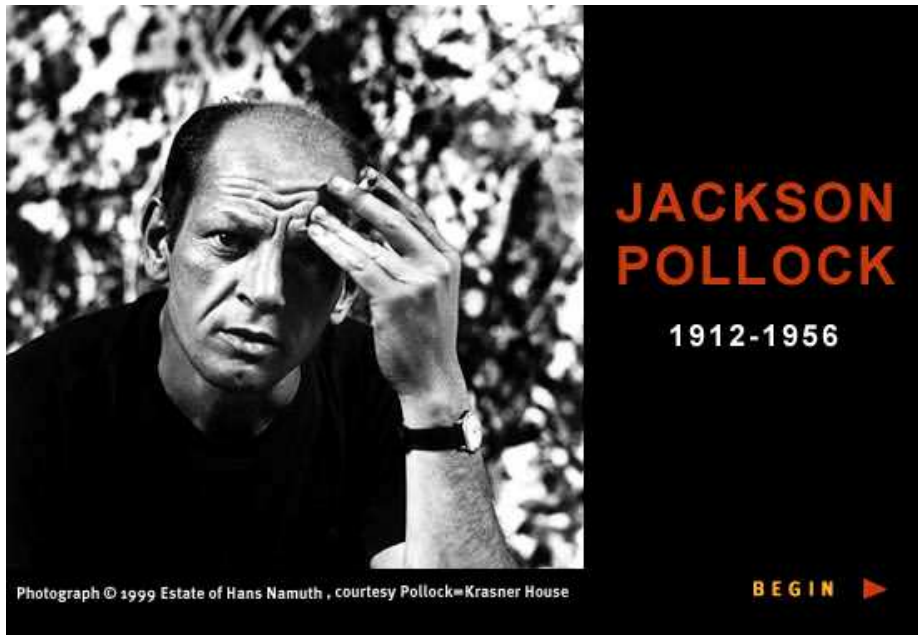


Benton 1920



Conrad A. Albrizio's mural entitled "The New Deal" was financed by the Federal Project #1

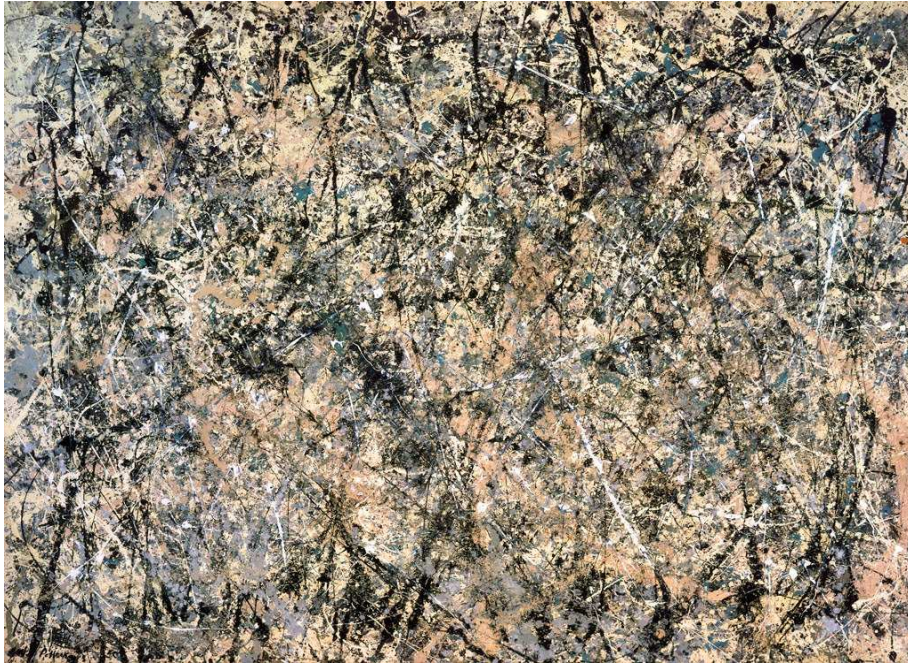
Un murale che esalta il New Deal di Conrad Albrizio. Venne finanziato con il primo progetto di sussidio per gli artisti.



Ma Pollock fu il prescelto e celebrato come il più grande artista mai esistito, almeno se si valutano i suoi quadri in base ai prezzi di “mercato”.



Composizione



Im 1024

L'America degli anni trenta.

Facciamo una visita agli anni trenta, in una America devastata dalla grande crisi. Dal 1938 al 1942 Pollock lavora nel Federal Art Project nel reparto murali, ma scarsi sono l'interesse e il successo. E' un periodo di gravi difficoltà economiche e di privazioni. Durante la Grande Depressione abita a New York, dove vive alla giornata e dove frequenta i corsi di Thomas Hart Benton all'Art Student League. Nel 1940 conosce Orozco e la pittura messicana. Nel 1942 Pollock partecipa alla grande mostra dell'Art of this Century e viene apprezzato dal critico **Clement Greenberg**. Così questi sarà il primo a fare la scelta del *cavallo di Caligola* con Pollock che Greenberg seguirà e sosterrà in tutta la sua carriera. Pollock entra quindi nel circuito della grande critica, quella che è responsabile della degenerazione dell'arte dagli inizi del XX secolo. Poi verrà l'incontro con il potere finanziario alla ricerca di investimenti per trasformare l'arte in speculazione. Infatti nel 1943 incontra Peggy Guggenheim, che gli fa un contratto di cinque anni. Grazie a lei nel 1944 presenta la sua prima mostra personale che gli apre le porte della celebrità. Pollock passa dai libri paga del governo a quelli della milionaria Peggy.

Tre generazioni della famiglia Guggenheim si sono dedicate a collezionare opere d'arte al di qua e a di là dell'Atlantico, raccogliendo un numero imponente di quadri esposti in diversi musei, primo fra tutti il Guggenheim Museum di New York.

Durante la grande depressione americana del '29 negli USA il governo, guidato da Roosevelt, prese molte iniziative inconsuete per un paese dove il liberismo economico è sempre stato il dogma fondante. Non solo vennero forniti sostegni alle industrie, non solo vennero consolidati i dazi doganali, non solo vennero avviate molte opere pubbliche, ma si arrivò anche a dare uno stipendio agli artisti, con tutti i rischi che questo poteva costituire per l'arte. Molti parlamentari si opposero a questo programma di intervento governativo.

Il WPA (Works Progress Administration) fu creato per combattere la crisi. Su pressione di George Biddle, pittore, amico personale e compagno di scuola di Roosevelt, nel WPA venne inserito il programma Federal Art Project (FAP) che fornì i finanziamenti per stipendiare gli artisti. Il FAP venne diretto da Holger Cahill, stipendiando gli artisti con una forma mascherata di assistenza, mentre un piccolo numero di essi era ingaggiato con funzioni di supervisore. Gli artisti ricevevano 23.5 dollari a testa alla settimana con l'impegno di produrre un'opera entro un assegnato numero di settimane o un certo numero di giorni per completare una pittura murale o una scultura architettonica secondo un progetto prestabilito.

Per ciascun artista il sussidio non era molto alto, ma in quegli anni molti disoccupati negli USA erano alla fame e quelle somme erano la salvezza.

L'intervento statale nell'arte non fu di tutto neutrale, anche se agli artisti di solito non veniva imposto alcun vincolo circa i soggetti delle loro opere.

Ma l'aspetto su cui non ci si è soffermati è che essere inclusi tra gli artisti e ricevere un sussidio governativo significava anche ricevere ufficialmente lo status di artista. In altre parole il governo decideva chi era artista e chi non lo era. Lo stato più liberale si prese la briga di classificare alcuni cittadini come artisti e di versare loro un sussidio. La condizione di indigenza in cui veniva fatta vivere la grande maggioranza della popolazione garantiva la disponibilità di manodopera a basso costo. Ma non era opportuno che questa situazione sociale venisse troppo enfatizzata dagli artisti. Per evitare che questi si abbandonassero alla disperazione più totale e facessero conoscere i risvolti macabri della situazione, si provvide a sfamarli. Eliminando 5000 persone (questo è circa il numero di chi entrò nel programma governativo) dal novero degli artisti disperati, si poteva sperare di averne messo a tacere una gran parte. Quanto a chi includere nella lista si trattava di un problema non facile da risolvere se si voleva essere rigorosi. Al solito gli americani furono molto pragmatici ed inclusero nell'elenco degli artisti ufficialmente riconosciuti, anche personaggi particolarmente esagitati che potevano fare danni sociali seri se lasciati fuori.

Era concessa di solito la più ampia libertà nel tema e negli stili delle opere che questa schiera di artisti produceva. Sempre seguendo lo spirito di grande efficienza, proprio del mondo americano, i circa 5000 artisti (non esiste un concordanza sui numeri) ingaggiati dal 1936 dal Federal Art Project si misero a lavorare di buona lena e produssero un numero sterminato

di opere. In otto anni (1935-43) il FAP produsse 2566 pitture murali, più di 100.000 quadri da cavalletto, 17.700 sculture e 350.000 stampe. Il costo del FAP (venne chiuso nel '43 con l'entrata in guerra degli Stati Uniti) superò alla fine i 35 milioni di dollari. Di tutta l'enorme massa di opere ben poco si vede oggi in giro per gli Stati Uniti. Ciò che resta si trova nei musei, dove questi lavori non vengono particolarmente reclamizzati.

La maggior parte delle opere, che non sono state distrutte, è finita nei musei quasi dimenticate, utili solo ai cultori della storia dell'arte. Ma lo spirito del capitale americano si incaricò di selezionare le poche opere che non avevano in se alcun messaggio di protesta politica, che non disturbavano il sano spirito speculativo della corsa al potere finanziario. E la scelta non poteva non cadere sugli impressionisti astratti, le cui opere rivaleggiavano con le immagini realizzate dai ricoverati in ospedali psichiatrici. Come si è detto queste opere avevano molti risvolti utili al potere finanziario. Bloccavano qualsiasi funzione sociale dell'arte, ne impedivano persino l'esistenza di qualsiasi forma alternativa e ridicolizzavano tutti i messaggi che si volessero trasmettere attraverso le immagini inaugurando di fatto un'era iconoclasta.

Nel 1943 quasi tutti gli espressionisti astratti, usciti dalle file di questi salariati di stato per produrre opere d'arte, hanno una visione magica della vita. Hanno infatti vissuto il periodo della depressione e hanno trovato un punto d'incontro tra i due principali temi d'ispirazione di quel periodo, il subconscio e le masse. Gli artisti sono convinti che la loro missione sia o di esprimere i più profondi sentimenti delle masse, o dare forma ai loro stessi sogni. Gli espressionisti astratti si tengono lontani dalle influenze politiche ma sono comunque costretti ad affrontare la fame e le conseguenze delle misure politiche per alleviare la crisi. In questo periodo si formano molte attività collettive a cui la maggior parte degli espressionisti astratti è contraria; De Kooning e Pollock, per esempio, si tengono lontani sia da gruppi d'azione politica sia da quelli artistici, anche se partecipano ai dibattiti sui problemi fondamentali della pittura moderna in un'epoca in crisi.

Intanto la "nuova arte" era stata lanciata e per seguirla si dovettero moltiplicare le contorsioni "filosofiche" di altri eminenti critici attorno ai quadri di Pollock a cui l'arte come comunicazione non destò mai molto interesse.

*"Dipingere è un modo di essere", diceva, sostenendo la supremazia dell'atto pittorico come sorgente di magia. Nel tentativo di approfondire la concezione pollockiana, questa affermazione stimolò il critico americano **Harold Rosenberg** a dire: "A un certo momento i pittori americani cominciarono a considerare la tela come un'arena in cui agire, invece che come uno spazio in cui riprodurre, disegnare, analizzare o esprimere un oggetto presente o immaginario. La tela non era più dunque il supporto di una pittura, bensì di un evento [...]. L'innovazione apportata dalla pittura di azione consisteva nel suo fare a meno della rappresentazione dello stato per*

esprimerlo invece in un movimento fisico. L'azione sulla tela divenne così la stessa rappresentazione...". Fu coniato proprio da Rosemberg il termine di "*Action-painting*", pittura-azione, da cui nacque la breve e folle stagione che ne prese il nome. La pittura è nel gesto di dipingere, non nel risultato che resta sulla tela, ciò che appare è solo una traccia del vero momento creativo: l'azione.

Considerato come "*il rantolo mortale del dadaismo*", "*un atto di negazione totale ... incapace di assolvere alla funzione di comunicare per l'assenza di immagini definite*", questo nuovo stile venne inizialmente guardato con diffidenza da molti critici americani ed europei.

I pochi che reagirono bisogna cercarli altrove.

Alla corsa verso il nulla si tentò di reagire. Ma si trattò di episodi isolati sostenuti da alcuni volenterosi privi di capitali. Si tentò di porre l'arte al servizio del cambiamento sociale. Non si trattava certo di una cosa nuova, ma si opponeva l'idea dell'arte per l'arte, insieme al concetto dell'arte astratta, fuori da legami con la realtà.

Gli anni Trenta hanno prodotto un'eccezionale ondata di arte grafica con idee politiche, ispirata in parte dal Realismo Sovietico e in parte dal coraggioso realismo senza compromessi della Ashcan School: tutte esperienze che credevano molto nella diffusione di massa dell'arte. Allo stesso tempo, le vicende politiche dell'epoca, la Depressione, la delusione della prima guerra mondiale, i crescenti movimenti socialisti in tutto il mondo, e le rivolte negli Stati Uniti come la Marcia della Bonus Army e lo sciopero degli Affittuari Agricoli del Sud, ispirarono una intera generazione ad usare la propria arte per diffondere idee radicali. Da romanzi a esposizioni sui giornali, dai teatri di Broadway ai film di Hollywood, gli scrittori progressisti hanno creato un corpus di opere che hanno resistito, e sono addirittura diventate fondamento della letteratura americana. Come si è già detto, il governo americano contribuì ad ampliare questo processo ingaggiando migliaia di artisti attraverso il FAP. Insieme a scrittori, attori, autori, il WPA (di cui il FAP faceva parte) ha assunto anche fotografi per documentare le vite dei poveri, creando un nuovo fotogiornalismo attivista.

Ma tutta questo attivismo, innovazione e dinamica nella produzione artistica era stata creata ancora da professionisti, da coloro che **creavano arte per l'arte stessa** e ne facevano una fonte di sostentamento e un modo di vivere. L'arte attivista degli anni Trenta per lo più non fu creata da amatori. Poi i movimenti politici degli anni '50 e '60 galvanizzarono artisti in tutti i campi, pittori ad autori, danzatori e musicisti, scultori e registi, poeti e fotografi. Ma, ancora una volta, l'arte impegnata aderì all'idea secondo cui l'arte, che senza dubbio deve essere fatta **per** la gente, non sia però creata **dalla** gente.

Cosa succedeva nel mondo comunista?

Nei paesi comunisti, a cominciare dall'Unione Sovietica, agli artisti non venne concessa la libertà di abbandonarsi alle fantasie dell'impressionismo astratto. Al contrario vennero imposte le linee guida stabilite dal realismo socialista. In questi anni in Occidente si è cercato di rivedere il giudizio negativo formulato senza appello per tutta l'arte prodotta nel mondo comunista. In occasione della mostra "*La fabbrica dei sogni comunista*" che si tenne nel 2003 alla Schirn Kunsthalle di Francoforte e che chiuse l'anno di celebrazioni e di studi che la Germania volle dedicare alla Russia, si fece un passo importante per rivedere l'arte nei paesi comunisti durante gli anni della guerra fredda. Le aberrazioni proprie del sistema di governo totalitario non arrivarono mai al *cavallo di Caligola*. Agli inizi furono le avanguardie ad aderire agli ideali del comunismo. Poi tutto venne irrigidito da un capillare ed asfissiante apparato di censura politica, che elargiva lo status di artista a chi era ben allineato con le direttive del partito unico. Ma si era ben lontani dal giocare all'autodistruzione. Il sistema in realtà era troppo fragile per poterselo permettere. Si veda l'interessante commento alla mostra ad opera di Mauro Martini (5).

La sindrome del *cavallo di Caligola* arriva in Italia.

In Italia nella pittura ci fu una lunga stagione molto ricca che iniziò durante i primi anni del novecento e che terminò negli anni settanta. Un pittore che conferì un ruolo importante alla figura dell'artista fu Giorgio de Chirico (6). Iniziatore del Futurismo in Italia fu Carlo Carrà (7) che poi presto se ne distaccherà. Nessuno dei nostri grandi pittori dell'epoca fu schiavo delle mode ma tutti ebbero la forza di imporre un loro stile, senza strafare, sempre restando nell'alveo della grande tradizione della pittura italiana. Ma la grandezza della pittura italiana per molti critici sarebbe stata macchiata da una certa contiguità con il Fascismo. Si tratta di un travisamento suicida. La pittura italiana cominciò a dare segni di grande vitalità già alla fine dell'ottocento ed era in pieno sviluppo negli anni '20, prima che il Fascismo nascesse. Il Fascismo ebbe l'accortezza di non creare un'arte di regime e non dette eccessivo appoggio ai pittori che nutrivano apertamente simpatie per il fascio. In realtà quello fu un periodo, durato circa settant'anni, in cui l'Italia ebbe una grande vitalità in tutti i campi e questo appare evidente dal confronto con la situazione di oggi.

La sindrome del *cavallo di Caligola* comparve anche in Italia e divenne quasi la norma nel dopoguerra, dopo che la ricostruzione materiale del paese fu terminata, dagli anni cinquanta in poi. Infatti fu allora che si diffuse il senso della precarietà dell'esistenza anche come sentimento collettivo. La perenne minaccia di una guerra nucleare diffuse nella politica degli stati e nella vita dei singoli il sentimento della precarietà e provvisorietà della storia di tutto il mondo civile. Si ripeteva ciò che era già accaduto negli anni

di Caligola, quando l'inizio del periodo imperiale vedeva scomparire molte certezze.

Quando le prospettive di vita diventano prospettive di morte anche negli animali si manifestano comportamenti suicidi, spesso come fenomeni collettivi. Questo ad esempio potrebbe dare una spiegazione all'ostinazione con cui branchi di cetacei cercano la morte andando ad arenarsi sulle spiagge.

La contrapposizione tra i paesi capitalisti e il blocco dei paesi comunisti creò la "guerra fredda" che annichì ogni entusiasmo per il progresso. Si diffuse la consuetudine di avere obiettivi facili e raggiungibili in breve tempo. Quindi andò perduto il valore della speranza dei singoli e della collettività. In un mondo destinato ad una fine atroce, con una scadenza temporale imprevedibile, era inutile accumulare tesori in capitali e in aspettative di futuri successi scientifici, artistici e politici. La droga lentamente divenne una soluzione ai problemi esistenziali di schiere di giovani sempre più numerose.

Venne tenuta in vita con impiego dei mass media l'ammirazione per la tecnica e per la scienza purché avessero il marchio americano. In particolare attorno alle attività aerospaziali venne acceso un forte interesse che aveva come sfondo la competizione tra Stati Uniti e URSS. Gli anni della contestazione travolsero in Italia anche questo tenue interesse e tutto venne ricondotto nell'alveo dello scontro politico ideologico, con la lotta per conquistare l'ultimo voto ed aprirsi la porta all'agognato potere politico, ovvero il potere di saccheggiare il pubblico denaro. Venuti meno i tradizionali motivi, come lo spirito nazionalista e l'orgoglio dell'appartenenza alle proprie tradizioni, venne enfatizzato al massimo l'entusiasmo per lo sport e soprattutto per il calcio, diventato oggi il surrogato di ogni altro sentimento collettivo. Ovviamente tanta enfasi ha prodotto nei giovani contrapposizioni feroci sempre più difficilmente contenibili entro i limiti della convivenza civile. Tutto diventava usa e getta, sia per i beni sia per gli uomini. Allora venne il momento dei profittatori, degli idioti furbi. Nelle piazze cominciarono a comparire monumenti privi di qualsiasi significato, sponsorizzati di solito dalla sinistra e fatti passare per simboli di un radioso e misterioso futuro. Nessun Michelangelo doveva più nascere, e se fosse nato andava ucciso nel ridicolo, nell'improponibilità di un'arte eterna in un mondo che viveva i suoi ultimi giorni prima dell'apocalisse nucleare. Oggi scopriamo che le opere realizzate in quegli anni erano costituite di materiali deperibili, provvisori, che ora si tenta inutilmente di conservare. Ci si preparava alla morte dell'umanità mentre molti celebravano la morte di Dio. Questo è il quadro storico dell'era del *cavallo di Caligola* in Italia, l'era del grande disprezzo per la vita e per l'arte, l'era del potere assoluto del grande capitale. Non si doveva costruire nulla di duraturo e quindi, fatte salve poche forme istituzionali, si poteva a piacimento irridere di tutto.

La parte più attiva ed intransigente della sinistra, imbevuta di utopie marxiste, dopo gli anni della rivoluzione del '68, si fece sostenitrice di un grande disegno autodistruttivo. Se la società non può diventare giusta, nel senso di coincidere con la giustizia proletaria, allora deve essere distrutta. E quale distruzione è più garantita di ciò che si ottiene applicando sistematicamente le scelte dettate dalla non logica del *cavallo di Caligola*? I guai veri iniziarono quando parte della magistratura sposò questa linea. La magistratura in Italia aveva ricevuto un potere enorme ed abnorme. Questo potere le era stato dato con un tacito accordo dei due partiti maggiori: La Democrazia Cristiana ed il Partito Comunista.

Questi due partiti intendevano ingessare il potere politico in Italia in una contrapposizione di facciata, affidando alla magistratura il compito di reprimere con qualsiasi mezzo la nascita di movimenti politici alternativi. L'intero sistema politico italiano non capì che aveva creato un cane da guardia in grado di divorare i suoi padroni, ovvero tutti i partiti politici e soppiantarli nella direzione del paese.

Nemmeno i socialisti libertari con Craxi, ansiosi di inserirsi come terzo incomodo, capirono il pericolo ed infatti furono quelli che poi pagarono il prezzo più alto. Fu l'estrema sinistra a politicizzare la magistratura dotata di strumenti normativi incompatibili con la democrazia, cioè con la stessa volontà popolare. Anche frange di destra si associarono nella corsa al potere dentro la magistratura. Tutto questo apparato era pronto ad entrare in azione non appena avesse ricevuto una qualche copertura.

La rottura degli equilibri mondiali si verificò proprio con il crollo del blocco comunista. Simbolicamente e storicamente questa trasformazione degli assetti di potere viene fatta iniziare con la demolizione del muro, che dalla fine della guerra divideva la città di Berlino. In questa trasformazione le nazioni di frontiera, come ad esempio l'Italia per l'Occidente e la Romania per l'Oriente, ebbero i più gravi contraccolpi, perché queste nazioni si erano ritagliata una posizione di vantaggio proprio dall'essere in bilico tra i due blocchi. La protezione angloamericana improvvisamente non fu più condizionata dal rischio che l'Italia potesse cambiare le alleanze, e quindi ebbero via libera le manovre per impadronirsi dei beni dell'Italia.

Quindi la copertura per l'operazione "saccheggio" arrivò dall'estero, con gli inglesi per primi, ed al loro seguito il grande capitale speculativo internazionale, per approfittare della possibilità di mettere le mani sulle ricchezze che l'Italia aveva costruito dal dopoguerra in poi. Le banche e le industrie italiane finirono così preda dei grandi gruppi finanziari internazionali. I politici italiani erano così intenti a godersi il loro status che non si accorsero di nulla. Dovettero sentire a lungo "tintinnare" le manette per capire che per loro, e purtroppo per tutti gli italiani, la festa era finita.

Tutto venne fatto con il plauso della maggior parte degli italiani, che non hanno mai superato la loro innata tendenza a considerare i beni pubblici come oggetti da rapinare. Furono gli anni di mani pulite, anni di cui ancora

esiste una rigogliosa e velenosa eredità politica, che nessuno si incarica di smascherare per ciò che realmente furono con il loro unico ed autentico risultato: la perdita di ogni indipendenza politica ed economica, la perdita di ricchezza in termini materiali, la perdita dell'anima del nostro popolo. Ma oltre alla logica ferrea della rapina dall'estero, della quale pochi ancor oggi si rendono conto, durante gli anni di mani pulite c'è stato il trionfo della non-logica, con l'applicazione del "cavallo di Caligola", con scelte arbitrarie fatte per dimostrare il potere indiscusso ed indiscutibile della magistratura e per umiliare alcuni. Il cittadino medio spesso ha gioito nel vedere tanti nomi illustri alla gogna, e questo lo accomuna ai simpatizzanti per Caligola, a coloro che vorrebbero sempre vivere nel mondo sovvertito del carnevale. Oggi l'Italia è il fanalino di coda in un'Europa che nella realtà è un gigante burocratico senza fantasia e che si ostina a costruire il suo futuro sulle rivalità tra le nazioni, impegnate a nuocersi a vicenda con tutti i possibili sotterfugi.

Ma nel contesto della galassia dei movimenti europei si è scoperto che esiste anche un gruppo intransigente circa i propri principi religiosi. Un gruppo che si riconosce nella religione islamica e che per ora non intende certo trastullarsi con il *cavallo di Caligola*. In un'Europa che ha ostinatamente disconosciuto le sue origini cristiane, forse memore dei furori giacobini, incontrare chi difende con ostinazione la propria religiosità, equivale ad uno scandalo, ad una macchia che si spera di togliere in futuro con l'avanzare del progresso.

Ma nella realtà di ora si deve constatare che ci si è imbattuti in quelli che non tollerano di essere irrisi, quelli che erano rimasti fuori dalla "civiltà": i figli dell'Islam. Allora si è gridato allo scandalo, alla civiltà perduta, mentre in realtà l'Islam restituisce significato anche al cristianesimo diventato immemore.

Come nascevano gli artisti in Italia durante il Rinascimento

Per mostrare il ruolo decisivo svolto dalle scelte di assegnazione di uno status consideriamo ciò che accadeva in Italia durante il Rinascimento. Giorgio Vasari, ne *Le vite dei più eccellenti scultori, pittori e architetti* narra come Lorenzo il Magnifico a Firenze avesse provveduto a creare un luogo dove raccogliere le giovani promesse in fatto d'arte: una accademia che aveva il compito di formare e selezionare giovani artisti, senza alcuna regola rigida.

«Teneva in quel tempo il magnifico Lorenzo de' Medici nel suo giardino in sulla piazza di S. Marco Bertoldo scultore, non tanto per custode o guardiano di molte belle anticaglie, che in quello aveva ragunate e raccolte con grande spesa, quanto perché desiderando egli sommamente di creare una scuola di pittori e di scultori eccellenti, voleva che elli avessero per guida e per capo il sopra detto Bertoldo, che era discepolo di Donato. Et ancora che e' fusse sì vecchio che non potesse più operare, era nientedimeno

maestro molto pratico e molto reputato, non solo per avere diligentissimamente rinettato il getto de' pergami di Donato suo maestro, ma per molti getti ancora che egli aveva fatti di bronzo di battaglie e di alcune altre cose piccole, nel magisterio delle quali non si trovava allora in Firenze chi lo avanzasse. Dolendosi adunque Lorenzo, che amor grandissimo portava alla pittura et alla scultura, che ne' suoi tempi non si trovassero scultori celebrati e nobili, ... deliberò, come io dissi di fare una scuola; e per questo chiese a Domenico Ghirlandai, che se in bottega sua avesse de' suoi giovani che inclinati fossero a ciò, l'inviasse al giardino, dove egli desiderava di essercitargli e crearli in una maniera che onorasse se' e lui e la città sua. Laonde da Domenico gli furono per ottimi giovani dati fra gli altri Michelangelo e Francesco Granaccio; per il che andando eglino al giardino, vi trovarono che il Torrigiano, ..., lavorava di terra certe figure tonde che dal Bertoldo gli erano state date, Michelangelo, vedendo questo, per emulazione alcune ne fece; dove Lorenzo vedendo sì bello spirito lo tenne sempre in molta aspettazione, et egli inanimito dopo alcuni giorni si mise a contrafare con un pezzo di marmo una testa che v'era d'un fauno vecchio antico e grinzo, che era guasta nel naso e nella bocca rideva. Dove a Michelangelo, che non aveva mai più tocco marmo né scarpegli, successe di contrafarla così bene, che il Magnifico ne stupì, e visto che fuor della antica testa di sua fantasia gli aveva trapanato la bocca e fattogli la lingua e vedere tutti i denti, burlando quel signore con piacevolezza, come era suo solito, gli disse: "Tu doveresti pur sapere che i vecchi non hanno mai tutti i denti e sempre qualcuno ne manca loro". Parve a Michelangelo in quella semplicità, temendo et amando quel signore, che gli dicesse il vero; né prima si fu partito, che subito gli roppe un dente e trapanò la gengia di maniera, che pareva che gli fusse caduto; ... il Magnifico, che venuto e veduto la semplicità e bontà di Michelangelo, se ne rise più d'una volta.... Fatto proposito di aiutare e favorire Michelangelo ... il Magnifico gli ordinò in casa sua una camera, ... dove mangiò alla tavola sua co' suoi figliuoli et altre persone degne di nobiltà»

Mi sono voluto dilungare su questo episodio, di per sé molto eloquente anche nei dettagli, per mostrare come durante il Rinascimento venivano scoperti ed incoraggiati i giovani che poi diventeranno grandissimi artisti.

Note

(1) Azzoni Giampaolo, *Il cavallo di Caligola*, saggio pubblicato in *Ontologia Sociale*, editore Paolo di Lucia, Macerata, Quodlibet, 2003. - *Ontologia del supermarket. Aristotele e il "category management"*, conferenza dell'Almo Collegio Borromeo di Pavia, 1998

(2) Searle, John R., *The Construction of Social Reality*. London, Allen Lane, 1995

(3) Kelsen, Hans *Reine Rechtslehre*, 1960, Traduzione di Mario G. Losano: *La dottrina pura del diritto*. Tirino, Einaudi, 1966

(4) Capograssi, Giuseppe, *Il problema delle scienze del diritto*, Roma, Foro Italiano, 1937

(5) Mauro Martini: "*COMUNISMO FABBRICA DEI SOGNI*" a Francoforte 7/11/2003 Una mostra alla Schirn Kunsthalle, aperta fino al 4 gennaio, a cura di Boris Groys illumina la funzione dell'arte totalitaria dello stalinismo - Venerdì 7 Novembre 2003

<http://www.lettera22.it/showart.php?id=753&rubrica=39>

«... In occasione della mostra: *Comunismo fabbrica di sogni* allo Schirn Kunsthalle di Francoforte, che chiuse l'anno di celebrazioni e di studi, il 2003, che la Germania volle dedicare alla Russia, i due curatori, **Boris Groys**, filosofo della Hochschule für Gestaltung di Karlsruhe, e **Zelfira Tregulova**, vicedirettore del museo del Cremlino di Mosca, indussero a rivedere alcuni dei luoghi comuni con cui si guarda al Novecento. Primo fra tutti quello che concerne il realismo socialista, sempre considerato da una prospettiva quasi esclusivamente letteraria e di conseguenza condannato perché gravido di interdizioni e di vincoli alla libera espressione artistica di scrittori e poeti.

Groys insinua il primo dubbio: il realismo socialista coinvolge la letteratura ma non ne fa il suo centro di interesse. Il suo campo d'azione privilegiato è rappresentato anzi dalle arti figurative in senso lato, dalla tradizionale pittura all'innovativo, per l'epoca, cinematografo, passando per l'architettura, laddove esso non viene imposto da un diktat di partito, ma anzi incontra le ambizioni e le utopie di singoli pittori, scultori, architetti, registi e via dicendo. Artisti che, ben lungi dal sentirsi costretti in una sorta di gabbia, vedono nell'offerta del regime una irripetibile opportunità di azione. L'equivoco da cui guardarsi concerne la parola "realismo" che induce a essere presa alla lettera. E quindi, siccome è a tutti noto che cosa fosse l'Urss degli anni '30, e cioè il paese della devastante carestia in Ucraina e nel Caucaso, delle lotte al vertice del potere, delle grandi purghe, dei massicci esodi alla volta del Gulag, la tentazione è quella di liquidare la faccenda sostenendo che ogni rappresentazione "realista" di quel mondo non può che essere tragica o ingannevole. Peccato che il "realismo socialista" sia una cosa completamente diversa. Sia cioè lo sforzo di vendere un sogno e un'utopia con strumenti artistici che non vogliono raffigurare quel che esiste, ma quella dimensione più bella e più allegra che viene promessa come una sorta di paradiso. Si prendano i quadri di Isaak Brodskij, di Aleksandr Laktionov, di Ekaterina Zernova o i manifesti di Gustav Klucis: il loro scopo è quello di

prendere in prestito elementi riconoscibili della realtà e trasfigurarli in una rappresentazione che alluda all'esistente e lo sublimi. La Zernova nel 1937 dipinge un gruppo di contadini dei kolchoz che salutano un carrista. I contadini sono uomini e donne di generazioni diverse che colpiscono non tanto per il loro entusiasmo quanto per la loro pulizia, per l'ordine dei loro vestiti, per la compostezza della loro calorosità. Ricordano altri contadini, quelli che Laktionov immortalava in un quadro del dopoguerra, una famiglia riunita sulla veranda per ascoltare la lettura di una lettera dal fronte, probabilmente di un congiunto. E anche in questo caso prevale la sobrietà della postura, sottolineata da una luce che assai poco ha di russo.

A stupire è la radiosità di queste tele, spesso enormi. Radiosità che rimanda a un avvenire promesso cui si può partecipare fin d'ora con la speranza. La luce irrealistica che Laktionov e la Zernova diffondono sui loro contadini è la stessa che Isaak Brodskij, protagonista di un'evoluzione curiosa dal giovanile simbolismo alla ricerca matura del "grande stile" da mettere al servizio del realismo socialista, impiega nei suoi ritratti dei padri benevoli della patria comunista. Uno Stalin del 1928, in piedi a un tavolo, è quasi in ombra rispetto alla luce che alle spalle lo circonfonde. Un Lenin allo Smolnyj, e quindi nel fuoco della rivoluzione, del 1932 è quasi cullato da quella medesima luce che lo accompagna in un tranquillo lavoro di scrittura. Si tratta di arte che oggi, chiusa in musei e collezioni, risulta pressoché incomprensibile, perché il suo scopo è quello di rompere gli angusti confini degli spazi predeterminati. E lanciare al cinema la sfida della riproducibilità. Da intendersi ovviamente nel senso più lato del termine: dalla semplice trasposizione in manifesto da appendere ovunque alla riduzione a parola d'ordine, a slogan immediatamente fruibile. Il sistema totalitario con la sua pervasività, con la sua vocazione a non trascurare nessun ambito dell'attività e dell'esistenza umana, ma soprattutto con la sua ansia di imporre la propria utopia, offre all'artista canali di espressione nuovi e impensabili solo fino a quale che anno prima. Non c'è da stupirsi dell'adesione al progetto staliniano di Kazimir Malevic, il quale porta dalla sua esperienza nell'avanguardia un'avversione totale per il museo, istituzione da distruggere a vantaggio di una conquista da parte dell'arte di spazi fino ad allora mai praticati. Inutile dire che questa licenza è resa possibile soltanto dalla dimensione totale dell'arte staliniana, del suo essere un tutt'uno con la costruzione politica e sociale. D'altro canto, se lo scopo è quello di far vedere il mondo desiderato, la pittura che aderisce ai canoni del realismo socialista è uno strumento perfetto. Al culmine della sua evoluzione, a cavallo tra i '40 e i '50, si presenta quasi come una fotografia ma assembla dettagli che non appartengono alla realtà bensì all'utopia agognata. "*Nell'appartamento nuovo*" di Laktionov del 1950 è emblematico. Nell'Urss della coabitazione, della condivisione degli spazi, a partire dalla cucina, mitico luogo di una illusoria fuga dal controllo totalitario, il quadro "fotografa" un confortevole appartamento che nella scelta dei dettagli, dalla carta da parati ai libri visi-

bili sugli scaffali, ricorda le abitazioni borghesi prerivoluzionarie. Il dipinto non è opera di un dissidente. E' anzi la promessa del remoto benessere che attende i cittadini sovietici, per il momento costretti ad assieparsi nelle poche stanze che le città mettono a disposizione. Così come quindici anni prima i quadri, rapidamente adattati a manifesti, raffiguravano contadini ordinati e puliti, ben lontani dalla realtà delle campagne collettivizzate dove rotondità di membra e abiti nuovi erano sogni. »

(6) **De Chirico** dedica il 1945 alla definizione della figura dell'artista che dipinge se stesso. In quest'anno egli espone a Roma l'Autoritratto nudo alla Galleria del Secolo ed esegue l'Autotitratto in costume del '600. I dipinti infittiscono la sequenza degli autoritratti che, nati con la sua prima produzione di metafisico, affiancano nel tempo la poetica dell'artista negli anni Quaranta. L'autobiografia **Memorie della mia vita** (Astrolabio, Roma 1945), che segue di un anno il racconto breve **1918-1925. Ricordi di Roma** (Editrice Cultura Moderna, Roma 1945), il romanzo autobiografico **Une aventure de Monsieur Dudron** («L'Age d'or», Fontaine, Paris 1945) escono tutti nel 1945, contemporanei a un volume che circoscrive la teoria dell'artista, la **Commedia dell'arte moderna** (Nuove Edizioni Italiane, Traguardi, Roma 1945).

Autoritratti, autobiografie, teoria, convergono su un assunto; l'unità del tempo di pubblicazione, il 1945, ce lo illustra: è la definizione che l'artista intende dare di se stesso come individuo che assume il possesso intellettuale e materiale dell'arte (è l'autoassegnazione dello status di artista sommo).

Una costante di de Chirico è la facilità con cui fa risaltare strati distinti del sapere in atti istantanei di sintesi. ... Nella profondità metafisica su cui è costruita la personalità dell'artista, ha origine la sua vocazione morale. Perfezione tecnica e giudizio morale costituiscono i piani su cui avviene la stesura delle opere. I pronunciamenti gravi sull'epoca moderna e sulle sue responsabilità civili e culturali ricevono nelle Memorie commenti inseparabili dalla descrizione dei fatti e dei titoli spettanti all'artista. Da una vita che ha attraversato per intero il fenomeno moderno procede un giudizio sull'arte moderna identico al giudizio sulla società moderna. Il giudizio è una condanna ampiamente motivata nei termini civili e nei termini artistici. La condanna cade nel pieno degli anni Quaranta, tra la fine del Fascismo e la conclusione della Seconda Guerra Mondiale. Non è un caso che de Chirico affondi la sua critica negli esiti della ennesima guerra, vissuta da lui dopo l'invasione dei turchi in Grecia durante la sua infanzia. La prima stesura delle Memorie si conclude mentre echeggia l'esplosione nucleare a Hiroshima, egli tiene a precisarlo al momento della loro ripresa (De Chirico 1962, p. 182). Non può essere clemente il giudizio su questo secolo, non lo è, e colpisce Fascismo e America, come colpisce Nazismo e Comunismo, facce di un unico prisma deforme.

Scopo delle Memorie è fondare un futuro per l'arte su un giudizio storico riguardante la società. De Chirico stabilisce una svolta inedita nel lungo percorso delle biografie d'artista inaugurato da Vasari. Il metafisico dotato di facoltà superiori, tecniche e morali, attacca un sistema per assicurarne uno migliore. Le Memorie sono una biografia politica. Il sistema reagisce, gli estimatori di de Chirico lo disconoscono, si va alla guerra senza esclusione di colpi. È guerra la campagna di stroncature alle opere "superdipinte" degli anni Quaranta; è guerra il gelo sull'edizione Astrolabio delle Memorie del 1945, al punto che l'editore sceglie di fermare la distribuzione del libro; è guerra la scelta di discriminare l'artista su un solo periodo di attività, il primo periodo metafisico, ad esempio con la mostra della metafisica della Biennale del 1948 affidata al nemico giurato dell'artista **Roberto Longhi** con premio a **Giorgio Morandi**.

È guerra la risposta di de Chirico: con la sua penna in primo luogo, con le sue conferenze, con le sue campagne contro i falsi di opere del suo primo periodo che gli alienano anche gli amici più devoti, come **Giorgio Castelfranco**.

L'imperativo morale comporta, in piena Guerra Fredda, di porre l'assedio a comunisti e americani, di salvaguardare la dignità degli ebrei e di onorare i doveri con la cultura. L'antesignano degli Scritti corsari di Pier Paolo Pasolini è impegnato su tutti i fronti. È il monomaco, colui che combatte da solo. La sua difesa degli ebrei inizia nel 1938 con i provvedimenti a difesa della razza e culmina nel 1942, scatenando una reazione violenta che unisce i suoi detrattori e gli amici ed estimatori di un tempo in un processo alle idee del "pictor optimus" ridimensionato con l'occasione circa la sua pittura corrente. Fa testo al riguardo l'apostrofe rivoltagli da **Massimo Bontempelli** sul «Gazzettino di Venezia» dell'8 marzo 1942. Il capitolo *Lo spirito del male* nelle Memorie, edizione del 1945, è la risposta da par suo al processo subito.

Le Memorie della mia vita sono l'equivalente letterario del lavoro di pittore negli anni successivi al 1940. Esse configurano una biografia narrata in ordine lineare. Fine del lavoro è operare alla propria biografia e al mito di se stesso.

Temi complementari della biografia sono il pamphlet contro la modernità, l'apologia delle tecniche pittoriche, l'elegia su luoghi, persone, episodi dell'infanzia. Ciascuno di questi aspetti osserva un genere della retorica su cui de Chirico si è variamente esercitato nel passato.

De Chirico si considera uno e due de Chirico: uno metafisico e uno realista. Il primo si volge verso la storia della metafisica, verso i suoi umori e i suoi segreti condivisi da una città, Parigi, e dagli uomini che l'hanno costituita, Apollinaire, Cocteau, Picasso, ecc.; l'altro punta lo sguardo sulla città in cui ha stabilito di porre la propria dimora ("*... Ho deciso di rimanere a lavorare in Italia e... forse proprio a Roma. Sissignori; è qui che voglio rimanere a lavorare, a lavorare sempre più, a lavorare sempre meglio, a lavorare per*

la mia gloria e per la vostra condanna". Da *Ricordi di Roma*, ed. della Cometa, Roma 1988). Protagonista dei due romanzi è la pittura, ma in entrambi i casi ha un ruolo determinante l'infanzia dell'artista. Identici episodi corrono e si alternano in modi sincopati nel primo, in ordine sciolto nel secondo. Lo scenario greco sussiste e predomina. Apprendiamo così che praticamente ognuno dei generi tradotti a perfezione dall'artista maturo ha il suo incipit presso i primi maestri in Grecia.

(7) **Carlo Carrà** (1881-1966) con Umberto Boccioni, Tommaso Marinetti e Luigi Russolo, redasse un manifesto destinato ai giovani artisti dell'epoca con l'obiettivo di esortarli ad adottare un nuovo linguaggio espressivo. Nacque così il Futurismo, a cui aderirono subito Gino Severini e Giacomo Balla.

Ma già nel 1915, Carrà si allontana dal futurismo, considera che l'arte possieda qualcosa in più, la "spiritualità", e si avvia verso la fase conosciuta come "La metafisica di Carrà". Nel 1916 crea le sue prime pitture metafisiche. All'inizio lavora con De Chirico cercando di cogliere "l'immagine interna" degli oggetti. ***"Se siamo sensibili alla bellezza rappresentata – commentava Carrà -, può succedere che al vedere un'opera di Giotto potremmo sentire il desiderio di accarezzare con la mano la bellezza della materia che conforma il quadro...e ci accorgeremmo che quel quadro è allo stesso tempo cosa spirituale"***.

Carrà raffina il proprio linguaggio fino ad arrivare a crearne uno del tutto proprio, caratterizzato dall'esplorazione del mistero degli oggetti comuni, come si può vedere nella "Natura morta nella squadra", nelle spiagge abbandonate, della "Caduta del giorno nel lago".

Fra il 1921 e il 1926 Carrà inizia la fase de "**Il valore plastico**", nome che proviene dalla rivista per la quale scrive insieme a un gruppo di artisti lontani del futurismo. E' il ritorno del valore plastico nella totalità della figura, con l'uso del colore in tutto lo spazio in un'atmosfera avvolgente, come si può osservare nelle sue pitture di quel periodo. Carrà con la sua pittura sarà ad un passo dall'arrivare al cosiddetto **realismo magico** - cosa che farà nel 1926.